

Fachhochschule Dortmund

University of Applied Sciences and Arts

Die klangliche Darstellung der Großstadt in Filmen der Nouvelle Vague

Eine Analyse der audio-visuellen Gestaltungskonzepte

Bachelorarbeit

im Studiengang Film & Sound (Schwerpunkt Sound)

an der Fachhochschule Dortmund

Verfasser: Maximilian Rex

Matrikelnummer: 7093596

Erstprüfer: Prof. J. U. Lensing

Zweitprüfer: Marcel Knuth

Semester: WS 2018/19

Abgabedatum: 07.02.2019

Inhaltsverzeichnis

Abstract (Deutsch)	4
Abstract (English)	4
1. Einleitung	5
2. Grundlagen und Definitionen	7
2.1 Stand der Forschung	7
2.2 Definition: Soundscape	9
2.2.1 Hi-Fi Soundscape	12
2.2.2 Lo-Fi Soundscape	12
2.3 Soundscape der Großstadt	13
2.3.1 Historische Entwicklung städtischer Soundscapes	13
2.3.2 Auswirkungen der Entwicklung städtischer Soundscapes	17
3. Die Darstellung der Stadt im Film	19
3.1 Die Großstadt im Film	20
3.1.1 Entwicklung der Darstellung von Städten im Film	24
3.1.2 Stadttypen - Symbole, Mythen, Themen	27
3.2 Großstadt im Filmtone / Gestaltungskonzepte	32
3.2.1 Elemente einer städtischen Soundscape im Film	33
3.2.2 Konzeptuelle Gestaltungsansätze im Film-Sounddesign	40
4. Nouvelle Vague	42
4.1 Ursprünge und Ideologie	43
4.2 Soundtrack Godards	50
5. Fallstudie:	53
Die klangliche Darstellung der Großstadt in Filmen der Nouvelle Vague	53
5.1 Fahrstuhl zum Schafott (1958) - Louis Malle	53
5.2 Sie küssten und sie schlugen ihn (1959) - François Truffaut	61
5.3 Schießen Sie auf den Pianisten (1960) - François Truffaut	68
5.4 Ausser Atem (1960) - Jean-Luc Godard	77
5.5 Die Geschichte der Nana S. (1962) - Jean-Luc Godard	85
5.6 Die Außenseiterbande (1964) - Jean-Luc Godard	93
6. Darstellung der Großstadt in "Coffee by Night" (2019)	100
7. Fazit	105
8. Anhänge	110
8.1 Literaturverzeichnis	110
8.2 Internetquellen	112
8.2 Filmographie	113

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Bachelor-Thesis untersucht die klangliche Darstellung der Stadt in Filmen der französischen Nouvelle Vague. Dafür werden zunächst bereits etablierte Begrifflichkeiten und Kategorisierungsmöglichkeiten der akustischen Erscheinungsform realer Großstädte dargelegt und definiert. Anschließend wird auf die Bedeutung der engen Verbindung von Stadt und Film eingegangen und es wird untersucht, welche typischen Darstellungsarten und Themen der Stadt im Film zu finden sind. Unter der Berücksichtigung der dargelegten Eigenschaften wird ferner die klangliche Darstellung der Stadt anhand einer Auswahl exemplarischer Filme der Nouvelle Vague untersucht. Abschließend wird erläutert, wie die gewonnenen Erkenntnisse der Analyse meinen Ansatz der Tongestaltung für den Kurzfilm *Coffee by Night* beeinflusst haben.

Abstract (English)

This Bachelor thesis approaches the sonic representation of cities within films of the French New Wave. First, the established terminology and classification in categories of acoustic manifestations of non-fictional major cities will be explained and defined. Subsequently, the importance of the tight relation between City and Film will be elaborated as well as typical notations and topics of urban motifs in film. Considering the outcome of the previous examination, the sonic representation of the city in selected movies of the French New Wave will be analysed. Conclusively it will be shown, how the results of the investigation affected my approach in designing the sonic urban environment in the short film *Coffee by Night*.

1. Einleitung

Die Großstadt im Film, sowie die damit einhergehende Verbindung zwischen Stadt und Mensch, erhielt bereits in frühen Jahren der Filmgeschichte durch Filme wie *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), oder *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walther Ruttmann, 1927) eine große Bedeutung. Sie dient nicht nur als bloße Kulisse, sondern kann darüber hinaus als stimmungsprägendes Element eine filmische Wirklichkeit darstellen, oder das subjektive Empfinden eines Charakters verstärken. Mit zunehmendem technischen Fortschritt und Entwicklungen in den Vorstellungen von Filmemachern, wandelte sich sowohl die klangliche Darstellung der Stadt, sowie die Möglichkeiten diese als stilistisches Mittel einzusetzen. Doch was macht die Soundscape einer Stadt im Film aus und wie können Gestaltungskonzepte die Atmosphäre beeinflussen oder das emotionale Empfinden und die Aufmerksamkeit der Zuschauer lenken?

Ziel dieser schriftlichen Arbeit soll es sein, die klangliche Darstellung von Städten anhand der Betrachtung unterschiedlicher Gestaltungskonzepte beispielhafter Filme der Nouvelle Vague zu analysieren. Welche Methoden werden angewendet, um der Großstadt einen bestimmten, häufig negativen Charakter zu verleihen? Aus den Erkenntnissen und unter Betrachtung verschiedener gestalterischer Ansätze, wird abgeleitet, wie die klangliche Darstellung der Stadt über das Sounddesign meiner praktischen Arbeit konzipiert und umgesetzt wird.

In der von mir realisierten Gestaltungsarbeit zum Bachelorabschluss, dem Sounddesign zum dreißig-minütigen Film *Coffee by Night*, welcher im Stil der Nouvelle Vague gehalten ist, möchte ich der Stadt (insbesondere in den Nachtszenen) durch die Tongestaltung einen abweisenden, leblosen, anonymen und bedrohlichen Charakter verleihen und damit die Gefühlswelt des Protagonisten darstellen. Dabei soll unter anderem die vermeintliche akustische Realität einer modernen Großstadt, kombiniert mit bedeutungsgebenden Klängen und expressionistischen Elementen den negativen Charakter der Stadt erzeugen. Zusätzlich soll sich die Soundscape der Stadt am Tag und der Stadt bei Nacht stark unterscheiden.

In *Kapitel 2* werden Grundlagen und Definitionen rund um die Begrifflichkeiten der Untersuchung realer städtischer Klanglandschaften erläutert. Anschließend wird zunächst auf die Entwicklung der akustischen Umwelt, hin zu einer typisch großstädtischen Klangwelt eingegangen, bevor ihre unterschiedlichen Merkmale dargelegt werden. Ferner wird die

Auswirkung dieser Entwicklung auf die Wahrnehmung und emotionale Lage der Bewohner einer Großstadt behandelt.

In *Kapitel 3* wird daraufhin beschrieben, welche typischen Darstellungsformen der Stadt im Film existieren. Dazu wird auf den Ursprung des engen Verhältnisses von städtischer Kultur und dem Medium Film eingegangen, bevor die daraus entstandenen typischen Stadttypen, -symbole, -mythen und Themen erläutert werden. Anschließend erfolgt eine Darlegung, wodurch sich die Großstadt im Filmton auszeichnet, indem zunächst auf ihre einzelnen Elemente des Sounddesigns eingegangen wird, bevor unterschiedliche konzeptionelle Gestaltungsansätze dargelegt werden.

Kapitel 4 behandelt die französische Filmepoche der Nouvelle Vague. Dabei wird besonders auf deren Ursprünge und ideologischen Ansätze im Kontext der technischen Entwicklung, sowie der bis dahin etablierten, industriellen Produktionsweise von Filmen eingegangen. Anschließend werden kurz signifikante Merkmale in Jean-Luc Godards Umgang mit der Gestaltung der Tonspur seiner Filme erläutert.

In *Kapitel 5* folgt anhand von Fallbeispielen die Analyse der klanglichen Darstellung der Stadt in Filmen der Nouvelle Vague. Hierbei werden insgesamt sechs der bedeutendsten Filme untersucht, welche ebenfalls als erste mediale Ergebnisse der neuen Bewegung innerhalb des französischen Kinos zu verstehen sind. Untersucht wurden dabei *Fahrstuhl zum Schafott* (Louis Malle, 1958), sowie *Sie küssten und sie schlugen ihn* (François Truffaut, 1959) und *Schießen Sie auf den Pianisten* (François Truffaut, 1960). Zusätzlich dienten Filme des wohl einflussreichsten Regisseurs der Nouvelle Vague Jean-Luc Godard, darunter *Ausser Atem* (Jean-Luc Godard, 1960), *Die Geschichte der Nana S.* (Jean-Luc Godard, 1962) und *Die Außenseiterbande* (Jean-Luc Godard, 1964) als weiterer Gegenstand der Untersuchung.

Kapitel 6 erläutert, wie die zuvor herausgearbeiteten Merkmale der klanglichen Stadtdarstellung zu gewissen Teilen in die moderne Zeit der filmischen Handlung von *Coffee by Night* adaptiert und in der Gestaltung meiner praktischen Arbeit angewendet werden, um der Stadt über das Sounddesign einen leblosen und entfremdeten Charakter zukommen zu lassen.

Abschließend erfolgt in *Kapitel 7* ein resümierendes Fazit. In diesem werden die Erkenntnisse der Untersuchung und die Ergebnisse der Filmanalyse zusammenfassend dargestellt.

2. Grundlagen und Definitionen

2.1 Stand der Forschung

Das Verhältnis von Kino und Stadt ist eng verflochten. Film und Kino sind Teile der modernen Stadt.¹ Dies zeigt sich sowohl in der historischen Überlagerung der Entstehung des Mediums Film und dem Wandel von Städten in moderne Großstädte, als auch in der Verarbeitung von städtisch soziologischen Themen durch Filmemacher. Die Beziehung von Stadt und Film kann aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Urbanistik und Stadtsoziologie liefern dabei grundlegende Analysen für urbane (Erkennungs-)merkmale. Wie Städte in Filmen, insbesondere hinsichtlich der akustischen Ausgestaltung dargestellt werden, findet sich in der Filmliteratur und in Tongestaltungen wider.

Ausgelöst von einer urbanen Umwelt mit stetig steigender Lärmentwicklung und einer "Überforderung der auditiven Wahrnehmung"² der in ihr lebenden Gesellschaft, entwickelte der kanadische Komponist, Hörforscher und -pädagoge Raymond Murray Schafer seine Lehre der "akustischen Ökologie"³. Bei dieser rasanten Entwicklung von Lärm ist besonders bemerkenswert und verwunderlich, dass, obwohl die Tatsache, dass Lärm Taubheit verursachen kann, seit 1831 bekannt ist und ab 1890 alle Arten der industriell bedingten Schwerhörigkeit als *Kesselschmiedekrankheit* bezeichnet wurden, ernsthafte Vorbeugemaßnahmen erst ab den 1970er Jahren in Betracht gezogen wurden.⁴ Diese Lärmentwicklung und die gesellschaftliche Ignoranz motivierten Schafer zu seinen Überlegungen und Forschungsansätzen. Schafer prägte mit seinem Buch *The tuning of the World* (1977) ebenfalls den Begriff "Soundscape"⁵, welcher in dieser Arbeit als Basis für die Untersuchung und Kategorisierung von städtischen Klangwelten dienen soll. Er gilt heute

¹ Vgl. Hanno Möbius, Drehort Stadt. Das Thema Großstadt im deutschen Film, S. 9

² R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, S. 12

³ "Akustische Ökologie untersucht [...] die Wirkungen einer akustischen Umgebung [...] auf die physischen Reaktionen oder typischen Verhaltensweisen der in ihr lebenden Geschöpfe. Sie zielt insbesondere darauf ab, die Aufmerksamkeit auf Missverhältnisse zu lenken, die gesundheitsschädigende oder andere schädliche Wirkungen haben.", ebd., S. 432

⁴ Vgl. ebd., S. 142

⁵ "Ich nenne die Klangumwelt Soundscape – Klanglandschaft -, womit jeweils das gesamte Klangfeld gemeint ist, unabhängig davon, wo wir uns gerade befinden. Das englische Wort leitet sich von landscape, Landschaft, ab. [...]", ebd., S.13

als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Autoren auf diesem Gebiet. Das von ihm Anfang der 1970er-Jahre an der Simon-Fraser-Universität bei Vancouver gegründete World-Soundscape-Project brachte eine Vielzahl an medialen und literarischen Werken hervor, welche sich sowohl künstlerisch, als auch wissenschaftlich mit akustischen Umwelten beschäftigen.

Die Wissenschaft von großen Städten, genannt "Urbanistik"⁶, beschäftigt sich unter dem Gesichtspunkt der Organisierbarkeit großer Städte mit Ordnungs- bzw. Unordnungsbildern.⁷ Diese Ordnungs- oder Unordnungsbilder sind in vielen Filmen (bspw. *Blade Runner*, 1982) Grundlage der dargestellten gesellschaftlichen Situationen und fungieren somit nicht nur als Kulisse, sondern als Voraussetzung für die narrative Handlung. Dennoch scheint die Berücksichtigung des Mediums Film in der Stadtsoziologie lange Zeit stark vernachlässigt worden zu sein.⁸ Die Soziologen Matthias Horwitz, Bernward Joerges und Jörg Potthast versuchen in ihrer Publikation *Stadt und Film. Versuche einer 'Visuellen Soziologie'* Stadtfilme einerseits und urbanistische Diskurse andererseits miteinander zu verknüpfen.

Zum Thema Stadt und Film finden sich einige Veröffentlichungen, welche die Entwicklungen des Stadtfilms und verschiedene Arten von Stadttypen und deren Klischees behandeln. Als Grundlage für diese Arbeit dienten zum Großteil die Bücher *Drehort Stadt; Das Thema >Großstadt< im deutschen Film* von Hanno Möbius und Guntram Vogt, sowie *Cities and Cinema* von Barbara Mennel. Während Barbara Mennel in ihrer Einführung unter "How to read a film?"⁹ Sound als fünften Punkt der Analyse für die filmische Repräsentation einer Stadt mit einbezieht, gehen viele weitere Werke häufig in erster Linie auf den Einsatz von Musik als tongestalterisches Mittel ein. Die Möglichkeiten einer filmischen Stadt durch das Sounddesign einen entsprechenden Charakter zu verleihen stehen bei Publikationen, die die Verbindung von Stadt und Film behandeln, selten im Mittelpunkt.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der tongestalterischen Darstellung von Großstädten in Filmen der Nouvelle Vague. Die Entstehung und Ideologie der Nouvelle Vague wird in einer Vielzahl von Publikationen behandelt. So zum Beispiel in *Mythos Nouvelle Vague - Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde* von Simon Frisch, welches grundlegend für diese

⁶ Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast, *Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie'*, S. 1

⁷ Vgl. Bernward Joerges, *Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt*; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), *Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie'*, S. 8

⁸ Vgl. ebd., S. 9f

⁹ Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, S. 16

Arbeit verwendet wird. Leider finden sich dort ebenfalls eher sporadische Erwähnungen zum Umgang mit Ton. Während die ästhetischen Ansprüche der neuen Generation von Regisseuren und technische Produktionsweisen häufig im Mittelpunkt stehen, wird der Einsatz von Tongestaltung seltener beleuchtet. Publikationen, die ebenfalls auf tongestalterische Aspekte eingehen und für diese Thesis maßgeblich genutzt werden sind *Die französische Nouvelle Vague* von Barbara Flückiger, sowie *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino* von Michel Chion. Die Entstehungsgründe der Nouvelle Vague scheinen dabei in heutiger Zeit auch in Deutschland eine erneute Relevanz zugeschrieben zu bekommen. So hat sich Anfang 2019 der *Hauptverband Cinephilie e.V.* in Deutschland gebildet, welcher einen Notstand innerhalb der gegenwärtigen Filmkultur ausgerufen hat und zu einem cinephilen Verständnis von Kino als Kunstform, nicht als Konsumgut oder Dienstleistung auffordert.¹⁰

Um die Großstadt im Filmtone darstellen zu können, muss die Entwicklung der realen akustischen Erscheinungsform einer Großstadt verstanden werden. Die Darstellung des aktuellen Stands der Forschung zeigt, dass eine Betrachtung des Sounddesigns von Großstädten aus verschiedenen Blickwinkeln sinnvoll ist. Forschung, die diese Blickwinkel verknüpft ist eher rar. Aus diesem Grund wurde stellenweise vermehrt auf einzelne Publikationen eingegangen, welche die verschiedenen Aspekte intensiv behandeln oder besonders bedeutend sind. Im folgenden Kapitel wird auf Soundscapes im Allgemeinen eingegangen, bevor die typische Soundscape der Großstadt genauer erläutert wird.

2.2 Definition: Soundscape

Der neu erfundene Begriff Soundscape wurde zuerst vom amerikanischen Architekten Michael Southworth verwendet, der damit versuchte alle Schallereignisse eines urbanen Raumes in einem Wort zusammenzufassen.¹¹ Schafer fasste diesen Neologismus auf und prägte ihn durch seine Forschung und künstlerischen Arbeiten. Durch sein Buch *The Tuning of the World*, welches 1977 in der englischsprachigen Originalausgabe erschien (Deutsche Übersetzung von Sabine Breitsameter, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, 2010) hat sich der Begriff zunehmend international etabliert und wurde allmählich zum Gegenstand einer globalen Forschungsbewegung.

Eine Soundscape beinhaltet die Gesamtheit aller Schallereignisse eines bestimmten Ortes zu einer bestimmten Zeit und umgibt die in ihr lebenden Menschen und Tiere wie eine

¹⁰ Vgl. Aufruf zur Cinephilie, <http://www.hvcinephilie.de/2019/01/30/auf-ruf-zur-cinephilie/> (Stand 03.02.2019)

¹¹ Vgl. R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 15

“akustische Hülle”¹². Die Größe des jeweiligen Raumes einer Soundscape ist dabei variabel. Die akustische Umgebung in einem kleinen Zimmer kann genauso als eine Soundscape betrachtet werden, wie die Klanglandschaft eines ganzen Landes oder sogar die gesamte Welt, als eine Art globale Komposition.

Schafer beschreibt die Umweltlaute als “Repräsentanten einer erlebbaren, gegebenen räumlichen oder örtlichen Situation ihrer geografischen, kulturellen, technischen wie gesellschaftlichen Eigenheiten.”¹³

Dies zeichnet bereits ab, dass Soundscapes die negativen, sowie positiven Zustände eines Individuums oder einer Gesellschaft beeinflussen und gleichzeitig widerspiegeln können. Diese Eigenschaft ist für den Filmtone von enormer Bedeutung, da es Sounddesignern ermöglicht eine filmische Wirklichkeit zu konstruieren, welche als Ausgangslage für die narrative Handlung dient. Auf die Möglichkeiten des Filmtone mit der Gestaltung von unterschiedlichen Soundscapes umzugehen, gehe ich weiter in *Kapitel 3.2* ein. Zunächst sollen aber Eigenschaften und Analyse Kriterien einer Soundscape behandelt werden.

Bei der Analyse einer Soundscape geht es vor allem darum wichtige und signifikante Geräusche, die in ihr enthalten sind, zu identifizieren. Einem Klang kann eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden, wenn dieser entweder zahlreich in der Soundscape vertreten, oder in seinem Charakter einzigartig oder dominant ist.¹⁴ Im Laufe der Zeit haben sich einige unterschiedliche Ansätze gebildet, um die jeweiligen Eigenschaften einer Soundscape klassifizieren und notieren zu können. Grundlegend lassen sich die beinhalteten Geräusche und Klänge einer Soundscape jedoch zwei Kategorien zuordnen. Diese unterteilen sich in Grundlaut (*Keynote Sound*), sowie Signale und Lautmarke (*Soundmarks*).¹⁵

Als Grundlaut versteht man die Anteile einer Soundscape, die dauerhaft oder häufig genug präsent sind und dadurch nur noch hintergründig anstatt bewusst wahrgenommen werden.¹⁶ In einer naturalistischen Soundscape sind die Grundlaute, wie beispielsweise Meeresrauschen, Wind, Vögel oder Insekten oft abhängig von Geografie und Klima. Die Grundlaute einer modernen urbanen Soundscape werden hauptsächlich aus den Lauten von Verbrennungsmotoren und Verkehrslärm erzeugt. Diese sind losgelöst von zeitlichen und geografischen Bindungen, was den Charakter der Soundscape einer Großstadt weltweit mehr und mehr vereinheitlicht.

¹² ebd., S. 15

¹³ ebd., S. 15

¹⁴ Vgl. ebd., S. 45

¹⁵ Vgl. ebd., S. 45

¹⁶ Vgl. ebd., S. 433 f.

Aus dem Grundton einer Soundscape treten Signale und Lautmarken hervor. Signale sind Töne, die der Kommunikation oder Warnung dienen. Weil sie von den Menschen in ihrer Umgebung wahrgenommen werden müssen, zeichnen sie sich oft durch Rhythmus, Frequenzspektrum und Lautstärke von den Grundlauten einer Soundscape deutlich ab. Dadurch werden sie zu Vordergrundgeräuschen, welche direkt die Aufmerksamkeit auf sich lenken.¹⁷ Beispiele für Signallaute sind Glocken, Autohupen, Sirenen, Alarmanlagen oder Handy-Klingeltöne. Der Begriff Lautmarke leitet sich vom englischen Begriff *landmark* (Landmarke, Wahrzeichen) ab und beschreibt einen "öffentlichen Laut, der einzigartig ist oder über bestimmte Qualitäten verfügt, durch die ihm in der jeweiligen Gemeinschaft [...] eine herausragende Aufmerksamkeit zuteilwird"¹⁸ und damit eine gemeinschaftliche Identität prägt. Einzigartige Laute können so charakteristisch sein, dass sie Lautmarken darstellen wie beispielsweise das Glockenspiel im Turm vom Palace of Westminster (Big Ben) in London, oder die Geräusche der Vulkane und Geysire auf Island.¹⁹ Das Verhältnis zwischen Grundlauten und Signalen bzw. Lautmarken entscheidet dabei signifikant über die Charakteristik einer Soundscape. Schafer spricht auch von einer "Gegenüberstellung von Figur und Grund"²⁰, analog zur Terminologie der visuellen Wahrnehmung. Dabei bezieht sich die Figur auf das Zentrum des Interesses, der Grund auf den jeweiligen Rahmen oder Kontext.

In einer ländlichen Soundscape besitzt der Grund meist eine reduzierte Dichte und die wenigen Signale heben sich akustisch deutlich von ihm ab. Es bildet sich eine "akustische Transparenz"²¹, die es ermöglicht eine Vielzahl von Schallereignissen wahrzunehmen, seien sie verhältnismäßig noch so leise oder weit entfernt. In städtischen Umgebungen hingegen beschränkt sich die Weite der Wahrnehmung. Grundlaute kommen in einer solchen Dichte oder Lautstärke vor, dass Signale teilweise so stark maskiert werden, dass sie kaum noch wahrzunehmen sind und somit zu einem Teil des Grunds werden. Anhand

¹⁷ Vgl. ebd., S. 438

¹⁸ ebd., S. 436

¹⁹ Vgl. ebd., S. 67

²⁰ ebd., S. 252

²¹ ebd., S. 10

dieser Kriterien unterscheidet Schafer zwischen "Hi-Fi-"²² und "Lo-Fi-"²³ Soundscapes. Diese Grundzuordnungen einer jeweiligen Soundscape sollen kurz weiter erläutert werden.

2.2.1 Hi-Fi Soundscape

Unter einer Hi-Fi-Soundscape versteht Schafer eine Soundscape, die aufgrund eines günstigen Verhältnisses zwischen Signal und Rauschen einen ferneren auditiven Horizont besitzt. Sie ermöglicht es einzelnen Lauten deutlich herauszusteichen, da die Pegel der Umgebungsgeräusche meist recht niedrig sind. Dadurch sind auch entferntere Klänge noch differenziert zu erkennen und der aufmerksame Hörer kann "tiefer in die Ferne hören".²⁴ Insgesamt beinhaltet eine Hi-Fi-Soundscape Laute, deren Lautstärke und Frequenzbereich in Spektren liegen, die zuträglich für das menschliche Gehör sind und allgemein als wohlklingend empfunden werden.²⁵

Typischerweise ist die Soundscape auf dem Land eher Hi-Fi, als die in der Stadt und die der Nacht eher Hi-Fi als die des Tages.²⁶ Dies bedeutet jedoch nicht, dass in einer Stadt nicht auch eine Hi-Fi-Umgebung existieren kann. Da ein Großteil der Grundlaute in einer Stadt durch die Aktivitäten ihrer Bewohner und deren Nutzung von Maschinen entsteht, dünnen sich diese nachts stark aus. Schafer beschreibt, dass "nachdem die Stadt sich zur Ruhe begeben hatte, [...] die Soundscape selbst in einer großen Stadt wie Paris zu einer akustisch transparenten Hi-Fi-Umgebung [wurde]".²⁷

2.2.2 Lo-Fi Soundscape

Im Gegensatz zur Hi-Fi-Soundscape, wird die typische, oft urbane Umgebung einer Lo-Fi-Soundscape von breitbandigen Geräuschen dominiert, welche vorwiegend durch motorisierten Verkehr und maschinelle Anlagen erzeugt werden. Die breitbandigen Geräusch-Teppiche aus einer hohen Dichte an Lauten maskieren einzelne akustische Signale. Dies führt zu einem Verlust der akustischen Transparenz und damit der Wahrnehmungsmöglichkeit feiner, entfernter Klänge.²⁸ Dabei kann die architektonische

²² "Abkürzung für >high fidelity<, was ein günstiges Verhältnis zwischen Signal und Rauschen [...] bezeichnet. In der Soundscape-Forschung wird davon ausgegangen, dass in einer Hi-Fi-Umgebung Laute deutlich gehört werden, ohne dass sie einander maskieren oder überlagern.", ebd., S. 434

²³ "Abkürzung für >low fidelity<, was ein ungünstiges Verhältnis zwischen Signal und Rauschen [...] bezeichnet. In der Soundscape-Forschung bezeichnet eine Lo-Fi-Umgebung eine akustische Umwelt eine akustische Umgebung, die von Signalen überfüllt ist, was zu Maskierung oder einem Mangel an Deutlichkeit führt.", ebd., S. 437

²⁴ ebd., S. 91

²⁵ Vgl. ebd., S. 20

²⁶ Vgl. ebd., S. 91

²⁷ ebd., S. 118

²⁸ Vgl. ebd., S. 91

Bauweise von großen Städten, durch die akustischen Eigenschaften ihrer Häuserblocks und -schluchten diesen Effekt immens verstärken. Während in einer Hi-Fi-Soundscape die Signale deutlich von den Grundlauten unterschieden werden können, nähert sich dieses Verhältnis der Lautstärken in einer typischen Lo-Fi-Soundscape so stark, dass ihr Verhältnis 1:1 betragen kann. Die Signale setzen sich nicht mehr vom Grund ab und es wird unklar, welchen Geräuschen eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll bzw. muss.²⁹ Das größte Problem einer Lo-Fi-Umgebung ist ihr Lärm. Der steigende Grundpegel erfordert eine höhere Lautstärke für wahrzunehmende Kommunikation und Signale, welche wiederum den Grundpegel anheben. Es entsteht eine sich in die Höhe treibende Lärmspirale. Dies bewirkt sowohl eine Zunahme von physischen Problemen wie Gehörschädigung oder Hörverlust, als auch eine mentale Ermüdung und Überforderung des Gehörs als "ökologisch-soziale Sensoren".³⁰

Maßgeblich wurde die Entstehung von Lo-Fi-Umgebungen durch die industrielle Revolution und derer Maschinen beeinflusst, welche aufgrund der Verwendung neuer Materialien und Energiequellen eine übermäßige Anhäufung von neuen Klängen erzeugten und damit die vorhandenen Soundscapes veränderten.³¹ Später wurde diese Entwicklung von der Elektrischen Revolution fortgeführt. Auf bedeutende Veränderungen, die den Wandel einer Soundscape zu dem einer Großstadt bewirkten, soll im nächsten Kapitel genauer eingegangen werden.

2.3 Soundscape der Großstadt

Bevor Soundscapes von filmischen Städten untersucht werden, sollen in diesem Abschnitt bedeutende Aspekte der Entwicklung realer Soundscapes von Städten behandelt werden. Ich beschränke mich dabei hauptsächlich auf die Entwicklungen und Eigenschaften von europäischen Großstädten.

2.3.1 Historische Entwicklung städtischer Soundscapes

Steinerne Materialien, Kutschen und Pferde, sowie Holz und Eisen prägten als Grundlaute die Soundscape früher europäischer Städte.³² Die industrielle Revolution brachte schließlich mit einer Vielzahl von neuen Erfindungen und Maschinen einen signifikanten Einschnitt in

²⁹ Vgl. ebd., S. 136

³⁰ ebd., S. 13

³¹ Vgl. ebd., S. 136 f

³² Vgl. ebd., S. 114

die Klanglichkeit der frühen städtischen Soundscape. Rhythmus und Material einer Soundscape wandelten sich durch Erfindungen wie Gussstahl (1740), Mechanischer Webstuhl (1785), Gasturbine (1791), Hydraulikpresse (1796) oder schließlich der Eisenbahn (1825).³³ Die Maschinen und Generatoren der großen Fabriken erzeugten "statische Geräuschlinien"³⁴, welche weder eine besondere Qualität oder Veränderung aufwiesen und sich durch ihre dauerhafte Präsenz auszeichneten. Diese Etablierung von dauerhaft wahrnehmbaren Geräusch-Teppichen markiert den Wandel zu einer zunehmenden Verschmutzung der akustischen Umwelt von wachsenden Städten und damit die Entstehung der Lo-Fi-Soundscape. Diese steigende Lärmbelästigung erreichte in den 1960er Jahren laut Schafer einen Hochpunkt. In der zivilen Luftfahrt erreichte die Concorde den Überschallknall, in den USA wurden Muscle-Cars mit ihrem lauten Motoren-Lärm beworben, Baulärm begleitete das Wachstum (USA) beziehungsweise den Wiederaufbau (EU) der Städte und mit der Rockmusik erhielten neue Lautstärken Einzug in Unterhaltungsmedien.³⁵

Der zweite wichtige Faktor, der diese Entwicklung des Lärms fortführte und die Klänge der städtischen Soundscape signifikant beeinflusst hat, ist die elektrische Revolution. Diese begann bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und brachte gegen Ende des Jahrhunderts Erfindungen wie das Stromkraftwerk, das Telefon, den Radiotelegraphen sowie den Film hervor.³⁶ Eine bedeutende Eigenschaft dieser Erfindungen für die Soundscape-Forschung ist, dass ein Laut nicht mehr an den Ort oder den Zeitpunkt seiner Entstehung gebunden ist.³⁷ Die Möglichkeit einen Laut zu vervielfältigen und an mehreren Orten gleichzeitig wiedergeben zu können, trägt insgesamt zu einer Erhöhung der Dichte von Klängen bei. Während beispielsweise ein Konzert früher nur für die Besucher vor Ort hörbar und damit erlebbar war, kann dieses durch eine Aufnahme heute von einem größeren Publikum zu einer beliebigen Zeit erfahren werden. Und wenn jemand diese Konzertaufnahme über eine Stereoanlage mit nicht zu geringer Lautstärke wiedergibt, so wird sie automatisch zu einem Teil der Soundscape, der sogar von den Menschen in den benachbarten Wohnungen wahrgenommen werden kann.

³³ Vgl. ebd., S. 137 f

³⁴ ebd., S. 146

³⁵ Vgl. ebd., S. 12

³⁶ Vgl. ebd., S. 162

³⁷ Vgl. ebd., S. 163

Die elektrische Revolution hat seit der Digitalisierung und flächendeckenden Etablierung des Internets und mobiler Telekommunikation einen zweiten Aufschwung erhalten. Neue Technologien und Geräte ermöglichen und fördern einen vermehrten Einsatz von Klängen und Musik im privaten sowie im öffentlichen Raum. Während beispielsweise das ursprüngliche akustische Signal eines klingelnden Telefons noch durch das mechanische Anstoßen einer Glocke erzeugt wurde und durch die fehlende Mobilität der Geräte an deren Standort gebunden war, verwenden Handys und Smartphones entweder digital synthetisierte Imitationen einer läutenden Glocke (wenn auch in Variationen) oder zweckentfremden Musik, die eigentlich zum aktiven Zuhören gedacht ist, als alarmierende Signaltöne, welche nach ihrem Erklingen schnellstmöglich abgebrochen werden. Die Mobilität der Geräte, die aufgrund von Akkubetrieb nicht an ein Stromnetz angeschlossen werden müssen, trägt die von ihnen erzeugten Geräusche allerdings auch in den öffentlichen Raum. Das Klingeln eines Festnetztelefons wird bis in die umliegenden Räume, eventuell noch bis in die anliegenden Wohnungen eines Hauses gehört. Das Klingeln eines Smartphones kann heutzutage dagegen in Restaurants, Bus und Bahn, Fußgängerzonen, in Museen oder Kinos, eigentlich überall gehört werden und wird dabei nicht selten, je nach Situation von den meisten Rezipienten als störendes Element der akustischen Umgebung empfunden. Wenn im Sommer Jemand mit geöffnetem Fenster im Auto durch die Stadt fährt und dabei laut Musik hört, so dringt diese Musik zwangsläufig in die Soundscape aller Menschen ein, die sie hören können.

Es scheint also als hätte der technische Fortschritt zu einer Steigerung der allgemeinen, aber auch individuellen Laut- beziehungsweise Lärmproduktion geführt, von der besonders Personen betroffen sind, für die das akustische Signal, welches unfreiwillig mitgehört wird, keinerlei Nutzen darstellt. Über den Wandel des Einsatzes von Musik in einer urbanen Soundscape komme ich an späterer Stelle in diesem Kapitel erneut zu sprechen.

Die industrielle, sowie elektrische Revolution trugen jeweils stark zur Zunahme von Lärm bei. „Der >moderne< Umweltärm kann kurz und knapp als laut und kontinuierlich beschrieben werden [...]“³⁸ Die Kontinuität von Schall beschreibt Schafer dabei auch als „statische Welle“³⁹.

Der letzte Aspekt, der die jeweiligen Eigenschaften städtischer Soundscapes weltweit stark beeinflusst und verändert hat, ist die Globalisierung. Barbara Mennel schreibt in ihrem Buch *Cities and Cinema*: “By making borders increasingly permeable to capital and commodities,

³⁸ Michel P. Philippot, Observation on Sound Volume and Music Listening, in: I. Bontinck (Hg.), *New Patterns of Musical Behaviour*, S. 55

³⁹ R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 146

globalisation is a force that has substantially increased the global exchange of goods, including cultural products."⁴⁰ Dieser Austausch trägt zu einer Vereinheitlichung der urbanen Soundscapes bei. Regionale Eigenschaften einer Soundscape vermischen sich immer mehr und es würde nicht wundern, wenn die Großstädte einzelner Kontinente bald allesamt gleich klingen. Die internationale Verbreitung von Musik ist dabei nur eines der naheliegendsten Beispiele. Auch der globale Austausch von Transportmöglichkeiten, lässt die Welt in einem immer einheitlicher klingenden Lärm versinken. Ein wichtiger Punkt, den die Globalisierung zum Wandel regionaler Soundscapes beiträgt, ist die für den weltweiten Handel geschaffene Infrastruktur. Waren werden über riesige Schienennetze, über den Luftweg, oder per Lastwagen transportiert. Jede dieser Transportmöglichkeiten trägt ihren jeweiligen Lärm in alle Ecken der Welt, die am globalen Handel teilhaben. So kommt es, dass nahezu jede bedeutende Großstadt einen Flughafen in der Umgebung hat, dessen Lärm der startenden und landenden Flugzeugen weltweit die gleichen klanglichen Eigenschaften besitzt. Das Gleiche lässt sich über Güterbahnhöfe zum Waren An- und Abtransport feststellen.

Zwar können sich einzelne Signale wie das Horn eines Zuges, oder Polizei-Sirenen im globalen Vergleich stark unterscheiden, dennoch bringen sie alle eine vermehrte Ansammlung von Lärm mit sich. Auch wenn Bauart und -jahr von Zügen eventuell eine leichte Variation in der Klanglichkeit mit sich führen, so sind das eiserne Rattern der Wagons, sowie das hohe Quietschen eines bremsenden Güterzuges typische Elemente großstädtischer Soundscapes, die sich weltweit nicht sonderlich stark unterscheiden. Während sich Kopfsteinpflaster, in den frühen städtischen Soundscapes durch die verwendete Art des Gesteins, sowie deren Größe noch durch Tonhöhe und Resonanzeigenschaften beim Befahren oder Begehen akustisch voneinander unterschieden haben, klingt Asphalt- oder Betonbelag, welcher weltweit zum Bereitstellen der durch die Globalisierung benötigten Infrastruktur vermehrt verwendet wird, immer gleich.⁴¹ Dies zeigt, dass in Großstädten weltweit steigender, einheitlich klingender Lärm das akustische Stadtbild prägt. Das Fundament bildet sich aus den Geräuschen von Maschinen und elektrischen Geräten und Anlagen, die durch die akustischen Eigenschaften der urbanen Architektur zu einem monotonen Rauschen verschwimmen, welches das Wahrnehmungsfeld stark einschränkt. "Die Stadt beschneidet die Möglichkeit des fernen Hörens [...] und markiert damit eine zentrale Veränderung in der Geschichte der Wahrnehmung."⁴²

⁴⁰ Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, S. 11

⁴¹ Vgl. R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 115

⁴² ebd., S. 91

2.3.2 Auswirkungen der Entwicklung städtischer Soundscapes

Eines der größten Probleme des Lärms ist die zuvor bereits kurz erwähnte Lärmspirale. Beispielhaft kann man dieses Phänomen anhand der akustischen Beschaffenheit des typischen städtischen Raumes verdeutlichen. Tiefe Schluchten zwischen Hochhäusern mit Glasfassaden, welche den Schall verhältnismäßig stark reflektieren, besitzen eine signifikant längere Nachhallzeit als beispielsweise freies Feld oder ein Wald. Dadurch sind Schallereignisse länger wahrnehmbar, selbst wenn die Quelle schon verstummt ist. Dies führt zu einem erhöhten beziehungsweise länger anhaltenden Pegel der Grundlaute in einer städtischen Soundscape. Um eine Wahrnehmung von wichtigen Signalen dennoch zu gewährleisten, müssen diese in der Folge mit einer höheren Lautstärke wiedergegeben werden, wodurch jedoch auch wieder der Grund der Soundscape in seinem Pegel ansteigt, was ein erneutes Anheben der Signal-Lautstärken erfordert. Es formt sich eine Lärmspirale, die die Lautheit der jeweiligen Soundscape in die Höhe schraubt.

Doch scheinbar wird diese Lärmspirale nicht ausschließlich von ungünstiger (Raum-) Akustik, oder dem allgemein steigenden Pegeln der Grundgeräusche verursacht, sondern auch durch ein freiwilliges Beschallen der eigenen Umwelt während der Freizeit. "Tatsächlich hat die moderne Klangwelt den Appetit auf laute Geräusche eher noch stimuliert. Mit zunehmendem Geräuschpegel am Arbeitsplatz und auf der Straße stieg das Verlangen nach lautstärkeren Klängen in Musik und Freizeit."⁴³ Musik wird zur Beschallung von Restaurants, Fahrstühlen, Hotels, Kaufhäusern oder Ladengeschäften verwendet, um der vermeintlichen Monotonie, Langeweile und Bedeutungsleere stiller Räume entgegenzuwirken. Sie soll bei ihrem Rezipienten Heiterkeit auslösen, zum Konsum animieren oder Wartezeiten kürzer erscheinen lassen. Diese Art der Musikberieselung an öffentlichen Orten, die auch als "Muzak"⁴⁴ bezeichnet wird, tauscht dabei die Rolle der Musik von Figur zum Grund und wurde zu Musik, "der man nicht zuhören soll".⁴⁵ Muzak macht sich zunutze, dass Musik von vielen Menschen mit positiven Werten wie Freizeit, Kultur und Geselligkeit assoziiert wird. Dadurch reaktiviert sie, trotz ihrer von Vielen geächteten ästhetischen Qualität, durch Assoziationen mit bereits bekannter Musik bei unachtsamen Hörern häufig Wohlbefinden oder eine angenehme Atmosphäre.⁴⁶ Muzak und Musik

⁴³ R. Murray Schafer, Anstiftung zum Hören. Hundert Übungen zum Hören und Klänge Machen, S.15

⁴⁴ "Muzak steht für: Musik zum animierten Konsum und wird auch als Warenzeichen für den Vertrieb von entsprechenden Satellitenprogrammen in Lizenz an Kaufhäuser, Hotels usw. Genutzt.", Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmtönen, S. 28

⁴⁵ R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, S. 178

⁴⁶ Vgl. Golo Föllmer, Klangorganisation im öffentlichen Raum, S. 11 In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): Klangkunst, Laaber 1999, S. 191-227

generell trägt zur allgemeinen Vermehrung von Lauten in einer städtischen Soundscape bei und ist daher ein typischer Bestandteil von Lo-Fi-Umgebungen.

Der Versuch Schafers, mit seinen Ansätzen der akustischen Ökologie die Fähigkeiten des feinen Hörens und Wahrnehmens zu stärken, um die akustische Umwelt als Gesellschaft bewusst zu gestalten, scheint heute notwendiger als jemals zuvor. "In einem Alltag, der von akustischem Wildwuchs geprägt sei, der kaum absichtsvoll gestaltete Angebote fürs Ohr biete, der unangenehme, kommunikationsleere oder bedeutungslose Schallereignisse kaum aktiv vermeide, würde die Mehrzahl der Menschen nichts Hörenswertes erwarten und ihre Ohren verschlossen halten. Eine aus den Fugen geratene, hässlich klingende akustische Umwelt habe ihre Bewohner auf eine Abstumpfung ihres Gehörs hin konditioniert und die auditive Welt der Gleichgültigkeit preisgegeben."⁴⁷

Die Anhäufung von Lärmquellen und damit verbundene Maskierung von Lauten und Signalen, sowie die verminderte Wahrnehmungsfähigkeit für das Handeln anderer Menschen, scheint in der modernen Stadt soweit vorangeschritten zu sein, dass ihre Bewohner teilweise gar nicht mehr versuchen, wichtige Schallereignisse in ihrem Umfeld wahrzunehmen, sondern sich lieber völlig isolieren.

Die Tatsache des massiven Musikkonsums über Kopfhörer, welche oftmals damit beworben werden, dass sie die Schallereignisse der akustischen Umgebung besonders gut isolieren (*Noise Cancelling*), zeigt das Bedürfnis sich der Wahrnehmung der akustischen Umwelt weitestgehend und völlig bewusst zu entziehen. Der Versuch die akustische Umwelt gänzlich auszublenden oder zu überdecken scheitert jedoch spätestens, wenn beispielsweise ein Krankenwagen mit eingeschalteter Sirene den Hörer passiert, oder ein Zug mit quietschenden Bremsen in den Bahnhof einfährt. Diese vermehrte Verwendung von Musik zur Isolation gegenüber dem Lärm der Außenwelt, oder als begleitende Geräuschkulisse im Hintergrund, macht Musik mehr und mehr zu einem Mittel zum Zweck. Der Stellenwert der Musik als bewusste Erfahrung scheint dabei heute zunehmend vernachlässigt zu werden. Dies bezieht sich keineswegs ausschließlich auf den individuellen Gebrauch von Musik, sondern findet sich häufig auch im öffentlichen Raum einer urbanen Soundscape wieder.

Die typische Soundscape einer städtischen Umgebung ist immer eine Lo-Fi-Umgebung. Die markantesten Lärmverursacher sind dabei Maschinen, die mit einem Verbrennungsmotor betrieben werden, den Schafer als "Grundlaut der gegenwärtigen Zivilisation"⁴⁸ bezeichnet.

⁴⁷ R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 12

⁴⁸ ebd., S. 153

Unzählige Autos, Motorräder, Lastwagen, aber auch Rasenmäher, Motorsägen, Generatoren und Baumaschinen prägen massiv die Soundscape einer Großstadt. Neben dem Verkehrslärm tragen laute Signale wie Sirenen oder Alarmanlagen, sowie eine vermehrte Verwendung von Musik zur allgemeinen Anhäufung und Verdichtung von Lauten bei. Die schlechte Qualität der akustischen Umwelt verursacht dadurch eine verminderte Wahrnehmungsfähigkeit und kann zu auditiven Überforderungen führen. Des Weiteren kann der hohe und konstante Schallpegel des städtischen Lärms massive physiologische, sowie psychologische Schäden oder Belastungen hervorrufen. Schafer versteht das akustische Erscheinungsbild als Indikator für den Zustand eines Systems oder Gemeinwesens. Eine akustisch wohlgestaltete Umwelt als Indikator für eine Gesellschaft, in der die Interessen zwischen Individuen, Gruppen und der Gemeinschaft insgesamt ausgeglichen sind.⁴⁹

Einzelne technische Entwicklungen, wie beispielsweise die neu aufkommende E-Mobilität, lassen hoffen, dass dem bis dato anhaltenden Trend der Lärm-Steigerung in Zukunft zumindest in einigen Bereichen entgegengewirkt werden kann. Hierbei spielen die Tätigkeiten von Sound- und Akustikdesignern eine bedeutende Rolle, um die akustische Erscheinung von Städten aktiv zu gestalten.

Da es die meisten Großstädte in den letzten Jahrzehnten jedoch kaum geschafft haben den stetig steigenden Lärm zu vermindern, geschweige denn die akustische Umwelt bewusst und aktiv zu gestalten, könnte dies als Indikator für eine fortlaufende Spaltung der Interessen einer Gesellschaft verstanden werden. Das Bild von gespaltenen oder geteilten Städten und Gesellschaften, sowohl ökonomisch, als auch räumlich dient dem Medium Film häufig als Grundlage, um bestimmte soziale Verhältnisse als Prämisse der narrativen Handlung zu verwenden. Darauf wird im folgendem Kapitel genauer eingegangen.

3. Die Darstellung der Stadt im Film

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die Eigenschaften einer großstädtischen Soundscape erläutert wurden, soll nun auf die enge Verbindung von Stadt und Film eingegangen werden. Dafür wird erst die parallele Entstehung von modernen Großstädten und dem Medium Film, später die Anwendung verschiedener Stadttypen und Klischees betrachtet. Zunächst soll aber untersucht werden, ob oder in welchem Umfang sich filmische und reale Städte miteinander vergleichen lassen. Dabei stellt sich die Frage, ob

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 13

stadtsoziologische Strukturen und Fragestellungen auf filmische und dadurch künstliche Städte angewandt werden können. Unter anderem führen die aufgezeigten Folgen der akustischen Entwicklung von Großstädten zu urbanen Grundmustern und soziokulturelle Problemstellungen, welche von Filmmachern auf unterschiedliche Arten verarbeitet werden.

3.1 Die Großstadt im Film

Trotz der Funktion des Mediums Film als Produzent städtischer Kultur, sowie Produkt der Stadt scheint die Urbanistik Spielfilme⁵⁰ bisher kaum, oder wenn überhaupt erst erstaunlich spät als Bestandteil einer möglichen Forschungs-Methodik verwendet zu haben.⁵¹ Dies könnte verschiedene Gründe haben. Bereits in den 50er Jahren zeigte der deutsche Soziologe René König auf, dass die Stadt als Raum von der Gemeinde- und Stadtsoziologie in ihren Diskursen und Analysen häufig als Vorwand für ortsfrei gedachte Prozesse verstanden würde.⁵² Die Rolle der Stadt verhält sich dabei ähnlich wie beim Film. Sie kann als reine Kulisse dienen, oder als bedeutender Bestandteil des Gesamtkontexts angesehen werden. Das wohl größte Problem, welches dazu führt, dass die Betrachtung von filmischen Städten als Grundlage von theoretischen Fragestellungen von einigen Soziologen als ungeeignet angesehen wird, ist vermutlich deren fiktionaler Ursprung. "Die Frage, was erfundene Bilder in der empirischen Sozialforschung zu suchen haben, findet bei vielen Soziologen immer noch die implizite Antwort: Nichts!"⁵³

Joerges erläutert drei Perspektiven, unter denen man die Stadt im Film als Gegenstand der Sozialforschung sehen könnte. Unter der jeweiligen Perspektive wird die Erwartungshaltung gesehen, mit der der Zuschauer die filmische Stadt im Hinblick auf stadtsoziologische Fragestellungen betrachtet. Aus diesen drei Perspektiven resultieren ebenfalls drei Positionen, welche das Verhältnis von Film und Sozialwissenschaft unterschiedlich auslegen. Bei jeder dieser Perspektiven ist es jedoch wichtig die Darstellung der Stadt in jedem Film individuell und in Bezug auf seine Genre-Zugehörigkeit zu untersuchen.

⁵⁰ Ich verwende hier explizit Spielfilm, um von der Betrachtung ethnographischer und dokumentarischer Filme zu unterscheiden, welche gelegentlich als Gegenstand von Sozialforschungen verwendet werden. Die Untersuchung von Spielfilmen im Hinblick auf soziologische Fragestellungen bleibt jedoch weitestgehend außen vor. Vgl. Bernward Joerges, Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie', S. 17

⁵¹ Vgl. ebd., S. 17

⁵² Vgl. ebd., S. 7

⁵³ ebd., S. 17

Die dritte Perspektive sieht bei der Kino-Erfahrung ein Versinken in die Welt der Bilder. Man befindet sich quasi in einer gänzlich imaginierten Stadt und es werden beim Zuschauer keinerlei Assoziationen mit realen Städten geknüpft. Von diesem Standpunkt aus betrachtet scheinen Filme ungeeignet, um als Gegenstand für soziologische Untersuchungen genutzt zu werden.⁵⁴ Die daraus resultierende Position versteht Film und Soziologie als unvereinbare Gegenteile. Die Stadt im Film und in der empirischen Sozialforschung handeln grundsätzlich von verschiedenen Welten, welche sich in theoretischen Untersuchungen nicht aufeinander anwenden lassen. Es wird klar zwischen imaginären, also filmischen, und realen Wirklichkeiten unterschieden.⁵⁵

Die zweite Perspektive versteht Film nicht als direkte Berichte über Orte und Städte, sondern sucht in ihm weitere symbolische Verweisungszusammenhänge. Dargestellte Städte und Figuren im Film können (De-) Identifikationsprozesse auslösen, welche in einen gesellschaftlichen oder kulturellen Diskurs einfließen können. Diese Perspektive versteht das Medium Film als einen Teil von städtischen Lebens. Dabei prägt oder verstärkt der Film ein bekanntes Bild einer Stadt und kann selbstverständlich gewordene Sichtweisen verändern. Dieser zweite Standpunkt geht also davon aus, dass Film und Soziologie aufeinander hinführen und sich komplementär Ergänzen. Er vertritt die Ansicht, dass sowohl in der filmischen, sowie realen Stadt ähnliche Aspekte derselben Wirklichkeit dargestellt und verarbeitet werden.

Die erste Perspektive versucht Zusammenhänge zwischen der realen Stadt und Bildern im Film über diese Stadt zu knüpfen. Durch vermittelte Informationen der Filmstadt lassen sich Dinge über die reale Stadt lernen. Dies funktioniert besonders bei Filmen auf dokumentarischer Ebene. Bei dieser Perspektive geht man davon aus, dass sich Filme eignen, um beispielsweise Ethnographien und Histographien über bestimmte Kulturen zu erstellen. Dieser Ansatz sieht dabei Film und Soziologie als nicht voneinander trennbare Teile. Das gegenseitige Beeinflussen von Kino und Gesellschaft macht sowohl die filmische, als auch die reale Stadt zu Bestandteilen der Soziologie.

Ein weiterer Punkt der das enge Verhältnis von Film und urbaner Kultur oder Gesellschaft aufzeigt und als Beispiel für die zuvor genannte erste Perspektive genommen werden kann, ist das von Barbara Mennel als "favela effect"⁵⁶ beschriebene Phänomen, wie Filme im Kontext des postmodernen Kapitalismus' kreierte, vertrieben und rezipiert werden. Der Effekt beschreibt, wie die filmische Darstellung von brasilianischen Favelas das Bild in den Köpfen

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 18ff

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 21

⁵⁶ Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, S. 211f

des Publikums geprägt und dadurch ihre Erwartungshaltung an die reale Erscheinungsform beeinflusst hat. Wenn Touristen die echten Favelas, die häufig aufgrund von Gewalt und Kriminalität nicht ungefährlich sind, besuchen wollen, erwarten sie eine reale Repräsentation dessen, was sie aus Filmen kennen. Dies zeigt erneut wie stark das Medium Film die Wahrnehmung und Erwartungen sowie Sichtweisen der Menschen in einer Stadt beeinflussen kann.

Das Verhältnis von Stadt und Film stellt sich also als eng verflochten und gegenseitig beeinflussend dar. Kino ist im Regelfall ein Erzeugnis der Stadt und wird auch in selbiger von den Menschen, die in ihr leben konsumiert. Dabei kann das Kino als Repräsentant für Zustände und Umbrüche innerhalb des nationalen Kinos einer gewissen Epoche verstanden werden. Die Art der Verwendung und Darstellung der filmischen Stadt beeinflusste dabei massiv spätere Generationen von Regisseuren, welche durch ähnliche oder deutlich unterschiedliche Ansichten die Bedeutung der Stadt für den Film neu deuteten und variierten.

Seit der Entstehung des Films spielen Städte in ihren unterschiedlichsten Erscheinungsformen eine bedeutende Rolle. Dabei ist ein grober Wandel von der künstlichen Stadt als Kulisse im Studio, zur Verwendung von dokumentarisch oder metaphorisch gefilmten realen Schauplätzen, bis hin zur durch technische Entwicklungen begünstigten Vermischung von realen Städten mit Computergenerierten oder -animierten Teilen zu erkennen. Es bleibt dabei wichtig zu erwähnen, dass die unterschiedlichen Formen der Stadtdarstellung von Genre zu Genre und auch Film zu Film individuell zu untersuchen sind. Als entscheidender Unterschied gilt zu erkennen, ob die filmische Stadt einen mehr oder weniger bedeutungslosen und austauschbaren Raum darstellt, oder aufgrund ihrer Assoziation zu einer realen Stadt und den damit verbundenen Erwartungen als handlungsprägender und notwendiger Bestandteil der Story verstanden werden muss. Wenn die Handlung eines Films nicht auf die gleiche Weise in einer anderen Stadt erzählt werden kann, dann muss die Stadt im Film als grundlegendes Element angesehen werden, ohne welches die Handlung nicht plausibel oder glaubwürdig erscheinen würde.

Nachdem verschiedene Ansätze beleuchtet wurden, nach denen man die Stadt im Film und ihre Gesellschaft mit realen Städten in Bezug zueinander setzen kann, soll nun auf die Entstehung der engen Verbindung von Stadt und Film und die Entwicklung der Stadtdarstellung eingegangen werden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich durch intensive Forschung neue Technologien, welche zum Teil bahnbrechende Erfindungen hervor brachten.⁵⁷ Dazu gehörte auch die Entstehung des Films. Die erste öffentliche Filmvorführung Deutschlands fand im Jahr 1895 in Berlin statt und im Laufe der nächsten Jahre entwickelte sich das Medium stetig weiter, bis es sich ab etwa 1907 von den ästhetischen Kriterien von Varieté und Theater löst und zunehmend eigene Mittel findet die Stadt und deren Verhältnis zum Menschen, der in ihr lebt zu behandeln.⁵⁸

Kino wird zunehmend zu einem Konsumgut und die Stadt ist dabei sowohl bei der Produktion, als auch bei der inhaltlichen Repräsentation sowie Rezeption eines Films ein zentraler Bestandteil.⁵⁹ Der urbane Raum dient dabei zugleich als Setting für filmische Handlungen, als auch als Ort der Distribution und des Konsums. Es bildet sich sozusagen ein Kreislauf. Filmemacher werden von menschlichen Verhaltensweisen und städtischen Phänomenen zu mehr oder weniger fiktiven Geschichten inspiriert, welche unter Umständen die Weltanschauung oder Ideologie des Publikums beeinflussen können. Wenn sich durch eine Vielzahl von flächendeckend wahrgenommenen und stark diskutierten Filmen die gesellschaftlichen Vorstellungen von Gerechtigkeit, Moral, Wertigkeit usw. wandeln, werden die zukünftigen Filmemacher durch diesen Wandel ebenfalls beeinflusst. Ein solcher Wandel lässt sich in der Geschichte des Kinos beispielsweise auch in der Darstellung von Erotik oder Gewalt feststellen und lässt erkennen, dass Kino als Teil des städtischen Lebens auch immer im Kontext von kulturellen und politischen Bewegungen zu betrachten ist. Dies trifft in Teilen auch auf die Themen und Ästhetik des frühen deutschen Kinos zu. "Die prinzipielle Ablehnung der modernen Stadt wird in der Weimarer Republik politisch konkretisiert, indem Berlin zum Muster der 'dämonischen' Stadt wird."⁶⁰ Diese filmischen Eigenschaften und Ästhetiken des Weimarer Stadtfilms wurden später als Grundlage in den amerikanischen Film Noir übernommen und fortgesetzt.

Viele frühe Filme verwendeten Abbildungen von sich bewegenden Objekten, wie Autos oder Zügen als Thema und Sinnbild für Modernität.⁶¹ Darüber hinaus brachten sowohl die Verkehrsmittel, als auch der Film neue Perspektiven in der Wahrnehmung mit sich, die von vielen erst neu erlernt werden mussten. Die schneller werdende Fortbewegung durch Autos oder Züge ließ die Menschen Geschwindigkeit in einer neuen Form erfahren. Und auch die

⁵⁷ Vgl. Barbara Flückiger, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, S. 28

⁵⁸ Vgl. Hanno Möbius, Das Thema "Großstadt" im deutschen Film, S. 10 ff

⁵⁹ Vgl. Barbara Mennel, Cities and Cinema, S. 19

⁶⁰ Hanno Möbius, Das Thema "Großstadt" im deutschen Film, S. 32

⁶¹ Vgl. Barbara Mennel, Cities and Cinema, S. 4

Rezeption des noch neuen Mediums Film stellte für viele Leute gänzlich neue Arten der Wahrnehmung dar. So passierte es, dass während der Vorführung eines Kurzfilms der Lumière-Brüder im Jahr 1895 in Paris, in dem ein Zug mit hoher Geschwindigkeit auf die Kamera zu fährt, sich das Publikum vor Panik und Unsicherheit von der Leinwand abwandte, um einer Kollision zu entgehen.⁶² Film war also ein Medium, welches stark mit Modernität und derer Begleiterscheinungen assoziiert wurde.

3.1.1 Entwicklung der Darstellung von Städten im Film

Zu Beginn entstanden hauptsächlich kürzere dokumentarische Streifen über die Stadt und ihren Verkehr. Später wurden diese Straßenszenen als Zwischensequenzen in Spielfilmen eingefügt, um die Handlungen und das Setting des Films authentischer erscheinen zu lassen. Im weiteren Verlauf wird mit ersten expressionistischen Straßen- und Milieu-Filmen dann das Thema Stadt und Mensch expliziter behandelt.⁶³

Die 1920er Jahre stellen einen besonders wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Kinos dar. Während dieser Zeit wurden bedeutende filmische Werke geschaffen und in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts entwickelte sich zunehmend der Tonfilm. Es ist ebenfalls das Jahrzehnt, das die Verbindung von Stadt und Film maßgeblich prägt. Die wachsende Faszination für großstädtische Themen wie Dynamik und Bewegung des Verkehrs, sowie technischen Fortschritt führte in den 1920er Jahren zu einer Vielzahl von bedeutenden Stadtfilmen, welche auch großen Einfluss auf die folgenden Generationen von Regisseuren hatten. Die allgemeinen Themen bestehen im Wesentlichen aus Urbanität und den Gefahren und Verlockungen des modernen städtischen Lebens. Zu den Gefahren gehörten unter anderem besonders Kriminalität, Anonymität, der Verlust von Moralvorstellungen, Arbeitslosigkeit und Klassenkampf. Die Vergnügen der Großstadt wurden häufig durch Bewegung, Geschwindigkeit, Unterhaltung, oder auch befreiter Erotik dargestellt.⁶⁴ In dieser Zeit wurde die expressionistische Architektur in Studios nachgebaut und sollte mit Hilfe von Licht- und Schatten-Regie oftmals eine Beziehung von Stadt und Dämonie suggerieren, wie etwa in Leopold Jessners *Hintertreppe* (1921) oder Karl Grunes *Die Straße* (1923).⁶⁵ Auf einige dieser Filme soll kurz genauer eingegangen werden. In dem bereits erwähnten Film *Die Straße* wurde die Stadt noch durch ein gestaltetes Set im Studio nachgebaut. Obwohl dieser künstlichen Stadt durch den Einsatz stilistischer Mittel eine bestimmte Wirkung

⁶² Vgl. ebd., S. 1f

⁶³ Vgl. Hanno Möbius, Das Thema "Großstadt" im deutschen Film, S. 13

⁶⁴ Vgl. Barbara Mennel, Cities and Cinema, S. 23

⁶⁵ Vgl. Hanno Möbius, Das Thema "Großstadt" im deutschen Film, S. 14

verliehen werden sollte, blieb die Darstellung der Stadt in ihrer Architektur dennoch relativ realitätsnah.

Einen deutlich anderen Ansatz verfolgte Fritz Lang bei seinem Film *Metropolis* (1927), welcher vielleicht als der bedeutendste Stadtfilm überhaupt angesehen werden kann. Durch seiner Zeit modernste Aufnahme-Techniken löste sich Lang von der herkömmlichen Studio-Stadt und begründete mit seiner Darstellung einer Zukunftsstadt quasi das Genre Science-Fiction. Und auch die von ihm behandelten Themen beinhalten fundamentale Elemente, welche die filmische Verarbeitung der Stadt im Film fortan stark beeinflusst haben. Die Kritik an der industriellen Massengesellschaft mit ihrem Ungleichgewicht von Herrschaft und Ausbeutung, also dem Streben nach, beziehungsweise der Unterdrückung von Macht. Im Zentrum stehen dabei Probleme der zeitlichen und räumlichen Organisation von Städten. Das Verhältnis von Arbeits- und Freizeit, sowie Wohn- und Arbeitsraum.⁶⁶ Besonders die räumlichen Probleme einer Stadt bilden seither Grundlage für die unterschiedlichsten Szenarien und Handlungen in Filmen. In *Metropolis* wird die futuristische Stadt vertikal geteilt. Die obere Hälfte wird von Industriellen und Fabrik-Besitzern bewohnt, während die Arbeiterklasse in den unteren Ebenen der Stadt unterkommt.⁶⁷ Dadurch werden Teile des städtischen Raums einer jeweiligen sozialen Gruppe zugeordnet, welche sich dadurch deutlich von anderen abgegrenzt. Auf die Auswirkungen räumlicher Abgrenzung in filmischen Städten wird an späterer Stelle noch zurückgekommen. Peter Rabenalt beschreibt *Metropolis* in seinem Buch *Der Klang des Films* als ein "expressives Sinnbild für eine sozio-kulturelle Entwicklung [...], das in heutigen Mega-Cities immer mehr reale Gestalt anzunehmen scheint und zum Teil bereits wieder zitiert wird - erinnert sei nur an *Blade Runner* (1982) von Ridley Scott."⁶⁸

Nur kurze Zeit später "emanzipiert sich [...] die Kamera vom Studio und gewinnt in Außenaufnahmen ihre ganze Beweglichkeit und Virtuosität."⁶⁹ Ebenfalls geprägt durch die nüchterne Ästhetik der Neuen Sachlichkeit⁷⁰ entstehen erste Außen-Filme, deren Themen das typische Leben ohne Helden, die Dynamik und Rasanz des städtischen Verkehrs, oder den alltäglichen Arbeits- und Geschäftshrythmus behandeln. Eines der wohl bedeutendsten Werke ist dabei der ebenfalls im Jahr 1927 uraufgeführte Film *Berlin: Die Sinfonie einer Großstadt* von Walter Ruttmann.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 14

⁶⁷ Vgl. Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, S. 23

⁶⁸ Peter Rabenalt, *Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons*, S. 10-11

⁶⁹ Hanno Möbius, *Das Thema "Großstadt" im deutschen Film*, S. 14

⁷⁰ "um 1920 entstandener neorealistischer Stil der bildenden Kunst und nachfolgend auch in der Literatur, der in Gegenreaktion auf den Expressionismus das objektiv Sichtbare und dessen visuell wahrzunehmendes Erscheinungsbild wieder in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückte.", <https://www.wissen.de/lexikon/neue-sachlichkeit>(Stand 08.12.2018)

Ab dem Ende der 1920er Jahre entwickelt sich die Stadt in Teilen ihrer sozialen Struktur zunehmend zum Bestandteil der Genres des Kriminal- und Gangsterfilms. Dabei lokalisieren sich die Handlungen zunehmend innerhalb von städtischen Milieus wie der Hafengegend, dem Kneipenmilieu oder in Wettbüros.⁷¹ Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde das Medium Film vermehrt für Propagandazwecke missbraucht und es wurde versucht Berlin von der negativ konnotierten Darstellung zu befreien und als Repräsentant für das Sinnbild der rechtsextremen Ideologie zu verwenden. Die Nachkriegszeit brachte einen Verlust der sozialen Sicherheit und eine Zunahme von Gewalt und Kriminalität mit sich. Diese gesellschaftlichen Muster wurden in den Filmen dieser Zeit aufgegriffen und führten erneut zu einer allgemein eher negativen Sicht auf die Stadt.

Im Umbruch zu den sechziger Jahren entsteht in Frankreich als Reaktion auf die etablierte Weise kommerzielles Kino zu produzieren die Nouvelle Vague, in der die Stadt ebenfalls einen wichtigen Bestandteil der narrativen Handlung darstellt. Auf die Entstehung und Ästhetik der Nouvelle Vague wird in *Kapitel 4* detaillierter eingegangen. In Deutschland wurden in den späten sechziger Jahren die kalten und von Kriminalität geprägten Sichtweisen der Nachkriegszeit auf das städtische Leben unter anderem in den Filmen *Silver City* (1968) von Wim Wenders und *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) von Rainer Werner Fassbinder auf unterschiedliche Weise verarbeitet. Dabei findet besonders Fassbinder Möglichkeiten die städtische Atmosphäre abzubilden ohne sie dabei explizit zu zeigen. Er lässt die Handlungen in urbanen Innenräumen spielen, welche durch stilistische Mittel wie kalt-weißes Licht oder halbdunkel ausgeleuchtete Szenen dennoch die Fremdheit der Stadterfahrung widerspiegeln.⁷² Diese Art der Stadtdarstellung, welche sich in späteren Filmen Fassbinders wie beispielsweise *Berlin Alexanderplatz* (1980) fortsetzt, zeigt dabei nur selten totale Einstellungen urbaner Räume. Laut Alexander Kluge verwendet Fassbinder das Bild einer sogenannten "unsichtbaren Stadt: die städtische Struktur, die in unseren Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt."⁷³

Ebenso wie Schafer die klangliche Umwelt als Indikator für den Zustand einer Gesellschaft sieht, kann das Kino als Repräsentant für gesellschaftliche Zustände und Umbrüche einer bestimmten zeitlichen Epoche gesehen werden. Barbara Mennel schreibt dazu: "the connection between cities and cinema lends itself particularly well to demonstrate larger cultural shifts from national to transnational and modern to postmodern contexts."⁷⁴ Die

⁷¹ Vgl. Hanno Möbius, Das Thema "Großstadt" im deutschen Film, S. 19

⁷² Vgl. ebd., S. 23

⁷³ Alexander Kluge, Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film, S. 110

⁷⁴ Barbara Mennel, Cities and Cinema, S. 19

Entwicklung der Darstellung von Städten im Film zeigt, dass Kino sowohl “Produkt urbaner Modernität” als auch “Produzent von urbaner Kultur” ist.⁷⁵

3.1.2 Stadtypen - Symbole, Mythen, Themen

Entscheidend für den Charakter einer filmischen Stadt ist, ob sie dabei nur als bloße Kulisse dient, also einen mehr oder weniger austauschbaren urbanen Raum darstellt, oder ob sie zum Gegenstand und Thema beziehungsweise zum Akteur und Darsteller wird. Durch stilistische Mittel und metaphorische Bestandteile kann das Bild einer authentischen, künstlichen, utopischen sowie dystopischen, geordneten oder ungeordneten usw. Stadt erzeugt werden. Wichtig ist dabei auch der größere Kontext des Films. “Wer filmt was auf welche Weise und für wen und wozu?”⁷⁶ Diese Fragen können von entscheidender Bedeutung sein, wenn es darum geht die Intention der Darstellung eines bestimmten Stadtyps zu verstehen. Es ist dabei auch wichtig zu beachten, dass Stadtfilme, selbst im dokumentarischen Stil, immer eine bestimmte Perspektive auf die Stadt und ihre Eigenschaften darstellt. Filme sind immer ein konzipiertes Konstrukt, welches der Sichtweise und Intention des jeweiligen Filmemachers unterliegt.

Möchte man Stadtfilme analysieren, bieten sich dabei sehr verschiedene Blickwinkel an. Auf ein paar wichtige Symbole, Mythen und Themen von Stadtfilmen möchte ich folgend näher eingehen.

Grundlegend für das gesamte Thema kann das Verhältnis und die Polarität von Stadt und Land, sowie die Orientierungsarbeit des Menschen innerhalb des urbanen Raums betrachtet werden.⁷⁷ Das Verhältnis von Stadt und Land meint dabei die sozialen Bedingungen und gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen die Menschen (im Film) leben. Dabei ist es nicht zwingend notwendig, dass beide Seiten fester Bestandteil eines Films sind. Es reicht häufig schon die Darstellung einer Seite aus, damit diese dennoch als Gegensatz zur anderen verstanden wird. Die räumlichen Gegensätze können Stadt und Land, aber auch Gebiete oder verschiedene Viertel innerhalb einer Stadt betreffen. So kann ebenfalls eine Parkanlage oder ein Stadtwald, aber auch ein Vorort mit den Eigenschaften des Landes assoziiert werden, welche im Gegensatz zu städtischen Verdichtungszone stehen.

⁷⁵ Helmut Weihsmann, *The City in Twilight: Charting the Genre of the ‘City Film’ 1900-1930*, in F. Penz & M. Thomas (Hg.), *Cinema & Architecture*, S.10

⁷⁶ Hanno Möbius, *Das Thema “Großstadt” im deutschen Film*, S. 11

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 27

Bei diesem Verhältnis wird die Stadt typischerweise als mehr oder weniger geschlossener Raum angesehen, welcher mit seinem dynamischen Verkehr allgemein für Hektik und Rasanz steht. Innerhalb dieses Raumes ist der Mensch stetig auf die Suche nach Orientierung und ist darüber hinaus vielseitigen Bedrohungen ausgesetzt. Die urbanen Bedrohungen werden durch die Präsenz von Kriminalität, Prostitution, unterschiedlichen Milieus oder auch gefährdeten Jugendlichen verdeutlicht. Filme in denen diese Bedrohungen einen wichtigen Teil der Story ausmachen sind beispielsweise *Desperado City* (1981) von Vadim Glowna, oder *Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981) von Ulrich Edel.⁷⁸

Das Land steht dem konträr gegenüber und wird als Zustand der Ruhe und langsamen Bewegungen empfunden, welche Wohlbefinden und Hoffnung darstellen.⁷⁹ Durch die Rasanz des städtischen Verkehrs, beziehungsweise der Trägheit des Landes stehen sich Stadt und Land auch in ihren auditiven Erscheinungsformen gegenüber. Die Stadt symbolisiert hierbei allgemein eine Umgebung, die dem Lärm der Neuzeit ausgesetzt ist, während das Land für Stille steht.⁸⁰ Der Gegensatz von Stadt und Land prägt allerdings nicht nur zeitliche oder akustische Charakteristiken, sondern betrifft auch maßgeblich die jeweilige konkrete Gesellschaft und deren Politik. Bei diesem Ansatz wird das Land als Provinz mit eher traditionellen und konservativen Ansichten verstanden. Dem gegenüber steht die moderne Großstadt als fortschrittliche und weltoffene Gesellschaft. Diese Umstände und sozialen Verhältnisse können das Denken und Handeln der jeweiligen Menschen, entsprechend ihrer sozialen Zugehörigkeit entweder großstädtisch oder provinziell prägen und ordnet ihnen dadurch bestimmte gesellschaftliche Bedingungen zu.⁸¹

Möbius bezeichnet das Stadt-Land-Verhältnis, welches das Objekt als Grundsatz der Fragestellung behandelt, als "soziologisch-medial".⁸² Einen weiteren Ansatz, der die Frage nach der Wahrnehmung, und Reflexion der Menschen, also den Subjekten, und die daraus resultierende innere Gefühlswelt behandelt und ins Verhältnis zum Objekt, dem Raum der Stadt setzt bezeichnet er dagegen als "psychologisch-medial".⁸³ Dieses Verhältnis von Innen- und Außenwelt untersucht die äußeren Raumverhältnisse aus der Perspektive der darin lebenden Menschen und setzt diese in Beziehung zueinander. Bei den Möglichkeiten

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 75f

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 28

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 31

⁸¹ Vgl. ebd., S. 28

⁸² ebd., S. 28

⁸³ ebd., S. 28

die innere Befindlichkeit und subjektive Perspektive einer Person rein visuell darzustellen gelangt das Medium Film jedoch schnell an seine Grenzen. Hierbei trägt der Tonfilm, neben den gestalterischen Möglichkeiten von Bühnenbild und dem Einsatz von Licht, maßgeblich zur Problemlösung der beschränkten inneren Darstellung bei, indem er durch unterschiedliche audio-visuelle Gestaltungsansätze einen Zugang zu Gedanken oder Gefühlen einer Person im Film ermöglichen kann. Der Ausdruck der inneren Wahrnehmung durch Sprache, Monologe, oder eine Off-Stimme sind dabei nur die naheliegendsten Methoden.

Die Frage nach dem Stand-Land-Verhältnis, sowie Innen-Außen-Verhältnis kann dabei hilfreich sein die filmische Welt analytisch zu erschließen. Dabei stellt sich immer die Frage nach der Orientierung der Menschen innerhalb der Stadt. Das Problem der Orientierung ist dabei sogar als doppeltes Problem zu verstehen. Zum einen als Problem der Außenorientierung im Gewirr von großen Städten, zum anderen als Innenorientierung der Nerven und des psychisch-mentalenen Bewusstseins im permanenten Versuch die massiv auftretenden Außenreize zu verarbeiten. Besonders der provinzielle Charakter, der sich in der ihm unbekanntem und überfordernden städtischen Umgebung mit all ihren Gefahren und Versuchungen zurechtfinden muss, ist dabei Grundlage für eine Vielzahl von filmischen Handlungen. "These narrative constructions of a rural character coming to the city unable to negotiate its dangers and seductions [...] continue throughout the history of film."⁸⁴ Ein Beispiel für einen Film, der sich genau dieses Grundmotiv zu eigen macht ist *Playtime* (1967) von Jaques Tati. In diesem Film stellt Tati "satirisch die hypermoderne Stadt mit ihren Absurditäten vor und zeigt die Schwierigkeiten mit ihr umzugehen."⁸⁵ Ein weiteres Beispiel, in dem ein Kurzfilm dieses typische Muster verarbeitet ist *Herr Toluh geht in die Stadt* (Jörg U. Lensing, 2007).

Es lässt sich dabei feststellen, dass provinziellen Charakteren der Zugang in eine Stadt ermöglicht wird und sie ihre eigentliche Herkunft (das Land) verlassen konnten. Anders verhält sich dies oftmals bei den Bewohnern einer Stadt, denen es scheinbar nicht möglich ist aus dieser zu entkommen. Die Stadt stellt ein geschlossenes System dar, in dem aufgrund der Abstinenz des Landes keine Hoffnung auf ein Entkommen aufkommt. "Ohne eine Gegenwelt, ohne das Land ist die Stadt ein Gefängnis."⁸⁶ Selbst innerhalb dieses Gefängnisses ist es den städtischen Bewohnern häufig nicht mal möglich, sich frei zu bewegen. Die Problematik der Orientierung betrifft daher nicht nur Charaktere, für die die

⁸⁴ Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, S. 9

⁸⁵ Hanno Möbius, *Das Thema "Großstadt" im deutschen Film*, S. 24

⁸⁶ ebd., S. 75

Stadt mit ihren Abläufen, Gefahren und Möglichkeiten bisweilen fremd war, sondern auch die Bewohner, die sich innerhalb der Stadt orientieren müssen. Aufgrund von räumlichen Grenzen oder sozialen Zugehörigkeiten können sich bestimmte soziale Gruppen innerhalb der filmischen Stadt nicht frei in ihr bewegen. Räumlich definieren sich diese Grenzen innerhalb einer Großstadt oft durch unterschiedliche Viertel, Milieus oder Randbezirke, welche sich aus unterschiedlichen Gründen vom Rest der normierten Stadt abgrenzen. In diesen Bezirken bilden sich häufig Problemgruppen, welche subkulturelle Verhaltensformen hervorbringen.⁸⁷ Es bilden sich dadurch zwei- oder mehrfachgeteilte Städte, welche in der Stadtsoziologie auch als *Dual City* oder *Divided City* bezeichnet werden.⁸⁸

“Es geht dabei immer [...] um die These, große Städte folgten einem Grundmuster der fortschreitenden Spaltung in arm und reich, in eine offizielle und informelle Ökonomie, und damit korrespondierend in räumlich immer stärker segregierte Hälften.”⁸⁹ Durch die Polarisierung der Großstadt in Ghettos und Headquarters, Slums und Festungen der Macht, entstehen kleinräumige Kämpfe um diese symbolischen Grenzen innerhalb des urbanen Raumes.⁹⁰ Es bilden sich Randgruppen, Gangs und soziale Milieus, die sich häufig in einem rivalisierenden Kontext gegenüberstehen. Die modernen Metropolen werden zum Ballungsraum von großen sozialen, kulturellen oder ethnischen Unterschieden auf engen Raum.⁹¹ Dabei kann die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe durch Faktoren wie der gesellschaftlichen Klasse, Alter, Geschlecht, Rasse oder auch Ethnie spezifiziert werden.⁹² Wie auch im bereits zuvor genannten Beispiel von *Metropolis*, spielt bei der Teilung der Stadt oftmals die Ausübung von Macht, beziehungsweise das Streben nach Macht eine wichtige Rolle. Filme wie *West Side Story* (1961) von Robert Wise und Jerome Robbins oder *La Haine* (1995) von Mathieu Kassovitz, sowie viele weitere Gangster- und Gangfilme legen ihren Handlungen dabei das Thema dieses Konfliktes zugrunde. Das Ungleichgewicht von Macht der sozialen Gruppen führt dazu, dass innerstädtische Ordnungsbeziehungsweise Unordnungsbilder entstehen. Als ein Musterbeispiel für die Darstellung dieser Metapher der modernen Stadt gilt *Blade Runner*, in dem die unterschiedlichen

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 24

⁸⁸ Vgl. Bernward Joerges, Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), Stadt und Film. Versuche zu einer ‘Visuellen Soziologie’, S. 14

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 14

⁹⁰ Vgl. Jörg Potthast, Stadt der Liebe, Vorstadt des Hasses. Eine Filminterpretation von *La Haine*; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), Stadt und Film. Versuche zu einer ‘Visuellen Soziologie’, S. 104

⁹¹ Vgl. ebd., S. 107

⁹² Vgl. Barbara Mennel, Cities and Cinema, S. 15

Gruppen einer metropolen Gesellschaft in der Horizontalen wie in der Vertikalen strikt voneinander getrennt sind.⁹³

In vielen Filmen ist die Polizei dabei die wichtigste Instanz, die versucht die Ordnung einer Gesellschaft aufrecht zu erhalten.⁹⁴ Dort wo sie zum Einsatz kommt, wird versucht eine aufkommende Unordnung oder die unbefugte Aneignung von Macht zu unterdrücken. Dadurch charakterisiert die Einrichtung der Polizei in vielen Filmen einen weiteren Gegenspieler zu den sich rivalisierenden Gruppierungen. Die visuellen und auditiven Erscheinungsformen der Polizei stellen dabei einen elementaren Bestandteil der filmischen Welt dar. Die blauen (oder im amerikanischen Film rot-blauen) Rundumleuchten sowie die signifikanten Sirenen von Einsatzwagen lassen ein Auftreten der Polizei kaum missachten. Die semantische Verwendung und Relevanz von Sirenen für die Darstellung eines städtischen Umfeldes im Filmton wird im folgenden Kapitel erneut eine Rolle spielen.

Spezifische Grundvorstellungen von Ordnung oder Chaos dienen im Film, sowie auch in der Soziologie als Leitmetaphern für charakteristische Erscheinungsformen von Städten. Dabei stellt sich die Frage welche Ordnungs-, oder Chaosvorstellungen in filmischen Präsentationen von Städten und des städtischen Lebens zum Ausdruck kommen. Es formen sich Metaphern von der Großstadt als Megamaschine (zum Beispiel in *Metropolis* von Fritz Lang), als Monument (zum Beispiel Sankt Petersburg in Verfilmungen, Hörspielen, oder als Oper nach Alexander Puschkins Erzählung *Pique Dame*), als Dschungel, Strudel und Chaos (zum Beispiel in *Taxi Driver* von Martin Scorsese; typisch immer wieder New York), als Organ und Geschwür (zum Beispiel in *Der Bauch des Architekten* von Peter Greenaway), oder der Großstadt als Superhirn (zum Beispiel in *Tron* von Steven Lisberger).⁹⁵

Dieser Metaphern bedient sich nahezu jeder Film, in dem die Stadt nicht bloß als eine Kulisse, einen austauschbaren leeren Raum dargestellt wird, sondern als soziokulturelle Ausgangslage und damit Prämisse der narrativen Handlung verstanden werden kann. Es entwickeln sich Bilder bestimmter Stadtmodelle und Klischees. Die Stadt in Ruinen, die geteilte oder kriminelle Stadt, urbane Utopien und Dystopien, oder die technologische Stadt des Fortschritts, welche zu Teilen computergesteuert ist, werden zu filmischen Konzepten, welche die erzählte Geschichte glaubwürdig und authentisch erscheinen lassen. Dabei kann das Stadtbild aus der Perspektive der jeweiligen fiktiven Figuren sowohl als positives, als auch als negatives wahrgenommen werden.

⁹³ Vgl. Bernward Joerges, Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie', S. 15

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 15

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 11

In der Geschichte des Films entstanden dabei einzelne Städte, welche als typische filmische Repräsentanten einer Epoche ihres nationalen Kinos in ihren Themen und Ästhetiken dienten. Das schon vielfach erwähnte Berlin ist dabei, besonders während der Anfangszeit des Kinos, als Symbol für Modernität und der Entstehung des Genres Stadtfilm zu verstehen.⁹⁶ Los Angeles ist Schauplatz in unzähligen Werken des Film Noir und dient immer wieder als Sinnbild der kriminellen *Dark City*.⁹⁷ Paris spielt für die französische Nouvelle Vague eine zentrale Rolle und wird seither allgemein im Film als *City of Love* verstanden.⁹⁸ Trotz der unterschiedlichen und oftmals klischeehaften Darstellungsformen dieser Städte verbindet sie dennoch die gegenseitige Bezugnahme ihrer Regisseure aufeinander, sowie verwandte filmische Themen wie Modernität, urbane Entfremdung, oder menschliche Sehnsüchte.⁹⁹

3.2 Großstadt im Filmton / Gestaltungskonzepte

Nachdem die enge Verbindung von Stadt und Film, sowie unterschiedliche Stadttypen dargestellt wurden, soll nun behandelt werden wie Sounddesign dazu beitragen kann einer filmischen Stadt einen bestimmten Charakter zu verleihen. Da Film ein audio-visuelles Medium ist, trägt der Filmton neben der visuellen Darstellung maßgeblich dazu bei, inwiefern die gezeigte beziehungsweise gehörte Welt vom Zuschauer als natürlich oder künstlich, positiv oder negativ erfahren wird. Wie bereits dargelegt, ist die Darstellung einer Stadt im Film immer von der Perspektive des Filmemachers behaftet. Die mehr oder weniger gestaltete Soundscape einer filmischen Großstadt kann je nach Intention des Regisseurs dabei eine scheinbare Realität abbilden oder eine stark stilisierte, künstliche Klangwelt behaupten. Wie sehr eine Stadt dabei ein authentisches Bild einer realen Stadt abbildet ist eine Frage des Gestaltungskonzeptes und wird zumeist durch Genre und Handlung des Films begründet. Grundlegende gestalterische Ansätze, durch welche eine Stadt realistisch oder stark stilisiert dargestellt werden können, werden im folgenden Kapitel erläutert. Zunächst soll darauf eingegangen werden, wodurch sich filmische Städte im Sounddesign auszeichnen.

⁹⁶ Vgl. Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, S. 21

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 46

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 61

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 20

3.2.1 Elemente einer städtischen Soundscape im Film

Im Grunde lässt sich die Soundscape einer filmischen Stadt ähnlich wie die einer realen Stadt untersuchen. Eine Soundscape im Film formt die engere oder weitere akustische Umgebung der Handlung und ermöglicht ein "Konzept der Immersion, des Eintauchens in einen Wahrnehmungsraum".¹⁰⁰ Seit dem Anfang der 1970er Jahre ist es möglich, Geräusche und Klangwelten mit Hilfe von guten Mikrofonen und Lautsprechern "plastisch-realistisch" erlebbar zu machen.¹⁰¹ Neben der voranschreitenden Verbesserung der Qualität von Aufnahme- und Wiedergabe-Möglichkeiten von Klängen, entwickelten sich Mehrkanal-Tonsysteme, welche den Effekt der Immersion verstärken. Man betrachtet als Zuschauer zunehmend weniger eine Leinwand, sondern wird von der filmischen Welt, zumindest auf der auditiven Ebene gänzlich eingehüllt. Mit der Einführung von digitalen Systemen wurden die Möglichkeiten diesbezüglich stark erweitert. Heutzutage ist durch Systeme wie *Dolby-Atmos* eine objektbasierte Wiedergabe von Klängen aus quasi jeder Richtung, sogar von oben, möglich. Die Wiedergabe und Ortung von Geräuschen ist dabei nicht mehr an einzelne Kanäle gebunden, sondern kann frei im dreidimensionalen Raum platziert und bewegt werden. Dolby bewirbt dieses System als "Sound [that] moves around you in three-dimensional space, so you feel like you're inside the action."¹⁰² Dies zeigt, dass die technischen Errungenschaften im Kino das Gefühl einer stark immersiven Umgebung erzeugen können.

Die grundlegenden Elemente des Filmtons lassen sich in Dialog, Atmos, Effekte, Foley¹⁰³ und Musik unterteilen. Dabei kann jede dieser Gruppen dazu beitragen den Charakter einer filmischen Stadt zu beeinflussen. Sprache von Personen im Film, oder beispielsweise die Erzählungen einer Off-Stimme, können die Zustände und Stimmungen einer städtischen Umwelt wörtlich beschreiben. Außerdem kann durch die Sprache von Charakteren, welche nicht im Zentrum der Handlung stehen, das Bild einer Stadt semantisch geprägt werden. Mehr oder weniger verständliche Gespräche einer Masse von Menschen, welche im Filmtone auch als "Walla"¹⁰⁴ bezeichnet wird, kann beispielsweise eine multilinguale und damit multikulturelle Gesellschaft darstellen. Wie bereits zuvor aufgezeigt, kann das Bild einer solchen Gesellschaft durch stadtsoziologische Merkmale, wie segregierte Gruppen und

¹⁰⁰ R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, S. 26

¹⁰¹ ebd., S. 26

¹⁰² <https://www.dolby.com/us/en/brands/dolby-atmos.html> (Stand 03.01.2019)

¹⁰³ Benannt nach Jack Foley. Name für die Disziplin in der Ton Postproduktion Geräusche wie Schritte, Bewegungs-Geräusche, oder Klänge von Requisiten synchron zum Bild aufzunehmen. (Anmerkung des Autors)

¹⁰⁴ Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmtone, S. 147

Gebiete innerhalb der Stadt stark beeinflusst werden. Wenn die vorwiegend gesprochene Sprache der Menschen in einer Stadt von filmischen Figuren nicht verstanden werden kann, kann dies zu einer Entfremdung und Isolation des Charakters führen. Zusätzlich wird dadurch die vom fremden Charakter zu leistende Orientierungsarbeit betont. Auch aggressive Rufe oder Schreie, welche je nach Häufigkeit oder semantischer Bedeutung auch in die Gewerke der Atmos oder Effekte eingeordnet werden könnten, können ein Element der Tongestaltung sein, um der jeweiligen Stadt ein negatives Erscheinungsbild zuzuschreiben. Filme in denen fremdsprachige oder mehrsprachige Dialoge die urbane Gesellschaft prägen sind beispielsweise *Lost in Translation*, oder *Blade Runner*.

Musik kommt häufig als stimmungsbildendes Element beispielsweise als Soundtrack oder als diegetische¹⁰⁵ Musik innerhalb der filmischen Handlung zum Einsatz und kann das vom Publikum wahrgenommene Bild einer filmischen Stadt stark beeinflussen. Dass sich der Einsatz von Musik im städtischen Raum durch bestimmte Assoziationen auf die Wahrnehmung und Verhaltensweisen ihrer Rezipienten auswirken kann, wurde in *Kapitel 2.3.2* aufgezeigt. Im Film kommt das Potential von Musik gleich doppelt zur Geltung. Einerseits kann sie Teil der filmischen Handlung sein, die die filmischen Figuren näher charakterisiert und ihre Stimmung beeinflusst. Andererseits kann sie als nicht-diegetische Musik die Emotionen des Publikums beeinflussen und verstärken. Des Weiteren kann diegetische Musik dazu dienen, die Handlung des Films in einen zeitlichen oder geografischen Kontext zu setzen.

Ein Film aus der Zeit vor dem Tonfilm, der den Einsatz von Musik nutzt, um die Verlockungen der Stadt darzustellen, ist *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) von F. W. Murnau. Filme aus der Zeit vor dem Tonfilm werden fälschlicherweise häufig als Stummfilme bezeichnet, obwohl sie auditive Elemente beinhalten. Der Versuch einer Frau ihren Liebhaber zu überreden mit ihm in die Stadt zu ziehen wird von Streichern begleitet. Es erscheint eine Texttafel mit der Aufschrift "Come to the City!", worauf eine Montage von städtischen Bildern mit Verkehr, Leuchtreklamen und Szenen von tanzenden Menschen folgt. Die Musik wandelt ihren Charakter und wird mit Blasinstrumenten angereichert, sodass sie zum Symbol der Vergnügungen der Stadt wird.

¹⁰⁵ "Diegetische Klänge sind Schallsignale in der filmischen Welt [...]. Die Gesamtheit der diegetischen Klänge ist das dokumentarisch-naturalistische oder quasi-naturalistische Soundscape des filmischen Ortes", Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 20

Foley wird meist dazu verwendet, die Geräusche der gezeigten Handlungen zu erzeugen beziehungsweise zu verstärken. Es kann aber ebenfalls dazu dienen, bestimmten Elementen einer filmischen Handlung einen Charakter zu verleihen. Wenn beispielsweise ein typischer provinzieller Charakter in einer Großstadt dargestellt werden soll, kann dieser mithilfe von Foley mit quietschenden Schritten dargestellt werden. Dies kann ihm einen "trottelig" klingenden Gang verleihen und seine Abgrenzung zum Rest der Gesellschaft verdeutlichen. Auch blecherne oder klapprige Elemente im Fahrgeräusch eines Autos können auf dessen maroden und zerfallenden Zustand hinweisen und als Metapher für den Gesamtzustand der Gesellschaft oder eines Charakters verstanden werden. Häufig handelt es sich bei der Einordnung in Foley oder Effekte um fließende Grenzen. Dabei können die einzelnen Elemente gegebenenfalls auch den Effekten zugeordnet werden, welche aber dennoch speziell von einem Foley-Artist kreiert werden.

Die wichtigste Funktion für die stilistische Darstellung eines bestimmten Stadtypens kann neben der Musik vermutlich den Gewerken der Atmos und Effekten zugeschrieben werden. Atmos (im Englischen auch *ambiances*) fungieren als Grundlaute der filmischen Soundscape und können ebenfalls dazu verwendet werden, eine bedeutungsgeladene Umwelt zu suggerieren. Sie beschreiben einen ganzheitlichen Gesamteindruck der akustischen Umgebung mit der Wirkung ihrer Erscheinungen (fröhlich, gelassen, bedrohlich, gespannt etc.) und schaffen durch ihren relativ gleichbleibenden Charakter eine Kontinuität.¹⁰⁶ Dadurch wird der Montage ein schnelles Editieren mit vielen Schnitten ermöglicht, wobei die Atmo einen kontinuierlichen Fluss erzeugt.¹⁰⁷ Die Grundeigenschaften einer filmischen Soundscape werden zumeist durch die visuell dargestellte Umgebung der Handlung erzeugt, beispielsweise Stadt, Wald, oder an einem Strand. Michel Chion beschreibt als "Ambient-Sound den umfassenden Umgebungsklang, welcher eine Szene umhüllt und ihren Raum bewohnt, ohne dass sich dabei die lästige Frage nach Verortung und Visualisierung der Klangquelle stellt [...]".¹⁰⁸ Wenn ein solcher Klang durch seine dauerhafte Präsenz dazu dient, ein bestimmtes Revier zu markieren, kann dieser auch als "Territoriums-Ton"¹⁰⁹ beschrieben werden. Dabei wird die Klangquelle der meisten Geräusche außerhalb des Bildes verortet, was diese zu "Off-Screen-Sounds"¹¹⁰ werden

¹⁰⁶ Vgl. Frieder Butzmann, *Filmgeräusch; Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, S. 119ff

¹⁰⁷ Vgl. Ben Turner, *Acoustic Ambience in Cinematography*, S. 8

¹⁰⁸ Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S. 68

¹⁰⁹ ebd., S.180

¹¹⁰ "[...] Ein Klang in einer audiovisuellen Beziehung [...], dessen Quelle zur gleichen Zeit nicht auf der Leinwand sichtbar ist, aber am Ort und in der Zeit der gezeigten Situation existieren sollte, z.B. [...] Straßenlärm außerhalb eines Zimmers etc.", ebd., S. 181

lässt. Doch obwohl die Quellen nicht visueller Bestandteil der abgebildeten Umgebung sein müssen, versucht der Zuschauer automatisch Bewegungen innerhalb des Bildes mit dem gehörten Sound in Beziehung zu setzen. Chion nennt diesen Effekt „Synchrèse“¹¹¹. Dass vom Zuschauer auch Klänge als Gegenstand einer authentischen Atmo akzeptiert werden, obwohl deren Quelle kein Bestandteil der explizit gezeigten Umgebung ist, ist ein großer Vorteil für die Darstellung und Behauptung einer bedeutungsgeladenen Welt im Filmtone. Es ermöglicht Sounddesignern durch die Gestaltung von Atmos und deren Anreicherung mit Effekten einen mehr oder weniger großen oder offenen Raum der Szenerie, eine „Extension“¹¹² darzustellen. Die Größe der Extension kann dabei auf den enthaltenen Lärm und die Dichte an Klängen einer städtischen Soundscape Einfluss nehmen. Aufgrund des hohen Lärm-Anteils einer urbanen Soundscape, sind die Extensions einer urbanen Umgebung im Filmtone häufig relativ groß. Die Wahrnehmung von entfernten Klängen beschränkt sich hierbei jedoch häufig auf besonders Laute und aus den Grundlauten herausstechende Klänge. Einer städtischen Soundscape können, trotz einer großen Extension, typischerweise die Eigenschaften einer Lo-Fi-Umgebung zugeordnet werden, da sie nicht zwingend ermöglicht, dass auch feine, leise Klänge in weiter Entfernung wahrgenommen werden können. Man hört zwar möglicherweise Klänge, deren Quelle sich in einiger Distanz entfernt befindet, deswegen ist es jedoch noch nicht automatisch möglich, weit und differenziert wahrnehmbar zu hören. Ein laut anfahrendes Motorrad oder ein hupendes Auto kann in der Realität, sowie im Film oftmals mehrere Häuserblocks entfernt verortet werden, dennoch tragen sie ebenfalls zu einer Erhöhung des Grundpegels bei und vermindern somit die akustische Transparenz der Umgebung. Das typische akustische Erscheinungsbild der Stadt im Film enthält demnach die Eigenschaften einer Lo-Fi-Soundscape, die aufgrund ihres starken Lärms in anliegende, vermeintlich akustisch isolierte Räume eindringt und dadurch eine große Extension erfordert.

Die charakteristischen Eigenschaften einer akustischen Extension können durch semantische, oder metaphorische Klänge geprägt werden, welche vom Sounddesigner im Kontext des Gestaltungskonzeptes ausgewählt und verarbeitet werden. Zusätzlich dienen

¹¹¹ „Erfundener Begriff, den ich einem schnellen, spontanen, universellen und von unseren Nervenverbindungen abhängigen psycho-physiologischen Phänomen gegeben habe, das darin besteht, das Zusammentreffen eines punktuellen Ton-Ereignisses und eines punktuellen visuellen Ereignisses als ein einziges und gleiches Phänomen wahrzunehmen, dass sich von dem Moment an, in dem diese simultan auftreten, sowohl visuell als auch akustisch äußert, mit der Simultaneität als ausreichende und einzig notwendige Bedingung.“, ebd., S. 176

¹¹² „Ich benenne mit ‘Extension’ jene größere oder kleinere offene Klanglandschaft, welche durch die Klänge hervorgerufen und um das Bild herum sowie innerhalb des Bildfeldes um die Protagonisten herum spür- bzw. erfahrbar wird. Man kann von einer ‘Null-Extension’ sprechen, wenn das klangliche Universum auf Geräusche reduziert ist, die von einer einzelnen Figur gehört werden und die ggf. auch innere Stimmen umfasst. Das andere Extrem, die große Extension, ist gegeben, wenn z.B eine Szene in einem Raum spielt [...], aber genauso Klänge aus dem Flur, dem Straßenverkehr draußen, ein weit entferntes Hupen usw. einschließt.“, ebd., S. 76

Extensions dazu, einen größeren Kontext des Protagonisten zu vergegenwärtigen und können darüber hinaus durch Variationen als Storytelling-Element zur filmischen Handlung beitragen. Sie verstärken durch ihre jeweiligen Erscheinungsformen die gefühlsgeladene Welt im Kontext des Storytellings.¹¹³ “Eine laute Atmo kann dazu führen, dass sich eine Figur durch seine Umgebung bedroht fühlt, eine ‘bizarre’ Atmo löst Ängste aus o. ä. m..”¹¹⁴ Ein weiterer Aspekt, der für die Abbildung einer städtischen Soundscape von enormer Bedeutung ist und ebenfalls als Mittel zur subjektivierten Wahrnehmung verwendet werden kann, ist der Einsatz von Hall¹¹⁵ (im Englischen auch *Reverb*). Durch den Einsatz von Reverb definieren sich urbane Umgebungen nicht nur durch die in ihr enthaltenen Geräusche, sondern auch durch die Art ihrer Erscheinung im akustischen Raum. Der Hörspielautor Wolfgang Röhrer schrieb dazu: “Bild- und Tonwerke, ohne Geräusche im Raum darzustellen, ist so unmöglich wie einen Sonnenuntergang ohne Himmel zu malen.”¹¹⁶ In der Ton-Postproduktion ermöglicht der Einsatz von Reverb in erster Linie Klänge näher oder ferner in der akustischen Umwelt zu positionieren. Dadurch kann die Verortung von Schallquellen beeinflusst werden, wodurch sich ein engerer oder weiterer akustischer Horizont behaupten lässt. Aufgrund ihrer architektonischen Bauweise, mit Straßenschluchten und Hochhausblocks besitzt die typische Stadt einen relativ langen Nachhall, der dazu führt, dass einzelne Signale schon nach kurzer Entfernung nur noch diffus wahrgenommen werden können. Diese raum-akustischen Eigenschaften steigern die Dichte der Grundlaute einer urbanen Soundscape und erschweren es ihre einzelne Klänge differenziert wahrzunehmen. Wenn die Art des Nachhalls ihren Sinn vernachlässigt, Geräusche realistisch im Kontext der akustischen Umgebung in ein Gesamtgefüge aller Klänge zu integrieren und in wählbarer Entfernung zu positionieren, dann kann er ebenfalls dazu beitragen als gestalterisches Mittel die subjektive Wahrnehmung und Empfindung eines Charakters zu verdeutlichen. “Die Verengung von Umgebungsklängen dient dazu, einen Eindruck von der subjektiven Wahrnehmung einer Figur zu erzeugen [...]”¹¹⁷ Die Gestaltung der akustischen Umgebung in Form von Extensions, sowie der Einsatz von Hall können Sounddesign-Entscheidungen sein, die den objektiv oder subjektiv wahrgenommenen Charakter einer filmischen Stadt maßgeblich prägen. Sowohl die Größe und Variabilität einer behaupteten Extension, als auch der gestalterische Einsatz von

¹¹³ Vgl. Ben Turner, *Acoustic Ambience in Cinematography*, S. 6

¹¹⁴ Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S. 104

¹¹⁵ “Hall: Nachklingen in einem Raum nach Verstummen der Schallquelle”, Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, S. 28

¹¹⁶ Frieder Butzmann, *Filmgeräusch; Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, S. 118

¹¹⁷ Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S. 77

Reverb, werden durch die Möglichkeiten von Surround-Sound dabei stark beeinflusst. Auf unterschiedliche Gestaltungsansätze, die unter anderem den Anteil von semantischen Klängen der behaupteten Extensions, sowie die realistische Abbildung von Hall beeinflussen, wird im nächsten Abschnitt genauer eingegangen.

In einer städtischen Umgebung bieten sich eine Vielzahl an Effekten dafür an, ihren Charakter zu beeinflussen. Ein Hup-Konzert während der Rush-Hour, Baustellenlärm, öffentlicher Transport oder Flugzeuge, Menschenansammlungen, oder Sirenen und Alarmanlagen um nur einige Beispiele zu nennen. Entscheidend ist dabei, ob es sich um semantische Klänge handelt, durch die vom Publikum automatisch bestimmte Assoziationen hervorgerufen werden und welche den Gesamtkontext der Handlung auf einer metaphorischen Ebene beeinflussen. Beispielsweise besitzen die Geräusche von Alarmanlagen oder Sirenen für einen kriminellen Charakter eine deutlich andere Bedeutung und Relevanz als für einen Taxifahrer. Im Laufe der Filmgeschichte bildeten sich unzählige Sounddesign-Klischees. Sirenen bedeuten meist, dass etwas schlechtes und eventuell den Protagonisten betreffendes passiert ist oder passieren wird, selbst wenn die Polizei im Film nicht tatsächlich kommt.¹¹⁸ Ein weiterer für städtische Umgebungen typischer und viel genutzter Effekt ist der Dopplereffekt.¹¹⁹ Dieser formte im Laufe der Film-Sounddesign-Geschichte ein Klischee, bei dem auf Straßen immer ein Auto oder großer LKW hupend vorbeifährt.¹²⁰ Er trägt zum einen zur Raumempfindung bei und verdeutlicht die Dynamik und Rasanzen des städtischen Lebens. Diese akustische Erscheinungsform von sich schnell bewegenden Objekten ist Bestandteil einer realen sowie filmischen städtischen Soundscape. Der Dopplereffekt verstärkt das Bild einer Großstadt, welche sich in einem Stadium stetiger Bewegung und Hektik befindet. Die verwendeten Effekte können neben der Erzeugung von Authentizität ebenfalls eine bedeutungsgeladene Umwelt kreieren, welche die Stimmung und den Grundzustand einer Stadt maßgeblich beeinflussen. Art und Häufigkeit der Effekte folgen dabei dem Kontext des jeweiligen Films und können unterschiedlichster Natur sein. Elemente die jedoch in vielen Stadtfilmen zu Hören sind, sind kontinuierlicher Lärm von Verkehr in vielseitigen Erscheinungsformen, Baustellen, Industrieanlagen und die Bewohner der Stadt.

¹¹⁸ Vgl. Mielyn Fitzwater Barrows, Podacst: 20kHz. Episode 7. Movie Soundtrack, <https://www.20k.org/episodes/movie> (Stand 06.01.2019)

¹¹⁹ "Wir nehmen ein sich schnell bewegendes Objekt, so lange es auf uns zu fährt, zum einen durch die Intensitäts- und Laufzeitunterschiede räumlich war, zum anderen aber auch dadurch, dass der Motor- oder Sirenenton in seiner Tonhöhe erst langsam, dann zunehmend ansteigt so lange das Objekt näher kommt. Sobald es uns passiert hat und in die andere Richtung weiterfährt, senkt sich der Ton [...].", Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmtönen, S. 21

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 33

Someone to Watch Over Me (1987) von Ridley Scott ist ein Beispiel, bei dem die Stadt direkt zu Beginn des Films durch verschiedene tongestalterische Elemente als Metapher für den weiteren Verlauf, sowie als eigentlicher Hauptakteur der Story dargestellt wird.¹²¹ Während der gesamten Titelsequenz werden die Produktionsfirma, sowie die Namen der Schauspieler und Filmemacher eingeblendet. Die ersten 15 Sekunden steht der Text dabei auf schwarzem Hintergrund. Anschließend liegt er über den Bildern eines nächtlichen Überfluges über das funkelnd leuchtende New York, beginnend mit Blick auf das Chrysler Building. Nachdem einige Straßenschluchten und Kreuzungen überquert wurden, endet die Kamerafahrt schließlich in der schlafenden Vorstadt Manhattans, in der die Protagonisten wohnen. Bereits bei der visuellen Darstellung wird auf das Stadt-Land-Verhältnis und deren Gegensätzlichkeit eingegangen. Darüber hinaus wird das Stadtbild jedoch enorm durch den Filmtön beeinflusst. Während die Namen zu Beginn noch auf schwarzem Grund eingeblendet werden, hört man bereits diffusen Verkehrslärm mit Autohupen und das statische Rauschen der Stadt. Zugleich wird der diffuse Klang der Stadt durch mehrere amerikanische Polizeisirenen durchdrungen, welche stetig wiederkehrend bis zum Ende des Intros ein wichtiger Bestandteil der Tongestaltung sind. Bemerkenswert ist dabei, dass die nächtliche Dunkelheit im Bild zu keiner Zeit von einer der hell-flackernden, von den gläsernen Fassaden reflektierten Rundumleuchten eines Polizeiautos durchdrungen wird. Die Sirenen sind eine klare Behauptung mit semantischem Charakter, welche als Extension in der filmischen Realität vorhanden sind, ohne dabei Bestandteil des visuell Gezeigten zu sein. Der dargestellten Stadt wird dadurch bereits innerhalb der ersten Sekunden auf rein auditiver Ebene ein negativer Charakter zugeschrieben. Nach der Einblendung des Filmtitels setzt der gleichnamige Song *Someone to Watch Over Me*, gesungen von Sting in Form von nicht-diegetischer Musik ein. Dieser beschreibt durch seine Stimmung und den Liedtext, zusätzlich zur bisher gehörten Vertonung den Kontext des gesamten Films. Textzeilen wie: "There's a saying old says that love is blind, Still were often told, 'seek and you shall find', [...] Looking everywhere, haven't found her yet [...] I'm a little lamb who's lost in the wood"¹²², verdeutlichen das typisch städtische Motiv der Suche und Orientierung der Protagonisten innerhalb der Stadt. Während der Musik verlagert sich die Soundscape der Stadt etwas in der Hintergrund. Allerdings tritt es immer wieder durch den markanten Klang der Polizeisirenen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Sobald die Kamerafahrt die Innenstadt

¹²¹ Vgl. Bernward Joerges, *Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt*; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), *Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie'*, S. 7

¹²² <https://www.sting.com/discography/lyrics/lyric/song/236> (Stand 06.01.2019)

Manhattans verlässt, hört man anstatt der hupenden Autos, die im Stau stehen, rasante Motorengeräusche mit Dopplereffekt. Durch sie wird ebenfalls eine Abgrenzung von Stadtzentrum und Vorstadt erreicht, was die Darstellung des Stadt-Land-Verhältnisses weiter prägt. Das einzige, allgegenwärtige Element, welches sowohl im Stadtzentrum als auch zum Ende der Kamerafahrt gehört, sind die unterschiedlichen Sirenen. Dieser Einsatz von gestalterischen Elementen des Filmtons beschreibt die gezeigte Stadt als eine „gefährlich-funkelnd-verführerische-abgründige Welt“.¹²³

Nachdem nun beispielhaft einige Möglichkeiten erwähnt wurden, die einer Stadt im Filmtoneinen gewissen Charakter verleihen können, soll folgend darauf eingegangen werden, welche grundsätzlichen Gestaltungsansätze im Filmtone verwendet werden können. Der Anteil der bedeutungsgebenden Elemente und Effekte, die zur Subjektivierung der Wahrnehmung führen, stellen dabei immer die Frage, ob der Kontext des Films es verlangt ein realistisches Klangbild abzubilden oder eine stilistisch gestaltete Welt darzustellen.

3.2.2 Konzeptuelle Gestaltungsansätze im Film-Sounddesign

In diesem Kapitel sollen einige grundlegende konzeptuelle Sounddesign-Ansätze beschrieben werden, welche den Grad der Realitätsdarstellung des Filmtons betreffen. Thomas Görne unterscheidet dabei zwischen vier Ansätzen der Tondramaturgie für narrativen Spielfilm: dem realistischen, quasi-realistischen, sowie expressionistischen und impressionistischen Ansatz.¹²⁴ Diese Ansätze können dabei gleichberechtigt nebeneinander benutzt und kombiniert werden.

Der erste Ansatz ist der „dokumentarische Realismus oder Naturalismus“¹²⁵. Dieses Konzept soll dem Zuschauer die erfahrene Welt als reale Wirklichkeit darstellen. In der Tongestaltung nach diesem Ansatz, werden typischerweise ausschließlich diegetische Klänge verwendet, um eine mögliche Inkongruenz zwischen Bild und Ton zu vermeiden. Der Filmtone kommuniziert dabei im wesentlichen denselben Inhalt wie das Bild und beinhaltet keine überwirklichen oder surrealen Gestaltungselemente. Dies bedeutet jedoch nicht, dass durch diesen Ansatz keine emotionale Wirkung beim Publikum erzielt werden kann. Die Tatsache, dass eine wirkliche Realität behauptet wird, kann zur Intensivierung der

¹²³ Bernward Joerges, *Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt*; In: Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast (Hg.), *Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie'*, S. 7

¹²⁴ Vgl. Thomas Görne, *Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion*, S. 244

¹²⁵ ebd., S. 244

emotionalen Wahrnehmung ebenso beitragen, wie der Einsatz von diegetischer Musik.¹²⁶

Die nächste Stufe erweitert die Verwendeten Mittel des Sounddesigns und kann als "Quasi-Realismus [oder] Aufmerksamkeitslenkender Ton"¹²⁷ beschrieben werden. Ähnlich wie der erste Ansatz bedient sich der Quasi-Realismus rein diegetischen Klängen, welche nichtsdestotrotz bedeutungsvoll sein können. Ein typisches Stilmittel dieses Ansatzes ist die Aufmerksamkeitslenkung. Soundscapes kommen oft in reduzierter oder bedeutungsvoller Form vor. Ebenfalls können metaphorische oder symbolische Klänge verwendet werden, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken. Eine nach diesem Ansatz gestaltete Welt kann dennoch als "echter" oder "wirklicher" empfunden werden, als eine schlichte technische Aufzeichnung der äußeren Wirklichkeit. Diese Form der Tongestaltung ist im narrativen Spielfilm der am häufigsten verwendete Ansatz.¹²⁸

Der dritten Ansatz, den Görne beschreibt ist das "expressionistische Sounddesign".¹²⁹ Hierbei lässt das Sounddesign durch bedeutungsgeladene Klänge, sowie zeichenhafte, metaphorische oder archetypische Symbole die filmische Welt selbst kommunizieren. Es verwendet ebenfalls aufmerksamkeitslenkende Stilmittel und wird regelmäßig durch semantische Klänge überladen. Anders als bei den ersten beiden Ansätzen beschränkt sich eine expressionistische Soundscape nicht nur auf diegetische Klänge, sondern kann durch den Einsatz von meta- oder extradiegetischen¹³⁰ Geräuschen eine überwirkliche und mystisch-surreale Ebene erzeugen.¹³¹

Das letzte Konzept der Tongestaltung ist der "Impressionismus: Der subjektivierende Ton".¹³² Hierbei verlässt der Ton regelmäßig die dokumentarische Gestaltungsebene, um durch die Konzentration auf wenige, metadiegetische bedeutungsvolle Klänge und mit Hilfe von Verfremdung und semantischer Überladung in eine indirekte Subjektivierung zu wechseln. Es handelt sich beim impressionistischen Sounddesign um eine 'Point of Listening'-Tongestaltung. Dabei ist dieser Ansatz seltener ein vollumfänglich und strikt verfolgtes Konzept, sondern meistens eher ein Teil der Gestaltung im expressionistischen

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 244f

¹²⁷ ebd., S. 247

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 247f

¹²⁹ ebd., S. 251

¹³⁰ "metadiegetische Klänge - innere Monologe, Subjektivierungen, traumartige oder halluzinatorische Klänge - existieren in der Wahrnehmung einer Figur im Film. extradiegetische Klänge - Filmmusik, abstrakte 'Soundeffekte' - sind dagegen nur für das Kinopublikum hörbar.", ebd., S. 20

¹³¹ Vgl. ebd., S. 251f

¹³² ebd., S. 255

Sounddesign, welches in bestimmten Szenen aufkommt. Grundlegend ist der subjektive Ton jedoch als elementares Stilmittel des narrativen Spielfilm zu verstehen.¹³³

Die Wahl des konzeptuellen Gestaltungsansatzes, sowie die klangliche Art der Darstellung einer Großstadt im Filmtone sind immer individuell und unter Betrachtung des jeweiligen Genres zu wählen. Der Grad der bedeutungsgebenden Elemente einer urbanen Soundscape trägt massiv zu dessen wahrgenommenen Charakter bei. Semantische und symbolhafte Klänge lösen beim Publikum Assoziationen aus und prägen dadurch das Stadtbild. Die Grenzen zwischen realistischer Abbildung einer urbanen Soundscape, und deren expressionistischen Ausgestaltung können dabei fließend sein und durchaus vermischt werden. Bevor untersucht werden soll, welche der grundlegenden Konzepte für die Darstellung von Großstädten in Filmen der Nouvelle Vague verwendet wurden, soll kurz auf ihre Entstehung und Ideologie eingegangen werden.

4. Nouvelle Vague

Damit im Folgenden exemplarische Filme der Nouvelle Vague auf ihre Art der Darstellung der Großstadt im Filmtone untersucht werden können, soll zunächst auf ihre Entstehung und zentralen Aspekte eingegangen werden. Wo die Nouvelle Vague ihre Ursprünge in einer Tradition hatte und wo Traditionslinien nachträglich in Anspruch genommen wurden, ist heute nicht überall eindeutig.¹³⁴ Dadurch begünstigt ranken sich teils widersprüchliche, oder auch nachweislich falsche Mythen um die Nouvelle Vague.¹³⁵ Es kristallisiert sich heraus, dass eine detaillierte und ganzheitliche Definition dieser Epoche des französischen Kinos nicht leicht aufgestellt werden kann. Dies führt dazu, dass einige Gesichtspunkte bis heute stark umstritten diskutiert werden.¹³⁶ Eine Ursache des Diskurses könnte sein, dass keine ausgeschriebene Festlegung oder Einigung der beteiligten Akteure auf gemeinsame Regeln bezüglich der Filmherstellung oder verarbeiteten Themen erfolgte. Zugehörigkeiten oder vermeintliche Leitlinien wurden von keiner Autorität innerhalb der Künstlergruppe bestimmt und auch die Namensgebung erfolgte von Außen. Dies führte dazu, dass von Außenstehenden sehr viel Unterschiedliches als Nouvelle Vague bezeichnet wurde.¹³⁷ Die

¹³³ Vgl. ebd., S. 255f

¹³⁴ Vgl. Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, S. 238

¹³⁵ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg.), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 178

¹³⁶ Vgl. Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, S. 44

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 45f

genaue zeitliche Periodisierung, sowie das Verständnis, ob gewisse Personen, Filme, oder Themen als Bestandteil der Nouvelle Vague angesehen werden, ist dabei stark perspektivisch behaftet und unterliegt der Weite des jeweiligen Definitions-Begriffes. Als Kern der Bewegung werden François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jaques Rivette, Éric Rohmer und Claude Chabrol gesehen, welche zuvor für die *Cahiers du cinéma* als Filmkritiker tätig waren.¹³⁸ Weiter gefasste Definitionen schließen auch frühere Filmemacher wie Jean-Pierre Melville, Robert Bresson oder Louis Malle ein. Auf die Bedeutung und Funktion der *Cahiers* wird an späterer Stelle etwas genauer eingegangen.

Die Problematik der detaillierten Zuordnung zeigt bereits auf, dass die Nouvelle Vague nicht zwingend als filmische Schule mit fundamentalen Merkmalen definiert werden kann. Sie ist weniger eine programmatische Bewegung (wie *Dogma 95*¹³⁹), sondern markiert vielmehr einen "Kulminationspunkt einer Bewegung, die lange zuvor ihren Anfang genommen hat [...]".¹⁴⁰ Als Kernpunkt und wichtigstes Merkmal der Nouvelle Vague lässt sich ihre antagonistische Haltung als Gegenposition zum etablierten französischen Kino der 1950er Jahre fest machen. Das daraus resultierende Verständnis über Film wirkte sich enorm auf die Produktionsweise und Gestaltung der Filme aus, welche sich bewusst von denen des etablierten und durch starre Reglementierungen festgefahrenen *cinéma de qualité*¹⁴¹ unterscheiden sollten. Zwar gibt es charakteristische Eigenschaften und Gemeinsamkeiten zwischen einigen Filmen der Nouvelle Vague, dennoch sind viele von ihnen erstaunlicherweise meist sehr heterogen.¹⁴²

4.1 Ursprünge und Ideologie

Wie bereits erwähnt, liegen die ideologischen Ursprünge der Nouvelle Vague viele Jahre vor der Entstehung der ersten dieser Epoche zugeordneten Filme. Damit die ohnehin schwierige zeitliche Eingrenzung etwas genauer gefasst werden kann, definieren viele den zeitlichen Anfang der Nouvelle Vague zum Zeitpunkt ihrer ersten Filme in den Jahren

¹³⁸ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg.), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 178f

¹³⁹ "1995 trafen sich in Kopenhagen eine Reihe von Filmemachern (Lars von Trier, Kristian Levring, Thomas Vinterberg und Sören Kragh Jacobsen) und verabschiedeten ein Manifest, das alle Spezialeffekte zurückwies und sich auf ein geradliniges, am unmittelbaren Spiel der Akteure interessiertes Modell der Erzählung berief", <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=126> (Stand 08.01.2019)

¹⁴⁰ Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, S. 46

¹⁴¹ "Das *cinéma de qualité* umfasst eine kommerziell erfolgreiche, breite Strömung der französischen Filmgeschichte in den 1950er Jahren. [...] Das Erfolgsrezept war einfach: eine üppige Ausstattung, Stars vor und hinter der Kamera sowie geübte Drehbuchautoren, die eine bekannte literarische Vorlage adaptieren. Insbesondere die Drehbuchautoren Pierre Bost und Jean Aurenche standen in der Kritik der aufkommenden Nouvelle Vague.", <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=528> (Stand 09.01.2019)

¹⁴² Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg.), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 178

1958/59. Weniger genau definiert ist dagegen die Dauer dieser Epoche. Einige verstehen das Ende der Bewegung um 1962 als diese erste Ermüdungserscheinungen aufweist. Andere begründen ein Ende aufgrund einer deutlichen stilistischen Ausdifferenzierung im Jahr 1964 und wieder Andere erst im Jahr 1968 mit einer politischen Affäre um den damaligen Kulturminister.¹⁴³ Da sich einige Mythen insbesondere in Hinblick auf die Auswirkung technischer Neuerungen auf die stilistischen Merkmale nach wie vor halten, werden im Folgenden die Entwicklung von ideologischen Ansichten und technischen Errungenschaften getrennt betrachtet. Zunächst soll auf die Rahmenbedingungen eingegangen werden, welche dazu führten, dass aus einer Gruppe von Film-Enthusiasten und -kritikern eine Bewegung entstand, welche die Filmgeschichte weltweit nachhaltig beeinflusst hat.

Das französische Kino der 1950er Jahre wurde von Filmen des traditionellen *cinéma de qualité* dominiert, welche kommerziell erfolgreich waren. Demgegenüber formierte sich eine Bewegung aus Kinogängern und Filmkritikern, die diesem traditionellen Kino kritisch gegenüberstanden. Diese Kultur wurde als "Cinéphilie"¹⁴⁴ betitelt. Mitglieder dieser cinéphilen Kreise waren in erster Linie Filmkritiker und Film-Club-Betreiber. Diese waren - anders als viele der etablierten Regisseure - als Kennerschaft mit einem Großteil der bisherigen Filmgeschichte vertraut.¹⁴⁵ Bevor die Gründer der Nouvelle Vague also selbst Filme machen konnten, wuchs die Ideologie der Bewegung in der Rezeption, Diskussion und Publikation rund um nationale und internationale Filme. Simon Frisch nennt dabei drei elementare Säulen der Cinéphilie: "Zuschauen, Schreiben, Zeigen [...]"¹⁴⁶ Die Kenntnis über eine Vielzahl der bis dato filmgeschichtlich bedeutenden Werke wirkte sich dabei enorm auf die beteiligten Akteure aus. Folglich stand das Filmemachen für sie immer im Kontext der Filmgeschichte, was ebenfalls dazu führt, dass viele Zitate und Anspielungen in Filmen der Nouvelle Vague ihren Ursprung in der Kultur der Cinéphilie haben.¹⁴⁷ Jaques Rivette schrieb in einem Interview mit dem französischen Journalist und Filmkritiker Pierre Billard diesbezüglich: "Es ist das erste Mal, dass die Leute, die Filme machen, diese nicht innerhalb einer Kinoindustrie machen, [...] sondern dass sie ihre Filme innerhalb einer Filmgeschichte machen, die sie kennen oder wenigstens zu kennen glauben. [...] Wenn man einen Film macht, nimmt man als Referenz die ganze Filmgeschichte."¹⁴⁸

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 179

¹⁴⁴ Vgl. Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, S. 109

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 126

¹⁴⁶ ebd., S. 126

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 127

¹⁴⁸ Pierre Billard, Entretien sur le jeune cinéma, In: France Observateur, 03.12., S. 27

Die Wurzeln der Nouvelle Vague haben ihren Ursprung also in den Sichtweisen und Publikationen einer Gruppe von Filmkritikern. Als wichtigste Filmzeitschrift, welche im Verlauf der Entstehung aufgrund von Filmkritiken und kontroversen Artikeln als fundamentales Element der Ideologie der Nouvelle Vague gesehen werden kann, gilt die *Cahiers du cinéma*. Bereits seit 1954 hatten die jungen Filmkritiker in den *Cahiers du cinéma* feste Motive im Kampf gegen die traditionelle Kinoindustrie. Sie bemängelten und verurteilten besonders deren kommerzielle Ausrichtung, die strenge Reglementierung der Filmproduktion, sowie Geldgier und Karrieresucht.¹⁴⁹ Es war ebenfalls im Jahr 1954 als François Truffaut seinen einflussreichen Artikel *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino* in der 31. Ausgabe der *Cahiers du cinéma* publizierte.¹⁵⁰ In diesem Artikel stellte sich Truffaut gegen die Vätergeneration von Regisseuren und deren Art des Filmemachens nach altbewährten, aber von der jungen Generation geächteten Rezepten des *cinéma de qualité*. Er übt Kritik gegenüber der Stummfilm-Nostalgie, sowie gegen eine politisch oder inhaltlich und an anderen Künsten orientierte Filmkritik. Demgegenüber schildert er ästhetische Ansätze, welche eine von anderen Kunstformen unabhängige Wahrnehmung des Mediums Film fordert. Er entwarf das Konzept eines Filmemachers, der in seinen Filmen seine persönliche Weltsicht zum Ausdruck brachte und vollumfänglich für Produktionsweise, sowie Gestaltung verantwortlich war.¹⁵¹ Das Konzept der „*politique des auteurs*“¹⁵² sah dabei nicht den eigentlichen Inhalt, sondern die jeweilige Erzählform des Films als Mittel für diesen Ausdruck. Von dieser Position ausgehend plädiert Truffaut für die Anerkennung des Films als eigenständige Kunstform und dadurch bedingt, die Betrachtung des Filmemachers als Künstler.¹⁵³

Gegen Ende der 1950er Jahre formten diese Ansichtsweisen das Profil der cinéphilen Kultur, welche den Regisseur zunehmend als künstlerische Persönlichkeit definiert, die frei und souverän über jegliche Ausdrucksmittel des Films verfügt.¹⁵⁴ In den cinéphilen Kreisen war „der Autorenstatus ein ethischer Begriff, der dem realen Filmemacher wie eine

¹⁴⁹ Vgl. Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 86

¹⁵⁰ Vgl. Barbara Flückiger, *Die französische Nouvelle Vague*, In: Thomas Christen (Hg), *Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*, S. 181

¹⁵¹ Vgl. Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 86

¹⁵² „frz. für ‚Autor‘; dt. als *Politik der Autoren. Auteursm* (zu deutsch „Autorenfilm“) stellt eine Antwort auf die Frage nach der Autorenschaft im populären Kino dar. Sie wurde unter dem Titel *politique des auteurs* 1954 von François Truffaut in der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* vorgeschlagen [...]. Mit seiner *politique des auteurs* meinte Truffaut, dass es Regisseure gäbe, die nicht nur ein Drehbuch für die Leinwand umsetzen (solche Regisseure nannte er *metteur en scène*), sondern den Film mit einer persönlichen Vision und unter ihrer persönlichen Kontrolle gestalteten.“, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=569> (Stand: 09.01.2019)

¹⁵³ Vgl. Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 153

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 86

Auszeichnung oder ein Titel verliehen wurde.”¹⁵⁵ Das neue Selbstverständnis des Zuschauers und des Filmkritikers prägt die Ursprünge der Nouvelle Vague. Für die beteiligten Akteure war es dabei meist nur eine Frage von Geld und der Verfügbarkeit von technischen Geräten, bis sie ihre theoretischen Ansätze und ideologischen Forderungen in Form von eigenen Filmen in die Tat umsetzen konnten. Ab 1958 entstanden dabei die ersten praktischen Werke, welche die filmischen Anfänge der Nouvelle Vague datieren. In den nächsten vier Jahren erlebt die Epoche ihre Blütezeit mit einer Vielzahl von Filmen und literarischen Publikationen. Nach 1961 richtet sie sich in einer Nische ein und die Ideologie des Autorenfilms als Antagonismus zum Kommerz der Kinoindustrie setzte sich durch. Bereits 1962 weist sie wie bereits kurz angemerkt erste Ermüdungserscheinungen auf. Das Ausschließen ursprünglicher Mitbegründer, aufgrund ihrer enorm erfolgreichen Filme, sowie die vage Bestimmung, ab wann Filme nicht mehr der Epoche der Nouvelle Vague zugeordnet werden, zeigt erneut, dass sich ein klares Ende der Epoche nicht wirklich festmachen lässt. Allgemein muss mehr als Nouvelle Vague verstanden werden, als nur die aus ihr entstandenen Filme. Sie ist weniger ein eng gefasstes und festgesetztes Genre, als eine sozio-kulturelle Bewegung, welche im Kontext ihrer zeitgenössischen Politik und Gesellschaft, sowie der internationalen Filmgeschichte entstand. Dies verweist erneut auf das enge Verhältnis und das gegenseitige Beeinflussen von Stadt und Film, sowie der Verarbeitung stadtsoziologischer Themen durch Filmemacher. Der Begriff Nouvelle Vague steht dabei auch für die soziale Realität einer jungen Generation, deren Filme “dieses Lebensgefühl und die Veränderung der moralischen Werte mit neuer Leichtigkeit und spielerisch stilistischer Innovation” widerspiegeln.¹⁵⁶ Nachdem nun die Rahmenbedingungen im historischen Kontext dargelegt wurden, soll als nächstes auf technische und gestalterische Eigenschaften, sowie typische Themen der zugehörigen Filme eingegangen werden.

Die Erfindung der Nagra, einer mobil einsetzbaren Tonbandmaschine, spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Einbindung dieses portablen Gerätes in den Produktionsablauf brachte zwei bedeutende Änderungen mit sich. Zum Einen ermöglichte sie die Reduktion der Filmcrew auf eine minimale Personenzahl, bestehend aus Regisseur, Kameramann und Tonmeister.¹⁵⁷ Zum Anderen erleichterte sie ein quasi-dokumentarisches Filmen vor Ort an realen Schauplätzen.¹⁵⁸ Da die Nagra jedoch ursprünglich zu Beginn der 1950er Jahre für

¹⁵⁵ ebd., S. 178

¹⁵⁶ Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 179

¹⁵⁷ Vgl. Frieder Butzmann, Filmgeräusch; Wahrnehmungsfelder eines Mediums, S. 144

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 95

den Radiobereich eingeführt wurde, fehlte ihr für die Filmproduktion eine entscheidende technische Eigenschaft, nämlich eine synchrone Kopplung an die Bildgeschwindigkeit. Um diese Voraussetzung zu gewährleisten, musste der Nagra ein sogenannter *Pilotton*¹⁵⁹ zugespielt werden, der meist von der Kamera über ein Kabel übertragen oder durch einen Quarz erzeugt wurde. Dadurch waren bis zur Einführung der Quarz-Technologie im Jahr 1963, und damit während der Entstehung der ersten Filme der Nouvelle Vague, Kamera und Tonaufnahmegerät nach wie vor aneinander gebunden.¹⁶⁰

Eine weitere Besonderheit findet sich auch in der Wahl der verwendeten Kameras. "Es ist überraschend, ja sogar paradox, dass die mobilen Filmaufnahmeverfahren der Nouvelle Vague nicht auf dem Format 16mm entstanden sind, sondern dass die Autoren ihre Filme auf 35-mm-Material gedreht haben."¹⁶¹ Diese Entscheidung spricht eigentlich gegen die ökonomische Idee der Nouvelle Vague ihre Filme mit einem geringen Budget zu produzieren. Neben den vermeintlich höheren Kosten brachte die Wahl der Kamera jedoch einen zweiten, weitaus bedeutenderen Nachteil mit sich. Das von vielen Filmemachern der Nouvelle Vague bevorzugte Kamera-Modell *Caméflex* von *Éclair* mit drehbarem Objektivsatz und drei Objektiven sowie Wechselmagazin, war nicht schallisoliert und daher eigentlich für die Tonfilmaufnahme eher ungeeignet.¹⁶² Diese Umstände hatten zur Folge, dass die Dialoge und Geräusche in den meisten frühen Filme der Nouvelle Vague nachsynchronisiert wurden.¹⁶³ Dabei stand diese Entscheidung der ideellen Konzeption der Nouvelle Vague konträr gegenüber, durch ihre Filme einen ungefilterten und spontanen Einblick in die Lebenswirklichkeit ihrer Protagonisten zu ermöglichen.¹⁶⁴ Der erste Film, der gänzlich in O-Ton gedreht wurde, war Godards *Une Femme est une Femme* aus dem Jahr 1962.¹⁶⁵

Obwohl die Zeit nach 1950, abgesehen von der Einführung der mobilen, magnetischen Tonaufzeichnung, aus der technischen Perspektive relativ ereignislos war, war es eine Zeit der ästhetischen Innovationen und des intensiven Experimentierens.¹⁶⁶ Dabei wird sich herausstellen, dass dieses Experimentieren weniger als Folge von neuen, technisch

¹⁵⁹ "Der Pilotton ist ein 50-Hz-Tonsignal, das direkt auf das Magnetband aufgezeichnet wird, und zwar gegenphasig, sodass sich die beiden Phasen bei der Wiedergabe löschen und das Signal somit unhörbar wird.", Barbara Flückiger, *Die französische Nouvelle Vague*, In: Thomas Christen (Hg), *Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*, S. 186

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 186

¹⁶¹ ebd., S. 183

¹⁶² Vgl. ebd., S. 184

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 186

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 185

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 186

¹⁶⁶ Vgl. Frieder Butzmann, *Filmgeräusch; Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, S. 101

bedingten Möglichkeiten entstanden ist. Vielmehr gingen die Ideen der Filmemacher häufig den dazu notwendigen technischen Entwicklungen voraus. Dass mobiles Equipment einen neuen Stil hervorgebracht hat, kann als einer der Mythen um die Nouvelle Vague angesehen werden. Die Nouvelle Vague ist daher nicht als Resultat einer technischen Entwicklung anzusehen. Es waren weniger die technischen Gegebenheiten, die neue gestalterische Formen ermöglichten, sondern in erster Linie Gestalter, die aktiv nach Lösungen für ihre neuen Konzepte suchten.¹⁶⁷ Alain Bergala schrieb dazu: "Was bei der Geschichtsschreibung zur Nouvelle Vague bisweilen in Vergessenheit gerät, ist der Umstand, dass der Wunsch nach ästhetischer und stilistischer Erneuerung, der von den jungen Mitarbeitern der *Cahiers du cinéma* geäußert wurde, und die technischen Entwicklungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre Jahre keineswegs synchron stattfanden."¹⁶⁸ Nachdem nun auf Missverständnisse, besonders bezüglich der Tonfilmproduktion aufmerksam gemacht wurde, soll im Folgenden auf mögliche Themen und Inhalte der Filme der Nouvelle Vague eingegangen werden.

Wie zuvor bereits erwähnt, hatte für die cinéphile Kultur die Inszenierung des Autors eine größere Bedeutung als die konkrete Themenwahl. Die durch den Autor geprägte Erzählform war wichtiger als der eigentliche Inhalt des Films. Die Themen der Filme, beziehungsweise die konkrete Handlung in Form eines Drehbuchs, wurde jedoch oftmals nicht von den Autoren selbst entworfen. Die Tatsache, dass die Filmemacher der Nouvelle Vague teilweise auch Drehbuchautoren engagierten, scheint sich dabei ebenfalls gegen das eigentliche Schema der Autorenschaft und der damit alleinigen Verantwortung eines Autors für einen gesamten Film zu stellen.¹⁶⁹ Da die Prämisse der Nouvelle Vague, die Weltsicht des Autors widerzuspiegeln, unter Umständen sehr individuelle Themen und deren Verarbeitung nach sich ziehen kann, lässt sich kaum ein zentrales Thema für die Filme der Nouvelle Vague definieren. Im Folgenden soll dennoch versucht werden einige zentrale Aspekte, sowie filmische Merkmale herauszustellen.

In vielen Filmen der Nouvelle Vague scheinen die erzählerischen Entwicklungen dabei häufig einem Zufallsprinzip zu folgen. Sie beinhalten viele Passagen mit wenig informativen Szenen, in denen man den Protagonisten zusieht, wie sie durch die Stadt flanieren, in einem

¹⁶⁷ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 183

¹⁶⁸ Alain Bergala, Techniques de la Nouvelle Vague. In: Cahiers du cinéma, Hors série: La Nouvelle Vague, S. 36

¹⁶⁹ Vgl. Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, S. 207

Café sitzen, mit dem Auto herumfahren, diskutieren, oder im im Bett liegen.¹⁷⁰ Als zentrales Motiv kann dabei erneut eine gewisse Form von Orientierungsarbeit und Suche innerhalb des urbanen Umfeldes genannt werden. Wonach die Figuren im Film suchen, beispielsweise nach Liebe, materiellem Reichtum oder der Erfüllung von Sehnsüchten, kann sich dabei jedoch von Film zu Film wieder stark unterscheiden. Ein weiteres direkt oder indirekt behandeltes Thema und die damit verbundene Darstellung der persönlichen Haltung des Filmemachers ist die Veränderung der Geschlechterrollen und die Darstellung von Sexualität. Dabei kann die Positionierung bezüglich dieses Themenfeldes ambivalent sein und von Autor zu Autor abweichen. Einige überwinden beispielsweise die Darstellung des klassischen Stereotyps der Frau als Hure oder Heilige, andere stellen die Frau in ihren Filmen eher als Hindernis für die Selbstverwirklichung des männlichen Protagonisten dar.¹⁷¹ Es bleibt dabei erneut zu erwähnen, dass nicht zwingend der Inhalt, sondern vielmehr die Inszenierung des Autors ausschlaggebend dafür war, ob ein Film vom cinéphilien Publikum als gelungen angesehen wurde oder nicht.

Ausgehend von der Idee der Nouvelle Vague, Filme im Rahmen von Low-Budget Produktionen, mit einem kleinen Team und unprofessionellen Schauspielern an realen Schauplätzen zu drehen, könnte zur Annahme führen, dass sich die Filme nicht sonderlich in der Erscheinung ihrer filmischen sowie stilistischen Eigenschaften unterscheiden. Tatsächlich aber sind viele der Nouvelle Vague zugehörigen Filme sehr heterogen. Dennoch kann versucht werden, einige typische Merkmale herauszuarbeiten. Als Stilmerkmale der Nouvelle Vague gelten beispielsweise eine bewegte Kamera mit langen Travellings, eine diskontinuierliche Montage mit Verletzung von Continuity-Regeln, Jump-Cuts, ungewöhnliche Kadrierungen und Perspektiven, überfüllte Tonspuren mit chaotischen Geräuschteppichen, Unterwandern der Priorisierung von Sprache bis hin zu ihrer kompletten Maskierung durch Geräusche oder Musik, oder der unkonventionelle Einsatz von Musik.¹⁷² Zusammenfassend lassen sich diese stilistischen Merkmale als Opposition zu den traditionellen und etablierten Standards der französischen Kinoindustrie verstehen. Erwähnenswert hierbei ist, dass sich die Nouvelle Vague in ihrer tatsächlichen Arbeitsweise, wie Filme produziert werden, entgegen ihrer eigentlichen Absichten gar nicht so enorm von der der konventionellen Kinoindustrie unterscheidet. Die vornehmliche Verwendung von 35mm-Kameras anstatt 16mm-Kameras ist nur ein Anhaltspunkt für die These und wurde bereits erwähnt. Es ist weniger die Art der Filmproduktion, die die Nouvelle Vague von der

¹⁷⁰ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 191

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 179f

¹⁷² Vgl. ebd., S. 187

geächteten Filmindustrie unterscheidet, sondern vielmehr die Haltung, das Selbstverständnis und Auftreten ihrer Filmemacher als Außenseiter.¹⁷³ Zusammenfassend beschreibt Barbara Flückiger die politische Positionierung der Akteure der Nouvelle Vague wie folgt: "Das zentrale Konzept, das ihr zugrunde lag, ist als eine dezidierte Kultur des *désengagement* zu verstehen: als Opposition zur engagierten Haltung der ersten Nachkriegsgeneration und vor allem Jean-Paul Sartres, der es als Aufgabe der Intellektuellen (und besonders der intellektuellen Künstler) begriff, sich mit der politischen Situation auseinanderzusetzen, einzugreifen und die Wirklichkeit zu verändern."¹⁷⁴

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Nouvelle Vague als ideologische Bewegung gesehen werden kann, welche sich aus den Ansichten einiger Filmkritiker formte und von einigen falschen Annahmen und Mythen behaftet ist. Einer der vermutlich weit verbreitetsten Trugschlüsse ist, dass der Stil der Nouvelle Vague als ein Resultat der technischen Entwicklung zu verstehen ist. Ihren Antrieb fanden die Akteure der Nouvelle Vague in der antagonistischen Haltung dem traditionellen französischen Kino gegenüber. Dabei stellt die Frage nach der Autorschaft im Film einen zentralen Gesichtspunkt ihrer ideellen Konzeption dar. Darüber hinaus war es die erste Generation von Filmemachern, die sich über einen Großteil der Filmgeschichte bewusst war, und daher ihre Filme immer in deren Kontext sahen. Die darauf basierende Ästhetik der Regisseure der Nouvelle Vague hatte großen Einfluss auf folgende Generationen von US-Regisseuren wie George Lucas, Francis F. Coppola, oder Walter Murch.¹⁷⁵ Deren neuartige Verwendung von Filmtönen, welche einzigartige Werke der Filmgeschichte hervorbrachte, sowie die Etablierung des Begriffs und der Tätigkeit Sounddesign, wurde dabei von der Nouvelle Vague mit beeinflusst.

Nachdem nun die Ursprünge und einige Merkmale der Nouvelle Vague analysiert wurden, soll im nächsten Kapitel beispielhaft genauer auf etwaige Eigenschaften der Tonspur in Filmen von Jean-Luc Godard eingegangen werden.

4.2 Soundtrack Godards

Dieses Kapitel soll die stilistischen Merkmale von Godards Gestaltung der Tonspur zusammenfassend darlegen. Während sich die folgende Analyse beispielhafter Filme der Nouvelle Vague auf Werke der Jahre 1958 bis 1964 beschränkt, werden in der folgenden

¹⁷³ Vgl. Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 232f

¹⁷⁴ Barbara Flückiger, *Die französische Nouvelle Vague*, In: Thomas Christen (Hg), *Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*, S. 191

¹⁷⁵ Vgl. Frieder Butzmann, *Filmgeräusch; Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, S. 95

Zusammenfassung auch spätere Filme mit einbezogen. Wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, verstanden die Akteure der Nouvelle Vague, und so auch Godard, ihr Selbstverständnis und ihre neuen gestalterischen Ansätze als Stellungnahme gegen das traditionelle Kino. Der vermeintlich wichtigste Bruch mit den konventionellen Regeln des früheren Filmtons war dabei die Vernachlässigung der Priorisierung des Dialogs. Seit der Erfindung des Tonfilms und in vielen Fällen bis heute, wird dem Dialog im Spielfilm eine absolut privilegierte Stellung gegenüber Geräuschen und Musik zugeschrieben. Dieser Umgang mit der priorisierten Stellung des Dialogs verhält sich in Filmen von Godard oft anders, indem er das Privileg der Sprache in Frage stellt und anderen Geräuschen dieselbe Daseinsberechtigung zukommen lässt.¹⁷⁶ Bei Godard "bleibt der Text im Zentrum der Aufmerksamkeit und ist ein strukturierendes Grundelement, obwohl er in besonderem Maße durch Geräusche oder durch einen stimmlichen Widerhall verdeckt wird".¹⁷⁷ Zusätzlich erklingen Stimmen, sowie Geräusche häufig in einer konkreten Akustik des bespielten Raumes, wodurch stellenweise ein einengendes und beschränkendes Gefühl vermittelt werden kann (bspw. Fotostudio in *Ausser Atem*, Klassenraum in *Die Außenseiterbande*).¹⁷⁸ Als eines von vielen Beispielen kann dafür Godards Film *Week End* von 1967 genannt werden. In diesem Film wird die Sprachverständlichkeit oft durch den Lärm der Großstadt erschwert. Bereits von Beginn an, ist in diesem Film Straßenatmo zu hören, die im weiteren Verlauf oft der Verständlichkeit der Dialoge im Wege steht.¹⁷⁹ Diesen Effekt, dass man die Dialoge der Protagonisten abwechselnd verstehen und dann wieder nicht verstehen kann, bezeichnet Chion auch als "verbales Helldunkel"¹⁸⁰. Das Spiel mit den Polen von verständlich und unverständlich ist dabei nicht produktionsbedingt, sondern ein bewusst gesetztes stilistisches Mittel. Wie zuvor dargelegt wurden zumindest die frühen Filme der Nouvelle Vague nachsynchronisiert, wodurch ein vordergründiges Herausstellen des Dialoges durchaus möglich gewesen wäre. Es scheint, als wäre die Auffassung, dass dieser Effekt durch den Einsatz von omnidirektionalen Mikrofonen erzeugt wurde, einer der falschen Mythen um die Nouvelle Vague. Sprache ist bei Godard nur ein Element unter

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 77

¹⁷⁷ Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 147

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 112

¹⁷⁹ Vgl. Frieder Butzmann, Filmgeräusch; Wahrnehmungsfelder eines Mediums, S. 171

¹⁸⁰ "Verbales Helldunkel ist gegeben, wenn wir abwechselnd verstehen und dann wieder nicht verstehen, was die Personen sagen: dies ist entweder organisiert und wird als Stilmittel verwendet oder resultiert unfreiwillig aus technischen Realisationsbedingungen oder Mängeln, die den Sinn der Dialoge nur halbwegs verständlich machen. [...]" Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S.189

anderen und wird von ihm darüber hinaus auch häufig als sozialer und ethnischer Marker verwendet.¹⁸¹

Die Tatsache, dass der Lärm der urbanen Umgebung häufig die Sprachverständlichkeit beeinflusst zeigt, dass die dargestellte Stadt aktiv in die Wahrnehmung des Films eingreift. Dies lässt die Stadt zu einem bedeutenden und aktiven Bestandteil des Film und der gesamten Epoche werden. Zusätzlich wird diese Bedeutung der Stadt für die Nouvelle Vague deutlich, wenn man sieht, dass die Bewegung ihre Anfänge in einem sozio-kulturellen, städtischen Umfeld hatte, in dem das Kino als bedeutender Teil des städtischen Lebens verstanden wurde.

Häufig setzt Godard in seinen Filmen auch technische Stille ein, wodurch beim Zuhörer der Eindruck einer technischen Unterbrechung entsteht (*Die Geschichte der Nana S.*, *Die Außenseiterbande*).¹⁸² Dies verdeutlicht erneut die zuvor dargelegte Eigenschaft einiger Filme der Nouvell Vague, deren eigene Entstehung sich in der Machart des Films erkennen lässt und ist als weiterer Tabubruch im Umgang mit bis dato üblichen Gestaltungsformen. Zusätzlich betont Godard dadurch die Unterbrechungen und Sprünge in seiner Montage.¹⁸³ Godards Filme weisen im Allgemeinen eine am O-Ton orientierte Gestaltung auf, dennoch sind Godards Tonspuren keineswegs als natürlich oder realistisch, sondern eher als singulär und hochgradig stilisiert anzusehen.¹⁸⁴ Dies scheint vorerst verwunderlich, wenn man weiss, dass Godard sich in vielen seiner Filme auf lediglich zwei Tonspuren beschränkte.¹⁸⁵ Der einzigartige Umgang Godards in der Tongestaltung führte teilweise dazu, dass der Filmton auch ohne Bilder funktionierte. Sein Soundtrack zum Film *Nouvelle Vague* (1990) wurde von *ECM Records* im Jahr 1997 als Hörfilm in Form einer reinen Audio-CD veröffentlicht.¹⁸⁶ Auf exemplarische Beispiele für Godard unkonventionellen Umgang mit der Tonspur, wird ausführlicher ab *Kapitel 5.4* eingegangen.

Nachdem nun grundlegende Merkmale und Besonderheiten der Tongestaltung von Godard behandelt wurden, werden im nächsten Kapitel exemplarische Filme der Nouvelle Vague auf die Arten ihrer Darstellung der Großstadt über das Sounddesign untersucht. Die dadurch

¹⁸¹ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 189

¹⁸² Vgl. Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 54

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 44

¹⁸⁴ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 190

¹⁸⁵ Vgl. Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 44

¹⁸⁶ Vgl. Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmton, S. 265

gewonnenen Erkenntnisse sollen im späteren Verlauf dazu dienen, die Tongestaltung in meiner praktischen Arbeit abzuleiten.

5. Fallstudie:

Die klangliche Darstellung der Großstadt in Filmen der Nouvelle Vague

An diesem Punkt der Arbeit sollen exemplarische Filme der Nouvelle Vague bezüglich der zuvor aufgezeigten Themen und Darstellungsarten untersucht werden. Einführend wird eine kurze Zusammenfassung der Handlung gegeben, bevor die Exposition der Filme auf audio-visuelle Effekte untersucht wird. Anschließend wird zusammenfassend auf wichtige Szenen, die zur Darstellung der Großstadt beitragen eingegangen. Dabei fallen besonders Elemente der Tongestaltung unter genauere Betrachtung und es soll untersucht werden, wie sich anhand dieser Gestaltung ein audio-visuelles Gestaltungskonzept erkennen lässt, welches aufgrund der zuvor gezeigten Merkmale versucht der Großstadt einen bestimmten Charakter zu verleihen. Aufgrund der technischen Beschränkungen der damaligen Zeit und der daraus möglicherweise resultierenden Abweichung der deutschen Synchron-Fassung zur Originalausgabe, erfolgt die Analyse aller Filme anhand der Originalfassung mit deutschen Untertiteln.

5.1 Fahrstuhl zum Schafott (1958) - Louis Malle

Fahrstuhl zum Schafott (Originaltitel: *Ascenseur pour l'échafaud*) ist der erste Spielfilm von Louis Malle, bei dem er mit 24 Jahren selbst Regie führte. Es handelt sich um einen Kriminalfilm über die aussichtslose Liebesbeziehung zweier Menschen. Florence Carala (Jeanne Moreau) und ihr heimlicher Liebhaber Julien Tavernier (Maurice Ronet) beschließen den Ehemann von Florence, der gleichzeitig Juliens Boss ist, umzubringen. Nach der Tat bleibt Julien im Fahrstuhl des Büro-Hochhauses stecken, woraufhin Florence ihre Suche nach ihm beginnt. Der Handlungsstrang verknüpft sich mit den Ereignissen, welches ein junges Paar erfährt. Aufgrund erdrückender Beweislast wird Julien für einen Mord verantwortlich gemacht, den er nicht begangen hat. Schließlich lösen sich die Verwicklungen auf und beide Paare müssen mit langen Haftstrafen rechnen. Der Film

begleitet das Schicksal der Liebenden, deren Beziehungen keine Aussicht auf eine glückliche Zukunft zulassen.

Der Film bedeutete den Durchbruch für Malle und brachte Jeanne Moreau weltweite Bekanntheit ein. Seine Liebe zum Film entdeckte Malle, wie viele Anhänger der Nouvelle Vague, durch regelmäßige Kinogänge und ein Studium an der Filmhochschule, welches allerdings ohne Abschluss blieb. Als typische Themen, welche von ihm in seinen Filmen verarbeitet werden, gelten: soziale Bindungen, schicksalshafte Verstrickungen, plötzlich auftretende Gewalt, Einsamkeit, aktuelle Bezüge, sowie junge Menschen.¹⁸⁷

Wie in Kapitel 4 dargelegt wurde, war ein Punkt, den die Akteure der Nouvelle Vague am traditionellen Kino kritisierten, die Adaption literarischer Werke, welche dann nach den immer gleichen Regeln verfilmt wurden. Die Grundlage zum Drehbuch entsprang dennoch der gleichnamigen Geschichte von Noël Calef, welche Malles Freund Alain Cavalier zufällig an einem Bahnhof gekauft hatte.¹⁸⁸ Anschließend wurden Handlungsverlauf und Dialoge angepasst. Dies scheint zu bestätigen, dass für die Filmemacher und Kritiker der Nouvelle Vague weniger der Ursprung der Geschichte beziehungsweise der konkrete Inhalt des Films wichtig war, sondern die jeweilige Erzählform des Regisseurs. Louis Malle setzte in seinem Film demnach nicht alle Forderungen der Nouvelle Vague um. Er engagierte beispielsweise Schauspieler, die bereits erprobt waren und erhielt Unterstützung von einer Regieassistenz.¹⁸⁹ Zusätzlich wurden einige Innenaufnahmen der Motel-Szenen in einem Studio gedreht, anstatt an realen Schauplätzen.

Ein besonderer Glücksfall war für Malle die Musik zu seinem Film. Während sich der Film im Schnitt befand, wusste er noch nicht welche Musik er verwenden wollte.¹⁹⁰ Es scheint wie ein Zufall, dass der Jazz-Trompeter Miles Davis für einige Zeit in Paris engagiert war. Louis Malle schafft es schließlich Davis zusammen mit seinen vier Musikern für seinen Film zu gewinnen. Der Soundtrack wird in wenigen Stunden einer Nacht in einer improvisierten Session, mit lediglich vorher notierten Phrasen eingespielt.¹⁹¹ Louis Malle bewertet den Beitrag der melancholischen Jazz-Musik von Miles Davis für den Film sehr hoch. Er beschrieb der Wert der Musik für den Film wie folgt: "Was er machte, war einfach verblüffend, Er verwandelte den Film. [...] Als wir die Tonmischung fertig hatten und die

¹⁸⁷ Vgl. DVD, Arthaus Collection. Französischen Kino 09. Fahrstuhl zum Schafott, Booklet, S. 8

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 4

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 4

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 7

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 7

Musik hinzugefügt, schien der Film plötzlich brilliant. Es war nicht so, dass [...] Musik [...] die Emotionen vertiefte, die die Bilder und der Dialog vermittelten. Sie wirkte kontrapunktisch, elegisch und irgendwie losgelöst.“¹⁹² Die Wirkung des Modal Jazz drückt besonders die innere Gefühlslage von Florence aus und vermittelt ihre Verzweiflung und aussichtslose Lage. An anderen Stellen untermalt er die dramaturgische Erzählung und dient als spannungs-erzeugendes Element. Lange Passagen des Film kommen ohne Musik aus und da, wo sie zum Einsatz kommt trifft sie auf kongeniale Weise die ausweglose Stimmung des Films.¹⁹³

Regie führte der junge Louis Malle, assistiert von Alain Cavalier. Kameramann war André Villard. Als Toningenieur ist Raymond Gauguier kreditiert. Die Musik stammt aus einer Improvisations-Session mit Miles Davis (Trompete), Kenny Clarke (Drums), Pierre Michelot (Bass), René Urtreger (Piano) sowie Barney Wilen (Tenor Saxophon).¹⁹⁴

Der Film beginnt mit einem Telefonat zwischen Florence und Julien, bei dem sie getrennt gezeigt werden. Nachdem Florence die Worte “Sei still!” gesagt hat, verstummt ihre Stimme, obwohl man sie weiter reden sieht, und der melancholische Modal Jazz von Davis setzt zum ersten Mal ein (Minute 00:01:06). Es folgt die Titelsequenz mit den Namen der Filmemacher. Die Stimmung der Musik in Verbindung mit dem gezeigten Telefonat lässt schon ahnen, dass die Liebe der beiden zum Scheitern verurteilt ist.

Um endlich frei und zusammenleben zu können, beschließen sie den Ehemann von Florence, der Chef des Rüstungsunternehmens ist, in dem Julien arbeitet, zu ermorden. Julien steigt auf seinen Balkon, um mit Hilfe eines Seils, an dem ein Enterhaken befestigt ist, zur Etage des Büros seines Chefs zu klettern. Nachdem Julien sein Fenster öffnet, hört man städtischen Verkehrslärm, welcher in Dichte und Lautstärke ansteigt, als Julien auf eine hoch frequentierte Straßenkreuzung hinab schaut (Minute 00:05:27). Die Geräusche von Motoren sind fortan in den meisten Außenszenen zu hören und repräsentieren ein modernes und hektisches Paris.

Im Büro seines Chefs angekommen, geht Julien zielstrebig in seinem Vorhaben auf Herrn Carala zu. Ab Minute 00:07:02 setzt zu seinem Gang erneut Musik ein. Der melancholische und schwermütige Stil verweist auch hier auf die Aussichtslosigkeit des größeren Ziels einer Beziehung. Die Musik lässt erkennen, dass, obwohl Julien seinen Plan scheinbar gut durchdacht hat, der Mord dem Liebespaar nicht helfen wird, um zusammen glücklich zu

¹⁹² Hugo Frey, Louis Malle, S .77

¹⁹³ Vgl. DVD, Arthaus Collection. Französischen Kino 09, Fahrstuhl zum Schafott, Booklet S. 7

¹⁹⁴ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0051378/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm (Stand 12.01.2019)

werden. Anschließend bringt Julien seinen Bess mit dessen eigenem Revolver um. Der eigentliche Schuss wird dabei weder gezeigt, noch gehört. Man sieht wie Julien mit der Waffe auf Herrn Carala zielt, dann erfolgt ein Schnitt, mit dem auch die Musik abrupt endet. Zu sehen ist nun die Sekretärin, welche Stifte mit einem elektrischen Gerät anspricht (Minute 00:09:10). Das von diesem Gerät produzierte Geräusch ist so laut, dass der Schuss von ihr nicht wahrgenommen wird. Anschließend tarnt Julien das Verbrechen als Selbstmord. Während Julien nach der Tat mit seinem Auto zu Florence fahren will, bemerkt er, dass er die Beseitigung des Seils am Balkongeländer übersehen hat. Die Szenerie vor dem Bürogebäude wird wieder durch Verkehrslärm definiert (Minute 00:12:53). Während Julien auf dem Weg zurück ins Büro ist, wird der Strom vom Wachmann abgeschaltet und Julien bleibt im Aufzug stecken. Bevor der Wachmann den Strom abschaltet, geht dieser summend und pfeifend zum Stromkasten. Nachdem der Aufzug samt Julien stehen geblieben ist, hört man wie der Wachmann, immer noch pfeifend, das Tor zum Gebäude zuschließt. Das Pfeifen stellt einen "an-empathischen Effekt"¹⁹⁵ dar, da es sowohl vor, als auch nach Juliens Unglück präsent ist und sich daher nicht um sein Schicksal kümmert.

Inzwischen wird Juliens Wagen von Louis (Georges Poujouly), einem jungen Draufgänger und seiner Freundin Véronique (Yori Bertin) gestohlen. Das junge Liebespaar fährt mit dem Wagen aus der Stadt, wobei Florence den Wagen von Julien mit Véronique auf dem Beifahrersitz erkennt und denkt, dass Julien sie betrügt. Florence wird auf ihrer Suche von einem Autoverkäufer angesprochen und nach ihrer Zufriedenheit mit einem neuen Auto gefragt. Der Dialog des Autoverkäufers faded aus und der Zuschauer hört neben den Hintergrundgeräuschen des Cafés, sowie vereinzelt Motorengeräuschen wie Florence einen inneren Monolog führt, in dem sie ihre Sehnsucht und Verzweiflung zum Ausdruck bringt (Minute 00:18:04). Nach dem Monolog wird die Stimme des Verkäufers wieder hörbar. Es folgt ein Schnitt zu Louis und Véronique im Auto. Véronique steht auf dem Beifahrersitz und es ist wilder, schneller Jazz mit hektischen Trompeten-Melodien und rhythmischen Snare-Besen zu hören. Nachdem Véronique das Radio des Autos leiser dreht, fährt auch die Lautstärke der Musik zurück und man erkennt, dass es sich um diegetische "on the Air"¹⁹⁶ Musik aus dem Radio handelt (Minute 00:18:42). Die Musik spiegelt das junge,

¹⁹⁵ "Effekt ostentativer Gleichgültigkeit einer Musik/manchmal auch eines Geräusches, die/das in einer Szene präsent ist: [...], unbekümmerter Walzer, leichte Musik, [...], Surren eines Ventilators, [...], gleichgültiges Meeresrauschen während einer Mordszene, einer Vergewaltigung, einer Folterszene usw. Der gemeinsame Punkt an-empathischer Musik oder an-empathischer Geräusche ist, dass diese bereits vor der dramatischen Situation präsent waren, währenddessen fort dauern, oder danach wieder anfangen, quasi als ob nichts gewesen wäre.", Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 185

¹⁹⁶ "In einer audio-visuellen Fiktion, sogar in einer Dokumentarfilmsequenz, nennt man diejenigen Töne "on the Air", die in einer Sequenz vorhanden sind, jedoch elektrisch per Radio, Telefon, elektronischem Verstärker etc. übertragen werden, was sie außerhalb der mechanischen (sprich Natur-) Gesetze der Ausbreitung des Tons stellt. So können sie frei den Raum passieren und trotzdem in der realen Zeit der Szene verankert bleiben. Sie können also, wenn es sich um eine

energische Paar wider und steht im Kontrast zur Stimmung der Musik, die Florence und Julien zugeschrieben werden kann.

Das von Malle gezeigte nächtliche Paris bedient sich in *Fahrstuhl zum Schafott* nicht typischer Symbole, wie beispielsweise dem Eiffelturm, Bistros und Baskenmützen. Vielmehr wird durch den Sportwagen und die gläserne Fassade des Hochhauses ein modernes, cooles Paris dargestellt. Die *Stadt der Liebe* ist keine romantische, attraktive Stadt, sondern eine unpersönliche Großstadt. Sie erzeugt eine kühle und schwermütige Atmosphäre, in welcher die Suche der Protagonisten nach Glück und Liebe aussichtslos zu sein scheint. Für Florence wird sie zu einem ähnlichen Ort des Verlorenseins wie der Fahrstuhl, in dem Julien feststeckt, oder das dunkle Verhörzimmer ohne visuellen Ausgang. Nachdem nun grundlegende Stilmittel der Exposition dargestellt wurden, soll folgend der weitere Umgang in der Gestaltung der Tonspur exemplarisch aufgezeigt werden.

Die allgemeine klangliche Erscheinungsform der Stadt wird geprägt von Motoren- und Verkehrslärm. In nahezu jeder Szene, die nicht in einem geschlossenen Raum spielt, sind die motorisierten Fortbewegungsmittel zu hören. In dramaturgisch bedeutenden Handlungsteilen wird diese Darstellung durch Reifenquietschen oder besonders stark aufheulende Motoren (besonders der Klang des Mercedes') erweitert. Beispielsweise in einer Szene, in der Florence wie in Trance durch die Stadt irrt, wobei sie beinahe von einem Auto angefahren wird. Dieses kommt mit quietschenden Reifen gerade noch rechtzeitig zum stehen. Florence scheint davon jedoch gänzlich unberührt (Minute 00:24:22). Besonders rasant wirken die Fahrgeräusche, während sich Louis ein Rennen mit einem Mercedes SL 300 liefert. Der Sportwagen charakterisiert sich durch einen lauten und leistungsstarken Motoren-Sound, sowie quietschenden Reifen während er um Kurven fährt (Minute 00:28:00). Wie im früheren Verlauf dieser Arbeit dargelegt, stellt Verkehrslärm einen wichtigen Bestandteil einer urbanen Soundscape dar. Ein allgemeines Sinnbild der Stadt für Rasanz und Bewegung wird darüber hinaus auch durch den Klang eines fahrenden Zuges, sowie mehreren Dopplereffekten verstärkt. Besonders deutlich kommt ein Dopplereffekt bei Minute 00:49:30 zur Geltung. Während die Kamera noch das nächtliche Motel, nach der Flucht von Louis und Véronique zeigt, hört man eine sich schnell nähernde Hupe, welche den Umschnitt auf die Autobahn vorweg nimmt, der einsetzt, sobald das Auto den Standpunkt der Kamera passiert hat. Vereinzelt sind auch diegetische Signale der ordnungs-sichernden Polizei zu hören. Der Klang der ankommenden Polizeisirene lässt

Musik und besonders um einen Song handelt, frei von der Leinwand-Position zur nicht-diegetischen Position reisen. [...], Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 184

Juliens Verhaftung erahnen, kurz nachdem er sein eigenes Foto in der Zeitung gesehen hat.

Ein weiteres Element, das die Atmosphäre innerhalb der Stadt, passend zu Florence' zielloser Suche, negativ beeinflusst, sind die Donnerschläge des aufkommenden Gewitters. Donner sind im Filmtone meist bedeutungsgeladene Klänge. Sie werden nur selten verwendet, um lediglich das Wetter abzubilden, sondern ihnen wird eine symbolische Funktion zugeschrieben.¹⁹⁷ In *Fahrstuhl zum Schafott* dienen sie als Vorbote für stürmische Zeiten, sowohl in meteorologischer, als auch in emotionaler Hinsicht. Die Donnerschläge sind dabei dem dramaturgischen Verlauf entsprechend gesetzt und vermitteln semantische Informationen, welche die Handlungen und Entscheidungen der Personen kommentiert. Das erste Mal ertönt ein Donner, sobald Florence vor einem Café die Straße betritt, um sich auf die Suche nach Julien zu begeben (Minute 00:21:10). Wenige Minuten später wird nach einem erfolglosen Besuch in einer Bar Florence' Fortsetzung der Suche ebenfalls von einem Donnerschlag kommentiert (00:25:01). In diesen beiden Szenen wird der Donner unmittelbar gefolgt vom Einsetzen der melancholisch gespielten Trompete von Miles Davis. Soundeffekt und Musik ergänzen sich dabei und verstärken gemeinsam die emotional bedrückende Stimmung von Florence. Im späteren Verlauf ist zusätzlich zum Donner auch Regen zu hören. Während Florence' anhaltender Suche erklingen bei Minute 00:38:05 mehrere Donnerschläge und auch innerhalb einer Bar ist ein Donner zu hören, welches gleichzeitig in die nächste Szene zum Motel überleitet (Minute 00:34:49). Das Gewitter ist jedoch nicht nur ein Symbol, welches dem Charakter von Florence zugeschrieben werden kann. Auch Juliens aussichtslose Situation wird durch einen Donnerschlag, den man innerhalb des Fahrstuhl hört verdeutlicht (Minute 00:31:31). Ebenso wird die dramaturgische Entwicklung der Beziehung von Louis und Véronique von Donnerschlägen begleitet. So beispielsweise auf der Autobahn während ihres Weges zum Motel (Minute 00:27:29), oder als der deutsche Herr Bencker Louis' Hochstaplerei auffliegen lässt, woraufhin er diesen angehen will (Minute 00:36:45). Von mehrfachen Donnerschlägen begleitet, entscheiden sich Louis und Véronique später, das Gewitter zu nutzen, um unbemerkt aus dem Motel zu entfliehen (Minute 00:47:30). Neben den Donnerschlägen wird in einer Szene auch der semantische Klang von Glockengeläut eingesetzt, welches im Sounddesign oftmals als Schicksals- oder Todessymbol fungiert.¹⁹⁸ Dabei wird das Bürogebäude, in welchen Julien nach wie vor gefangen ist von außen gezeigt. Es suggeriert ein endgültiges Scheitern, Juliens letzte Stunde hat geschlagen (Minute 01:00:31).

¹⁹⁷ Vgl. Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 118

¹⁹⁸ "Im Film-Sounddesign wird der Glockenklang häufig als Schicksals- und Todessymbol benutzt.", ebd., S. 133

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Darstellung von Florence' Gefühlswelt, durch ihre inneren Monologe, während sie suchend durch die Stadt streift. Zusätzlich zu den bereits erwähnten Szenen in der Exposition wird dieses Stilmittel erneut während ihrer Suche eingesetzt (Minute 00:38:05), oder wenig später, als Florence sich in einer Bar im Spiegel betrachtet und der Dialog mit einem Mann durch ihr Abschweifen der Gedanken aus dem Fokus der Wahrnehmung gerückt wird (Minute 00:43:49). Diese Subjektivierung legt dem Zuschauer, beziehungsweise Zuhörer ihr emotionales Befinden, in Form eines metadiegetischen Elements dar. Ihre Ängste und Zweifel werden dem Publikum dadurch zugänglich gemacht. So auch, als sie von der Polizei aufs Revier gebracht wird und man neben den Stimmen der restlichen Insassen des Wagens wieder ihre Stimme als metadiegetisches Element hört (Minute 00:58:00). Da Florence die einzige Person im Film ist, die einsam das nächtliche Paris durchstreift, wird ihre Wahrnehmung der Umwelt zu großen Teilen auch auf die Wirkung der Stadt projiziert. Es bildet sich der Charakter einer kalten, empathielosen Stadt, in der die Bewohner ihren Träumen und Sehnsüchten scheinbar vergebens hinterherjagen. Während der Szene in der Julien von zwei Polizeibeamten verhört wird, kommt ebenfalls dieses stilistische Mittel zum Einsatz. Hier jedoch nicht als Darstellung der inneren Sorgen und Gefühle, sondern eher als Druck von Außen. Einer der Polizisten fragt Julien, wo er in der Nacht von Sonnabend auf Sonntag gewesen sei. Es erfolgt ein Umschnitt mit Zeitsprung, die Frage jedoch wiederholt sich in Juliens Kopf wie ein halliges Echo (Minute 01:14:19).

Am stärksten wird die Wirkung der Stadt dabei durch die einzigartige Musik von Miles Davis geprägt, welche sowohl als diegetische, als auch in Form von nicht-diegetischer Musik zum Einsatz kommt. Diegetische Musik mit einem Piano als zentrales Instrument prägt beispielsweise das Ambiente in der Bar, in der Florence nach Infos zu Julien Verbleib fragt (Minute 00:24:45). Die abendliche Feier von Louis und Véronique mit Herrn Bencker und seiner Frau wird begleitet von Musik aus dem Radio, welche einen ähnlichen Charakter aufweist, wie die die man zuvor während der Autofahrt des jungen Paares gehört hat (Minute 00:31:51). Nachdem Véronique eine Schallplatte auflegt, wird die Entscheidung des Paares sich durch die Einnahme von Pillen das Leben zu nehmen von Streichermusik begleitet, welche die Bedeutung der Entscheidung verstärkt (Minute 00:53:50).

Als nicht-diegetische Musik erzeugt sie in den bestimmten Szenen einen Spannungsbogen und unterstützt dadurch die dramaturgische Erzählform. Bei Minute 00:41:34 befindet man sich bei Julien, der versucht an einem Seil aus der Bodenklappe des Aufzug den Fahrstuhlschacht hinunter zu klettern. Ein Wachmann ist bei seinem Kontrollrundgang im Begriff den Strom des Gebäudes wieder einzuschalten, sodass sich der Fahrstuhl in

Bewegung setzen würde und droht Julien im Schacht zu erdrücken. Während der Wachmann nach dem richtigen Schlüssel sucht, setzt spannungserzeugende Musik, reduziert auf Drums und Bass ein. Diese steigern ihre Intensität in Lautstärke und Dichte (besonders in den Becken des Schlagzeuges) passend zum Verlauf der dramaturgischen Erzählung, welche bei Minute 00:42:27 ihren Höhepunkt erreicht, als der Strom wieder angeschaltet wird und sich der Fahrstuhl in Bewegung setzt. Die bedrohliche Fahrt wird begleitet von der hektischen Musik, sowie lauten metallischen Geräuschen des Aufzuges, bis sie schließlich bei Minute 00:42:48 abrupt und synchron zum Stehenbleiben des Aufzuges endet, da der Strom wieder abgestellt wurde. Für die Flucht aus dem Motel will Louis den Mercedes von Herrn Bencker stehlen. Die angespannte Stimmung, während Louis versucht den Wagen aufzubrechen, wird durch nicht-diegetische Musik in Form eines Basslaufs mit ruhigen und stetigen Intervallen verstärkt (Minute 00:48:05). Die Musik endet, als Herr Bencker sie lachend auf frischer Tat ertappt. Gegen Ende des Films wird Julien in einem dunklen Zimmer ohne sichtbaren Ausgang von der Polizei verhört. Dazu setzt nicht-diegetische Musik aus Schlagzeug-Becken und Piano, später zusätzlich Bass ein. Julien kann seine Unschuld nicht beweisen und gerät zunehmend unter Druck, verdeutlicht durch eine steigende Intensität der Musik. Diese erreicht einen Höhepunkt zum Ende des Verhörs, bis sie mit einem Umschnitt in die nächste Szene schlagartig endet (Minute 01:16:20).

Neben der spannungserzeugenden Wirkung, fungiert die Musik des Films auch als emotionales Element, welches für die Situation der jeweiligen Figuren steht. Die Musik, die Florence und Julien zugeschrieben wird, ist voller Melancholie und unterstreicht deren Verzweiflung und Sehnsucht. Während Florence eine viel befahrene Straße überquert, ist die sentimentale Musik das einzige Element der Tonspur, die Geräusche des Verkehrs sind diesmal nicht zu hören. Der Verkehr wird erst wieder hörbar, als Florence einen Wagen sieht, der dem von Julien ähnelt, wodurch sie aus ihrem Trance-Zustand zurück in die Realität geholt wird (Minute 00:26:13). Bei Minute 00:34:57 wird die gläserne Gebäudefassade von Juliens Büro gezeigt. Erneut setzt sentimentale Musik ein, welche sich diesmal auf Bass, Drums (Snare-Besen) und Piano beschränkt. Die Musik begleitet einen Wechsel zu Florence, die nach wie vor auf ihrer Suche durch das Pariser Nachtleben irrt. Gegen Ende des Films betritt Florence das Fotolabor des Motels, wo sie mit Fotos einer Kamera von Julien konfrontiert wird. Diese zeigen sie und Julien als Liebespaar. Es ist das einzige Mal im Film, dass Julien und Florence als glückliches Paar zusammen in einem Bild zu sehen sind. In diesem Moment muss Florence erkennen, dass der Mord an ihrem Mann aufgefliegen ist und für die Liebe zwischen ihr und Julien nun endgültig keine Aussicht mehr besteht. Bestärkt wird dies durch den Einsatz von nicht-diegetischer Musik, welche durch

Trompete, Bass und Piano eine melancholische Anmutung besitzt (Minute 01:25:27). Florence wird bewusst, dass sie und Julien sich aufgrund der zu erwartenden Haftstrafen viele Jahre nicht sehen werden können. Die zuvor so oft angedeutete Aussichtslosigkeit ihrer Beziehung ist nun Realität geworden. Die Musik kann als Indikator für ihre hoffnungslose Situation und das Scheitern ihrer Beziehung verstanden werden. Es sind auch diese Passagen der Musik, die der allgemeinen Erscheinung der Stadt einen negativen Charakter verleihen, der keine Aussicht auf eine bessere Zukunft zulässt.

5.2 Sie küsstest und sie schlugen ihn (1959) - François Truffaut

Truffauts Einfluss auf die Entstehung der Nouvelle Vague wurde bereits behandelt. In seiner Jugendzeit sah er unzählige Filme und besuchte regelmäßig Filmklubs, in denen er später Bekanntschaft mit Godard, Chabrol, Rohmer oder Rivette machte. Er etablierte sich als Filmkritiker der eine Vielzahl von Artikeln publizierte. Als Autor mit einem immensen Filmwissen war er prädestiniert dazu, nicht nur über Filme zu schreiben, sondern selbst welche zu drehen.

Sie küsstest und sie Schlugen ihn (Originaltitel: *Les quatre cents coups*) war Truffauts erster langer Spielfilm und wird heute als einer der wichtigsten Initial-Filme der Nouvelle Vague angesehen. Er handelt von einem zu Streichen aufgelegten Jungen, der aufgrund seiner schlechten schulischen Leistungen ein schwieriges Verhältnis zu seinen eher lieblosen Eltern besitzt. Als ihm die drohenden Strafen über den Kopf wachsen, läuft er von zu Hause weg und verbringt eine Nacht in der Stadt. Bei dem Versuch eine Schreibmaschine aus der Firma des Vaters zu entwenden, wird er erwischt. Die Eltern entscheiden sich, ihn in ein Erziehungsheim zu geben. Sein Verlangen nach Freiheit lässt ihn schließlich aus der Einrichtung fliehen und er läuft zum Meer, das er zum ersten Mal in seinem Leben sieht. Dabei ist die Handlung des Films an autobiografische Elemente aus Truffauts eigener Kindheit angelehnt.¹⁹⁹ 1959 lief der Film als Premiere bei den Filmfestspielen in Cannes, wo Truffaut den Regiepreis des Wettbewerbs erhielt.²⁰⁰ An der Seite von Truffaut als Regisseur zeigte sich Henri Decaë für die Kamera verantwortlich. Die Musik stammt von Jean Constantin. Als Sound Department ist in den Credits Jean-Claude Marchetti zusammen mit seinem Assistenten Jean Labussière genannt.²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 192

²⁰⁰ Vgl. Peter Rabenalt, Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons, S. 168

²⁰¹ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0053198/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Stand 15.01.2019)

Sie küsstest und sie schlugen ihn beginnt mit Kamerafahrten vorbei an Häuser- und Fabrikfassaden, wobei der Eiffelturm in der Ferne im Zentrum des Bildes zu sehen ist (Minute 00:00:11). Dies stellt die Stadt direkt zu Beginn als handlungsprägenden Akteur ins Zentrum des Films. Darüber werden die Namen der Schauspieler und Filmemacher eingeblendet. Begleitet wird die Eröffnungssequenz von orchestraler Musik mit Klavier-Passagen, welche einen verspielten Charakter aufweisen und das Hauptthema der Filmmusik darstellen. Ab Minute 00:02:49 befindet man sich in einem Klassenzimmer, in dem eine Arbeit geschrieben wird. Unter den Jungen wird ein anzügliches Kalenderblatt herumgereicht, bis Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) vom Lehrer erwischt und in die Ecke des Zimmers verwiesen wird. Es ist das Schreiben der Schüler hörbar, sowie die Stimme des Lehrers, durch welche seine Autorität und Strenge verdeutlicht wird. Als die restlichen Schüler in die Pause gehen dürfen, muss Antoine zur Strafe im Klassenzimmer bleiben, wo er aus Frust eine Wand beschmiert. Während er im Klassenzimmer ist, hört man die Stimmen und Rufe der auf dem Hof spielenden Kinder im Off-Screen. Diese verstärken den Effekt der Strafe für Antoine und können als Metapher für die jugendliche Freiheit und Unbeschwertheit verstanden werden, die Antoine verwehrt bleibt. Nach der Pause wird die Schmiererei vom Lehrer bemerkt und er bekommt eine Strafarbeit auferlegt.

Auf dem Heimweg äußert Antoine seinem Freund René (Patrick Auffay) seinen Unmut gegenüber dem Lehrer. Die Wortwahl und der Ausdruck der Sprache unterstreicht die frechen, teils aufmüpfigen Streiche und Drohungen des Protagonisten. Während die beiden Jungen auf einer Bank in der Stadt sitzen hört man im Hintergrund vereinzelt Verkehr (Minute 00:10:06). Zu Hause angekommen setzt er sich vor den Schminkspiegel seiner Mutter. Es erklingt nicht-diegetische Gitarren-Musik, welche durch ihren sentimental Charakter Antoinettes Bedrücktheit ausdrückt (00:11:02). Diese endet als Antoine sich vom Spiegel abwendet und anschließend beginnt den Esstisch einzudecken. Bei Minute 00:12:22 hört man wie seine Stimme in Gedanken als metadiegetisches Element die Worte des Lehrers wiederholt, als er mit seiner Strafarbeit beginnen möchte. Aus dem Off-Screen hört man, wie seine Mutter Gilberte (Claire Maurier) mit Stöckelschuhen nach Hause kommt, woraufhin er die Arbeit in seiner Tasche versteckt. Da er vergessen hat Mehl für seine Mutter zu besorgen wird Antoine zum Einkaufen losgeschickt. Auf seinem Weg hört er einem Gespräch von zwei älteren Damen zu, welches von lauten Motorengeräuschen begleitet wird, was die Sprachverständlichkeit stellenweise erschwert (Minute 00:13:28). Die nächste Szene zeigt wie Antoine mit seinem Stiefvater Julien Doinel (Albert Rémy), zu dem er ein kumpelhaftes Verhältnis pflegt, vom Einkaufen nach Hause kommt. Nach dem Essen besprechen die Eltern, ob sie Antoine während der Ferien in ein Ferienlager abgeben

wollen. Die Stimmung innerhalb der Familie scheint gereizt, da insbesondere die Mutter wenig Verständnis für die Späße von Antoine und seinem Stiefvater aufbringt.

Am nächsten Morgen wischt Antoine den beschlagenen Spiegel im Badezimmer frei. Als er sich selbst darin erblickt ertönt die metadiegetische Stimme des Lehrers und spricht die gleichen Worte, die Antoine am Vorabend durch den Kopf gingen (Minute 00:18:19). Schlagartig wird ihm bewusst, dass er seine Strafarbeit nicht erledigt hat. Auf dem Weg zur Schule trifft er auf René, der ihn dazu überredet den Unterricht gemeinsam zu schwänzen. Begleitet wird der Dialog von nicht-diegetischer Musik mit einem juvenilen verspielten Charakter, welcher die Unbekümmertheit der beiden Jungen verstärkt (Minute 00:18:50). Die beiden Jungen verstecken ihre Schultaschen und gehen anschließend in ein Kino. Die Montage wird begleitet von fröhlicher Musik mit einer schnellen Flöten-Melodie, sowie Verkehrslärm und einzelnen quietschenden Reifen von bremsenden Autos (Minute 00:19:19). Die Musik steht als Sinnbild für die Freiheit und den Spaß, den die beiden Jungen in der Stadt erfahren, wenn sie nicht den einengenden Zwängen und Verpflichtungen der Schule nachkommen müssen. Die Exposition des Films verdeutlicht den Charakter der Stadt, die als Spielplatz für die heranwachsenden Jungen dargestellt wird. Als Gegenpol steht dem die kühle und strenge Atmosphäre der Schule, sowie des Elternhauses gegenüber.

Allgegenwärtiges Element der städtischen Umgebung ist Verkehrslärm, welcher teils besonders dicht und intensiv auftritt, teils durch vereinzelte Motorengeräusche als Elemente der Tonszenerie (ETS)²⁰² Akzente setzt. Beispielsweise herrscht dichter, tieffrequenter Verkehrslärm, als Antoine während des Schwänzens seine Mutter mit einem fremden Mann in der Stadt sieht (Minute 00:23:05). Weniger im Vordergrund steht der Verkehr beispielsweise in der Szene, in der Antoine und René mit einem Blasrohr Papierkugeln aus einem Dachfenster spucken (Minute 01:00:50), oder während die Jugend mit der geklauten Schreibmaschine auf dem Weg zum Pfandhaus sind (Minute 01:04:42). In bestimmten Szenen dringen die Geräusche von Motoren auch in Innenräume ein. So zum Beispiel als Antoine in seinem Bett liegt und sich schlafend stellt (Minute 00:28:07). Außerdem im Polizeirevier, in dem Antoine hinter Gittern auf seine Abholung zum Erziehungsheim wartet, sind Motorengeräusche von außerhalb wahrzunehmen. Bei Minute 01:12.34 kündigt ein

²⁰² „In einer audio-visuellen Szenografie (30) bezeichnet dieser Ausdruck im Gegensatz zu Territoriums- Tönen (31), die mehr oder weniger anhaltend und ausgedehnt sind, Töne einer mehr oder weniger punktuellen Quelle, die der Erscheinung nach mehr oder weniger unterbrochen sind und dazu beitragen, den Raum zu konstruieren, ihn durch deutliche und lokalisierte kleine Pinselstriche zu beleben und den Handlungsschauplatz oder das Umfeld identifizierbar zu machen [...]“, Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 180

ankommender und schließlich bremsender Wagen auf auditiver Ebene im Off-Screen an, wie eine Gruppe von Prostituierten auf das Revier gebracht wird. Durch denselben Effekt hört man wenig später wie der Polizeiwagen vorfährt, der Antoine aus der Stadt ins Erziehungsheim fährt (Minute 01:15:07).

Musik wird in dem Film meist in Form von nicht-diegetischer Musik verwendet, um die Gefühlslage von Antoine hervorzuheben. Die Spanne reicht dabei von orchestralen Instrumentationen (Minute 00:00:11), bis hin zu Solo-Stücken einer Gitarre (Minute 01:14:04). Diegetische Musik erklingt nur in einer kurzen Szene in einer Spielhalle, in der Antoine und René an einem Flipperautomaten spielen (00:20:14), sowie wenig später vor und nach einer Karussellfahrt in Form von typischer Jahrmarktmusik (00:20:23). Grundlegend lassen sich den nicht-diegetischen musikalischen Motiven zwei Grundemotionen zuschreiben. Einerseits verdeutlichen schnelle, rhythmische Melodien den jugendlichen Leichtsinn und die Unbeschwertheit von Antoine und René, während sie sich in der Stadt austoben können. Szenen, in denen die Jungen nicht ihren schulischen Verpflichtungen nachkommen, sondern durch die Stadt streifen oder Brettspiele spielen können, werden häufig von schneller, energischer Musik mit verspielten und unbeschwerten Melodien begleitet (Minute 00:28:58, 00:56:51, 00:59:37). Andererseits verstärken sie Antoineres Reue und dessen innere Unzufriedenheit. Ebenfalls nach dem gemeinsamen Kinobesuch von Antoine und seinen Eltern, welcher die Familien-Idylle für einen kurzen Moment wieder herzustellen scheint, erklingt eine lebhaftere Musik mit einer fröhlichen Melodie (Minute 00:49:10). Gegensätzlich zu dieser meist schwungvollen, unbeschwerten Musik werden Szenen, in denen Antoine die Konsequenzen seines Handelns bewusst werden, mit sentimentaler und melancholischer Musik unterlegt. In der ersten Nacht, die Antoine nicht zu Hause verbringt und durch die Stadt schlendert, hört man zum ersten Mal sentimentale Musik, welche die inneren Zweifel von Antoine ausdrücken (Minute 00:36:40). Einen ähnlich traurigen und bedrückenden Charakter besitzt die Musik wenn Antoineres Vater ihn nach seinem Diebstahl der Schreibmaschine vom Büro abholt und zur Polizei bringt (Minute 01:09:45), wenn er im Gefängnis ankommt (Minute 01:17:03), wenn Fotos von Antoine zur polizeilichen Erfassung gemacht werden (Minute 01:20:00), oder als René ihn am Besuchertag im Erziehungsheim im Stich lässt und Antoine von seiner Mutter gesagt bekommt, dass sein Schicksal seinem Vater gleichgültig sei (Minute 01:27:43). Mit dem Zuschlagen der Tür des Polizeiwagens, welcher Antoine aus dem Revier abholt, setzt orchestrale Musik ein, welche durch ihre sentimentale Anmutung verdeutlicht, dass Antoine zukünftig unter noch strengerer Aufsicht stehen wird (01:15:45). Verstärkt wird diese

Emotion dadurch, dass Antoine durch die Gitterstäbe des Wagens auf die nächtliche Stadt guckt, die er mit Tränen in den Augen verlassen muss. Wenn Antoine gegen Ende des Films das Meer erreicht, erklingt wieder das Hauptthema in orchestraler Instrumentation. Dadurch setzt die Musik eine filmische Klammer zum Anfang des Films. Allgemein dient die Musik in *Sie küsstest und sie schlugen ihn* insbesondere dazu, die Gefühlslage des Protagonisten darzustellen. Sie fungiert weniger als Element, welches den generellen Charakter der Stadt beschreibt.

Die Verwendung von Sprache dient im behandelten Film häufig dazu, das Verhältnis unter bestimmten Personen zu verdeutlichen. So drückt der Lehrer beispielsweise durch seine dominante Art zu sprechen, seine Strenge und Autorität aus, der sich Antoine nur schwer unterordnen kann. Die ruppige Wortwahl und Ausdrucksform von Antoine und René ihren Lehrern und Mitschülern gegenüber, verstärkt zusätzlich deren frechen und aufmüpfigen Charakter (Minute 00:09:40). Die Form des Ausdrucks lässt die Sprache im Film dabei stellenweise zu einer Text-Rede²⁰³ werden. Auch im Erziehungsheim verstummen die Gespräche der Jungen, als eine Aufsichtsperson mit erhobener Stimme Ruhe einfordert (Minute 01:23:00). Als Antoine bei Minute 00:27:55 wach im Bett liegt und sich schlafen stellt, hört man im Off-Screen wie seine Eltern sich streiten. Dabei erfährt man auch zum ersten Mal von den Überlegungen ihn in ein Heim zu stecken. An zwei Stellen kommt Sprache zudem als metadiegetisches Element zum Einsatz. Einmal während der bereits zuvor beschriebenen Szenen, in denen Antoine seine Strafarbeit beginnen möchte, sowie am darauffolgenden Morgen, als er schlagartig bemerkt, dass er sie nicht erledigt hat. Zum zweiten Mal als Antoine ein Buch von Honoré de Balzac liest und man eine Stimme (nicht Antoines) hört, die den Text vorliest (Minute 00:45:43). Als die Schüler am folgenden Tag einen Aufsatz in der Schule schreiben sollen, kommt Antoine die Idee den zuvor gelesenen Text von Balzac abzuschreiben. Deutlich wird dies indem der Zuschauer Antoines innere Stimme hört, wie er den Satz "Heureka ich habs" sagt und seine Arbeit beginnt (Minute 00:46:18).

Zusätzlich zum allgegenwärtigen Verkehr und dem emotionalen Einsatz von Musik, verwendet Truffaut auch einige symbolische Klänge, auf die im Folgendem kurz eingegangen werden soll. Die Autorität der Lehrer, sowie die militärische Disziplin im Heim, werden durch die grellen Geräusche von Trillerpfeifen verstärkt. Diese sind zum Beispiel während der Pause auf dem Schulhof zu hören (Minute 00:31:00), während des

²⁰³ "Im Fall der Text-Rede hat bereits der Ton der Sprache den Wert eines Textes, fähig, durch einfache Aussprache eines Wortes oder Satzes, Bilder oder sogar ganze Szenen von dem, was er evoziert, zu "mobilisieren". [...]", ebd., S. 188

Sportunterrichts (Minute 00:44:00), im Speisesaal der Erziehungsanstalt (Minute 01:23:56), als ETS im Off-Screen während Antoines Gespräch mit der Psychologin (Minute 01:25:39) oder als er beim Fußballspielen seine Chance zu fliehen nutzt und daraufhin verfolgt wird (Minute 01:31:35). Das Erziehungsheim für jugendliche Straftäter charakterisiert sich ebenfalls durch eine Glocke, welche geschlagen wird, als das Heim zum ersten Mal visuell eingeführt wird (Minute 01:21:25). Während des späteren Gesprächs mit der Psychologin ist die Glocke erneut wahrzunehmen (Minute 01:25:39). An dieser Stelle vermittelt dieser Klang als Schicksalsymbol, die bedrückende und einengende Situation, in welcher Antoine sich befindet.

Ein weiteres wichtiges Element der Tongestaltung ist Vogelgezwitscher. Im städtischen Umfeld hört man außer vereinzelt Tauben und den Katzen in Renés Wohnung keine Tiere, mit einer Ausnahme: Als Antoine und René durch die Stadt schlendern, machen sie kurz unter einem Baum halt. Dort erzählt Antoine, dass er noch nie in seinem Leben das Meer gesehen hat. In dieser Szene hört man ausnahmsweise keinen Verkehr, sondern das Zwitschern von Vögeln, welches Antoines Wunsch Freiheit und Selbstbestimmung symbolisiert (Minute 00:52:52).²⁰⁴ Nachdem Antoine in das Heim eingewiesen wurde, sind Vogelstimmen ein stetiger Bestandteil der eher ländlichen Soundscape. Teilweise stellt das Vogelgezwitscher auch einen an-empathischen Effekt dar, wie beispielsweise als drei junge Mädchen in dem Heim in einen Käfig gesperrt werden (Minute 01:21:25). Vor dem Gespräch mit der Psychologin des Heims, ist ebenfalls lautstarkes Vogelgezwitscher zu hören (Minute 01:25:18). Dies könnte darauf hindeuten, dass Antoine in seiner misslichen Lage bereits beschlossen hat auszubrechen und nur noch auf einen günstigen Augenblick wartet. Auch als Antoine aus dem Heim flieht, steht Vogelgezwitscher im Zentrum der auditiven Wahrnehmung - als erneutes Symbol für seine nun greifend nah scheinende Freiheit (Minute 01:31:35). Die Vogelstimmen, die beinahe ausschließlich im Heim zu hören sind, grenzen dieses damit von der städtischen Umgebung, in der Antoine sich sonst herumgetrieben hat, deutlich ab. Dies verstärkt die gegenpolige Darstellung der Stadt als Freiraum auf der einen, und der Schule, der Wohnung und des Heims als beengende Umgebung auf der anderen Seite. Neben den Vögeln ist in einigen Szenen im Heim auch ein bellender Hund in der Ferne zu hören. Zuerst ertönt dieser während des Essens im Speisesaal (Minute 01:23:56), sowie später beim Verhör durch die Psychologin (Minute 01:25:18). Der Einsatz von Hundegebell wird im Film-Sounddesign häufig als Todessymbol

²⁰⁴ „Singvögel sind [...] Lebenssymbole; das von Vogelstimmen erfüllte Soundscape kommuniziert die Beliebtheit der Welt. [...] Das Verstummen der Vögel, die Abwesenheit des Vogelgesangs, ist unheilvoll und beunruhigend; es erzählt vielleicht die Nähe des Todes, oder einen Ort jenseits der alltäglichen Welt.“, Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 137

verwendet. Des Weiteren kann ein in der Ferne bellender oder heulender Hund ein Gefühl von Einsamkeit, Ungastlichkeit, Hoffnungslosigkeit und Düsternis vermitteln und zusätzlich Unheil ankündigen.²⁰⁵ In dieser Szene fungiert das Hundebellen, als Symbol für Antoines Einsamkeit und die einengende Atmosphäre der Erziehungsanstalt. Zusätzlich kann es als Zeichen für die Anwesenheit eines Wachhundes verstanden werden, welcher eine Flucht aus dem Heim erschwert.

Als Antoine nach seiner Flucht am Ort seiner Sehnsucht, dem Meer ankommt, hört man neben der Musik das Rauschen der Wellen. Dies suggeriert die grenzenlose Freiheit die Antoine nun erreicht hat. Gleichzeitig stellt das Meer eine Barriere dar, die ihn nicht weiter weglaufen lässt und ihn dadurch zwingt, sich seinen Verantwortungen zu stellen. Der Film endet daraufhin mit einem Freeze Frame²⁰⁶, in dem Antoine zuversichtlich und Hilfe suchend zugleich in die Kamera blickt.

Eine Szene, die sich signifikant vom Stil des restlichen Film abgrenzt, ist eine Karussellfahrt, bei der die Insassen aufgrund der schnellen Rotation gegen die Innenwand gedrückt werden und welche stellenweise vom Point-of-View Antoines dargestellt wird (Minute 00:20:23). Zu Beginn hört man diegetische Jahrmarkt Musik, sowie Walla der Gäste. Das Karussell beginnt sich zunehmend schneller zu drehen. Die Lautstärke des Fahrgeschäfts steigt dabei stark an, sodass die Musik nicht mehr hörbar ist. Es werden nur noch das Geräusch des rotierenden Karussells, sowie Rufe und Lachen der anderen Menschen gehört. Diese Szene zeichnet sich auch in der Kameraführung deutlich vom Rest des Films ab. Während allgemein eher fließende, kontrollierte Kamerafahrten den visuellen Stil prägen, wird dem Zuschauer hier die schwindelerregende Wahrnehmung Antoines aus dessen subjektiver Perspektive gezeigt.²⁰⁷ Nachdem das Karussell wieder langsamer wird und schließlich zum stehen kommt, wird auch wieder die typische Jahrmarkt Musik wahrnehmbar.

Wie zuvor behandelt, stellt das typische Stadt-Land-Verhältnis die Stadt oftmals als Ort voller Gefahren und negativen Assoziationen dar, während das Land dagegen als Ruhe und

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 141

²⁰⁶ "Wenn im Film eine Bewegungsaufnahme bruchlos in ein längere Zeit stehendes Photo übergeht, spricht man von freeze frame (oder nur freeze) [...]. Der Übergang zum eingefrorenen Bild ist immer wahrnehmungsauffällig, steht allerdings in ganz verschiedenen signifikativen und dramaturgischen Kontexten: (1) Emphase I – Erhöhung und Unterstreichung des Augenblicks [...]; (2) Subjektivisierung I – Kennzeichnung eines subjektiven Blicks und Unterstreichung der subjektiven Bedeutung [...]; (3) Subjektivisierung II – Kennzeichnung der Transformation des Geschehens in das Photographieren einer bis dahin oft nicht sichtbaren Figur, oft verbunden mit dem Geräusch des Verschlusses eines Photoapparats [...]; (4) Emphase II – wenn das Jetzt der Erzählung aufgegeben wird, eine zweite, spätere Zeit hinzutritt und die Bilder zu Dokumenten einer Erinnerung an das bis dahin als gegenwärtig Gesehene werden; (5) Reflexivität: Das Medium macht auf sich selbst aufmerksam [...].", <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8250> (Stand 17.01.2019)

²⁰⁷ Vgl. Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, In: Thomas Christen (Hg), Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968, S. 188

Freiheit verstanden wird. In *Sie küsstest und sie schlügen ihn* tauschen diese beiden Pole ihre Funktion. Für den zu Streichen aufgelegten und kriminell veranlagten Antoine stellt die Umgebung der Stadt einen Freiraum dar. Dort kann er sich den Verpflichtungen und der einengenden Atmosphäre der Schule, sowie seines Elternhauses entziehen. Die Freiheit, die die Stadt Antoine und René bietet, wird verstärkt durch eine organische und großzügige Kameraführung, sowie durch viele totale Einstellungen.²⁰⁸ Für die Jugendlichen überwiegen die spannenden und der Vergnügung dienenden Angebote der Stadt, wie die Spielhalle oder das Kino. Das Erziehungsheim, welches im Kontext des Stadt-Land-Verhältnisses als Land verstanden werden kann, stellt für Antoine jedoch noch stärker einen Ort der Gefangenheit und auferlegten Disziplin dar, als es zuvor die Schule tat. Die zahlreichen Vogelstimmen beschreiben das Heim nicht als friedlichen und unbeschwerten Ort, sondern stehen vielmehr für Antoinnes wachsende Sehnsucht nach Freiheit und Selbstbestimmung. Das von Truffaut inszenierte, durch den allgegenwärtigen Verkehr als modern definierte Paris ist ein Spielplatz für die jugendlichen Protagonisten. Die Ansätze der Nouvelle Vague, einen Augenblick aus der Lebenswirklichkeit ihrer Figuren darzustellen, gelingt Truffaut auf beeindruckende Weise. Sein Einsatz von Musik verpasst weniger der Stadt direkt einen bestimmten Charakter, sondern dient in erster Linie dazu die Stimmung der dramaturgischen Handlung zu verdeutlichen, abhängig davon, ob Antoine in dem Moment befreit seinen juvenilen Trieben nachgehen kann, oder ob seine Gedanken von Reue und Sorge vor Konsequenzen geprägt sind.

5.3 Schießen Sie auf den Pianisten (1960) - François Truffaut

Schießen Sie auf den Pianisten (Originaltitel: *Tirez sur le pianiste*) ist Truffauts zweiter Spielfilm und kann als Hommage an die Gangsterfilme des amerikanischen Film Noir verstanden werden. Die Geschichte ist eine Literaturadaption des Romans *Down There* von David Goodis. Der Film handelt von dem Pianisten Charlie Kohler (Charles Aznavour), welcher in einer Bar in der Pariser Vorstadt die Abende musikalisch begleitet. Dort ist auch die Kellnerin Léna (Marie Dubois) angestellt, welche in Charlie verliebt ist. Eines Tages sucht Charlies krimineller Bruder Chico (Albert Rémy) Zuflucht in der Bar und verstrickt Léna und Charlie in eine Auseinandersetzung mit zwei Gangstern. Im weiteren Verlauf erfährt man, dass Charlie vor seinem Job in der Bar eine Karriere als professioneller Konzertpianist unter dem Namen Edouard Saroyan hatte. Diese beendete er, nachdem seine depressive

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 197

Frau ihm gestand, dass eine Affäre zwischen ihr und Charlies Impressario der Grundstein für seine Karriere war, woraufhin sich Charlie von ihr trennte und sie Suizid beging. Léna möchte Charlie in seiner tragischen Situation helfen und ihn dazu bringen, seiner Karriere eine neue Chance zu geben. Nachdem sie ihre Jobs in der Bar kündigen, kommt es zu einer Auseinandersetzung mit dem Wirt. Im Affekt ersticht Charlie den Wirt. Als Fido (Richard Kanayan), Charlies jüngerer Bruder der in seiner Obhut lebt, von den Gangstern entführt wird, ziehen Charlie und Léna los, um ihn aus deren Gewalt zu befreien und Charlies ältere Brüder zu warnen. Zum Ende des Films kommt es zu einer Schießerei, bei der Léna angeschossen wird und schließlich in Charlies Armen stirbt.

Truffaut überzeugt in seinem Film durch eine explosive Montage, welche bewusst Filmfehler akzeptiert.²⁰⁹ Darüber hinaus bricht er in seinem Film auch bisherige Tabus des Kinos. So zeigt er in einer Szene die barbusige Clarisse, worauf hin Charlie sagt: "Vergiss nicht, dass so etwas in einem Film nicht erlaubt ist!"²¹⁰ Dadurch wird auf geradezu ironische Weise deutlich, dass sich der Film sich durchaus über seine eigene Existenz bewusst ist. Diese gestalterischen Ansätze sind als audio-visuelles Ergebnis der neuen Sichtweisen der Bewegung innerhalb der französischen Kino-Kultur zu verstehen. Für die Regie, sowie Adaption der literarischen Vorgabe war Truffaut verantwortlich. Die Kameraführung übernahm Raoul Coutard. Die Musik wurde von Georges Delerue beigesteuert. Das Sound Department bildete Jacques Gallois zusammen mit seinem Assistenten Jean Philippe, welcher jedoch unkreditiert blieb.²¹¹

Schießen Sie auf den Pianisten beginnt mit dem Bild von Hammerköpfen, welche auf die Saiten eines Klaviers schlagen (Minute 00:00:12). Dazu hört man die synchrone, diegetische Musik des Klaviers, was zu einer sensorischen Verdopplung²¹² führt, begleitet von einem mit Besen gespielten Schlagzeug. Damit wird gleich zu Beginn mit dem Hauptthema der Filmmusik das Klavier, stellvertretend für dessen Pianisten als zentrales Element des Films eingeführt. Es werden die Namen der beteiligten Schauspieler und Filmemacher eingeblendet. Bei Minute 00:01:25 endet die Musik und es erfolgt ein Schnitt

²⁰⁹ Vgl. DVD, Zweitausendeins Edition. Nummer 162, Schiessen sie auf den Pianisten, Booklet

²¹⁰ Christoph Hartung, Die Frauen sind stark, die Männer nicht so, <https://www.christophhartung.de/index.php?page=francois-truffaut-schiessen-sie-auf-den-pianisten-charles-aznavour> (Stand 18.01.2019)

²¹¹ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0054389/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast (Stand 18.01.2019)

²¹² "Diese liegt vor, wenn ein visuelles Ereignis, das synchron durch ein akustisches Phänomen begleitet wird - oder umgekehrt - zu einer verstärkten Empfindung führt. Die sensorielle Verdopplung richtet sich an die Synchronie (17), um der Realität Gewicht zu verleihen und damit einen spezifischen Einfluss auf die Situation, das Objekt, den Moment, die Aktion, das Wort etc. zu haben. [...]", Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 196

in die nächtliche Stadt. In der Dunkelheit flieht ein Mann vor einem Auto, das ihn mit lauten Motorgeräuschen und quietschenden Reifen verfolgt. Später erfährt man, dass es sich um Charlies Bruder Chico handelt. Nachdem Chico das Auto abhängen konnte, läuft er gegen eine Laterne und fällt zu Boden. Ein fremder Mann hilft ihm auf und die beiden führen anschließend ein kurzes Gespräch, in welchem deutlich wird, dass Chico sich nach einer Beziehung oder Ehe sehnt. Ebenfalls wird die Stadt in diesem Dialog dem Dorf als "Provinznest" gegenübergestellt. Während des Gesprächs ist der nächtliche Verkehr zu hören, aus dem immer wieder das Geräusch einzelner Motorroller heraussticht. Bei Minute 00:04:17 ist Chico erneut vor einem Auto mit lauten Motorengeräuschen auf der Flucht. Vor einer Bar angekommen, hört man diegetische Musik, welche im Inneren von einer kleinen Band gespielt wird. Anhand eines Text-Logos in Form eines Plakates vor der Bar, erfährt man den Namen des Pianisten: Charlie Kohler. Chico Betritt die Bar und trifft in einem Hinterzimmer seinen Bruder Charlie, der sich gerade für seinen Auftritt zurecht macht (Minute 00:04:41). Während des Anfangs des Dialoges zwischen den Beiden werden diese visuell getrennt voneinander dargestellt. Chico steht entweder hinter einem zerbrochenen Fenster, oder die Kadrange positioniert eine Wand als trennendes Element zwischen den Brüdern. Dies verdeutlicht die Distanz zwischen den beiden Brüdern. Da Charlie den näheren Kontakt zu seinem eigenen Bruder vorerst unterbindet, wird deutlich, dass er als Einzelgänger eigentlich nichts mit den kriminellen Machenschaften zu tun haben will. Das Abschotten gegen äußere Einflüsse vermittelt dabei Charlies Verletzlichkeit und die resignierte Hinnahme der eigenen Situation. Aus dem Dialog erfährt man, dass sich die Brüder seit vier Jahren nicht mehr gesehen haben, dass sie noch zwei weitere Brüder, Richard und Fido haben, sowie dass Chico nun von zwei Gangstern verfolgt wird. Während des gesamten Dialogs ist die diegetische Musik der Bar aus dem Off-Screen zu hören. Die fortlaufende Musik schafft eine zeitliche Kontinuität der Szene, auch als Charlie die Bar betritt, um seinen Auftritt zu beginnen (Minute 00:06:29). Die Band beendet ihren Song, woraufhin Charlie beginnt Tanzmusik auf dem Klavier zu spielen, begleitet von einem Kontrabass. Die Gäste der Bar fangen an zur Musik zu tanzen. Chico steht neben Charlie am Klavier und bringt zum Ausdruck, dass Charlie aufgrund seines Talents etwas besseres verdient hätte. Charlie ist davon sichtlich genervt, was seine Scham und Unzufriedenheit bezüglich seiner aktuellen Lebenssituation verdeutlicht. Anschließend greift sich Chico eine Frau und beginnt mit ihr zu tanzen (Minute 00:08:23). Seine Anmachversuche werden von der Tanzpartnerin jedoch abgewiesen. Die Gangart wird allgemein von den Frauen in der Bar bestimmt. Verdeutlicht wird das ebenfalls in der darauffolgenden Szene, als eine Frau einen Mann zum Tanzen auffordert, ihn anschließend wieder auf seinen Sitzplatz zurück

stößt, ihn erneut auffordert und wieder abweist (Minute 00:09:01). Es ist neben dem Dialog nach Chicos Sturz mit dem fremden Mann die zweite Stelle, in der die Frau als begehrenswerte Figur dargestellt wird. Diese filmische Verarbeitung der neuen Sichtweisen bezüglich der Geschlechterrollen ist ein typisches Thema in vielen Filmen der Nouvelle Vague. Bei 00:09:38 wechselt die Perspektive nach draußen vor die Bar, wo weiterhin das diegetische Klavierspiel von Charlie zu hören ist. Es erscheinen die zwei Gangster, welche Chico verfolgen. Als Chico bemerkt, dass diese die Bar betreten haben, rät ihm Charlie durch die Hintertür der Bar zu fliehen. Nachdem Chico losrennt, stoppt Charlie das Klavierspielen, um den Gangstern durch das Umstoßen von Getränkekisten den Weg zur Hintertür zu versperren (Minute 00:09:54). In der Stille, die durch das Unterbrechen der Musik entsteht, hört man die Walla der Gäste, bevor der Sänger, welcher zu Beginn aufgetreten war, die Show übernimmt. Der Text des nun gespielten Liedes wird in Form von Untertiteln eingeblendet. Nach einer Weile steigt Charlie mit einem nachdenklichen Blick begleitend in den Song ein (Minute 00:10:22). Während des nächsten Liedes, welches wieder ohne Sänger aufgeführt wird, hört der Zuschauer zusätzlich zur Musik Charlies Gedanken als metadiegetische Stimme (Minute 00:11:56). Durch diese Subjektivierung werden Charlies Sorgen um seine Brüder deutlich. Seine Gedanken enden mit den Worten "Viel Glück", welche er wieder hörbar ausspricht (Minute 00:12:12).

Nach Ladenschluss wird die Bar vom Wirt und der Kellnerin Léna wieder auf Vordermann gebracht und die Musiker packen ihre Instrumente ein. Dabei ist ein kurzes Pfeifen eines Zuges als akusmatischer Ton²¹³ aus dem Off-Screen zu hören, welches ein Element der Extension darstellt, jedoch noch nicht genauer zugeordnet werden kann (Minute 00:12:15). Charlie setzt sich an das Klavier und beginnt zu klimpern. Der Wirt spricht ihn an und erzählt ihm, dass Léna für ihn schwärmt, Charlie aber zu schüchtern und ängstlich sei. Charlie unterbricht das Spielen und bestätigt seine Unsicherheit bezüglich des Umgangs mit Frauen. Als Vermutung, warum der Wirt der Frauentyp sei, sagt Charlie ironisch: "Vielleicht sind's die Drüsen". Dieser Satz verweist auf Truffauts ersten Film *Sie küsstest und sie Schlagen ihn*, in dem der stotternde Englischlehrer ebenfalls ein Drüsenproblem als Ursache für Antoinettes Verhalten in Betracht zieht. Bei Minute 00:13:58 verlässt Charlie die Bar. Léna ruft nach Charlie und leiht sich etwas Geld von ihm. Vor der Bar hört man erneut das Pfeifen, dessen Quelle sich nun allerdings durch das ebenfalls vernehmbare Fahrgeräusch eines Zuges diesem zuschreiben lässt. Neben dem Zug wird die städtische

²¹³ "Akusmat: Bezeichnet einen Fall des sensoriiellen Phantoms (82), das durch das Geräusch einer unsichtbaren Quelle erzeugt wurde und sich entweder durch eine im Bild befindliche Quelle, die aber auf eine bestimmte Weise verborgen wird, oder durch eine Quelle im Off-Screen, die aber im Bild als unsichtbare Persönlichkeit existiert, ausbreitet.", ebd., S. 197

Szenerie definiert durch den Verkehrslärm einzelner Motoren. Léna fragt Charlie, ob er sie nicht etwas auf ihrem Heimweg begleiten möchte, woraufhin Charlie einstimmt. Während sie losgehen, sieht man auf Lénas Körper kurz einen Schatten, der scheinbar vom Kamerakran geworfen wird (Minute 00:14:29). Dies weist auf die bereits erwähnte Akzeptanz für Filmfehler hin, welche dem Film eine gewisse dokumentarische Darlegung seiner eigenen Produktion zukommen lässt. Anschließend laufen die beiden nebeneinander durch die Stadt. Charlies schüchterne Annäherungsversuche werden von Léna zurückgewiesen. Die Stimmung wird dabei von romantischer nicht-diegetischer Musik unterstützt, welches als Leitmotiv der Beiden fungiert (Minute 00:14:38). Die dadurch aufkommenden Selbstzweifel von Charlie werden wieder durch seine Off-Stimme vermittelt. Erneut unterstützt diese Darstellung der inneren Gefühlslage die Unsicherheit des Protagonisten im Umgang mit Frauen (Minute 00:15:08). Als Charlie aufgrund seines Trübsals sein Gesicht verzieht, muss Léna plötzlich anfangen zu lachen. Die Musik verstummt und lenkt den Fokus damit auf das nun entstandene Gespräch zwischen den Beiden. Léna bemerkt, dass sie von den zwei Gangstern verfolgt werden, welche zuvor in der Bar versucht hatten Chico zu schnappen. Sie verstecken sich hinter einer Mauer und als die Luft rein zu sein scheint, nimmt Léna Charlies Hand und läuft mit ihm los (Minute 00:15:49). Diese Geste deutet Charlie als ein Eingehen von Léna auf seine Annäherungsversuche. Wieder laufen die Beiden nebeneinander und erneut hört man Charlies Gedanken als metadiegetisches Element, wie er sein weiteres Vorgehen überlegt (Minute 00:16:03). Wie in der Szene zuvor wird die halbnah Kamerafahrt begleitet von romantisch sentimentaler nicht-diegetischer Musik. Als Charlies Überlegungen in Taten münden und er Léna auf etwas zu trinken einladen will, ist diese nicht mehr an seiner Seite. Charlie reagiert gleichgültig und versucht sich zwanghaft mit anderen Gedanken abzulenken, welche wieder durch seine Off-Stimme vermittelt werden. Anders als zuvor endet die Musik jedoch diesmal nicht, wenn Charlie seinen Gedankengang beendet und Léna ansprechen will, sondern läuft weiter, was als an-empathischer Effekt die Gleichgültigkeit Charlies für sein eigenes Leben unterstützt.

Die Einführung von *Schießen Sie auf den Pianisten* stellt den Protagonisten, nicht zuletzt durch die subjektivierende Darstellung seiner Gedanken und Gefühle als unsicheren und schüchternen Charakter dar, welcher scheinbar die Motivation verloren hat etwas aus seinem musikalischen Talent zu machen. Die Stadt, derer akustische Erscheinungsform vom Verkehrslärm, sowie dem Zug charakterisiert wird, wird der provinziellen Region gegenübergestellt. Zusätzlich dient der Einsatz von nicht-diegetischer Musik dazu die

emotionalen Stimmungen in bestimmten Szenen zu verstärken. Im weiteren Verlauf setzt Truffaut eine Vielzahl von semantischen Klängen und audio-visuellen Effekten ein, um die Wirkung seines Films zu verstärken.

Aufgrund der thematischen Handlung besitzt der Film einige Passagen, welche diegetische Musik beinhalten. Beispielsweise das zu Beginn des Films eingeführte Hauptthema, welches von Charlie ebenfalls in der letzten Szene gespielt wird und eine Klammer bildet (Minute 00:00:12, 01:16:75). Stellenweise erklingt die diegetische Musik auch aus Radios. Dabei charakterisiert sie teilweise die auditive Erscheinungsform der Szenerie, wie es im Café bei Charlies Gespräch mit dem Impressario Schmeel der Fall ist (Minute 00:29:40, 00:31:19). Häufiger jedoch dient selbst die diegetische Musik eher dazu, die Handlung des Films zu stärken. Bevor Charlie und seine Nachbarin Clarisse eine Nacht zusammen verbringen, ist ein Sendersuchlauf zu hören, dessen anschließende Musik die Dramaturgie der Szene unterstützt (Minute 00:18:07). Während der Diskussion von Charlie und Léna mit dem Wirt um die verratenen Adressen der Beiden, wendet sich Charlie ab und beginnt auf dem Klavier der Bar zu spielen (Minute 00:53:13). Dies zeigt seine Gleichgültigkeit der Situation gegenüber und kommentiert beinahe satirisch die gereizte Auseinandersetzung. Für Charlie scheint das Klavierspiel eine Möglichkeit zu sein, die Problemen seiner Lebenssituation zu verdrängen. Als sich Léna und Charlie auf den Weg machen, um Fido aus der Gewalt der Gangster zu befreien, soll Léna versuchen ob das Radio des Autos funktioniert. Die darauffolgende Musik entwickelt sich von einem diegetischen zum nicht-diegetischen Element, welches die anschließende Montage ihrer Fahrt aus der Stadt in die Provinz begleitet (Minute 01:03:59).

Doch auch nicht-diegetische Musik wird häufig verwendet, um die dramaturgische Stimmung einer Szene zu untermalen. So deutet sentimentale Streichermusik vor Charlies Besuch beim Impressario, in Wechselwirkung mit den Bildern bereits an, dass die aus dem Büro kommende Frau mit einem Streichinstrument im Arm, ähnlich wie Charlies Frau Theresa, von ihm ausgenutzt wurde (Minute 00:32:15). Zusätzlich unterstützt sie die Unsicherheit des Protagonisten, der zögert die Klingel des Büros zu drücken. Die Musik endet, als sich die Tür zum Büro öffnet. Sobald Charlie ins Büro geht, wird der Gang der Geigenspielerin von dramatischer, unheilvoller Klaviermusik begleitet, welche die negativen Umstände, die Charlie zu seinem Karrierestart verholfen haben, darstellt (Minute 00:33:07). Die Beichte von Theresa wird von trauriger Musik begleitet, welche im Verlauf der Szene durch Paukenschläge eine deutlich dramatischere Anmutung erhält und zum Ende durch eine Steigerung der Intensität mit einem Crescendo zum Höhepunkt der Szene, die tote Frau auf der Straße liegend, hinführt (Minute 00:41:41). Ebenso in Charlies Kampf mit dem

Wirt und während er danach benommen im Keller liegt, wird die jeweilige Stimmung durch Musik verstärkt (Minute 00:56:23, 01:00:48). Während der Rückblende, wird Charlies Abstieg vom Konzert- zum Barpianisten durch einen Wechsel von virtuoser zu eher trivialer, zum Tanzen geeigneter Klaviermusik verdeutlicht (Minute 00:43:48). An anderen Stellen dient die Musik dazu eine romantische oder melancholische Stimmung zu erzeugen. So beispielsweise nach der Rückblende, wenn Léna und Charlie sich das erste Mal küssen (Minute 00:45:49). Oder als Charlie gegen Ende im Elternhaus, während er sich selbst in einem zerbrochenen Spiegel betrachtet, zu erkennen und akzeptieren scheint, dass er zu einer kriminellen Familie gehört (Minute 01:09:44). Den prägnantesten Einsatz von nicht-diegetischer Musik stellt jedoch das romantische Leitmotiv dar, welches erklingt, wenn Léna und Charlie nah zusammen sind. Das erste Mal kommt dies während des gemeinsamen Heimwegs der beiden vor, als Charlie erste schüchterne Annäherungsversuche startet (Minute 00:14:29). Es ist erneut zu hören, wenn Léna und Charlie sich aus den Fängen der Gangster befreien können und mit dem Bus in der Stadt ankommen und erneut nebeneinander durch die Stadt schlendern (Minute 00:28:35). Die Schießerei zum Ende des Film wird von dramatischer, orchestraler Musik begleitet (Minute 01:15:04). Nachdem Léna angeschossen wurde und in Charlies Armen stirbt, wechselt die dramatische Musik zum Leitmotiv der Beiden (Minute 01:16:42). Dadurch wird ihre gegenseitige Zuneigung, die nun allerdings ein tragisches Ende genommen hat, als endgültig gescheitert dargestellt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der in erster Linie dazu dient die inneren Gefühle und die Unsicherheit des Protagonisten auszudrücken, ist seine Stimme als metadiegetisches Element. Diese ist zum ersten Mal zusätzlich zum Leitmotiv der beiden auf deren gemeinsamen Heimweg durch die Stadt zu hören (Minute 00:28:55). Ebenso Charlies Überlegungen zum Umgang mit der Beichte seiner Frau, werden durch dieses stilistische Element vermittelt (Minute 00:43:23). Ähnlich verhält es sich bei der Diskussion mit dem Wirt bei Minute 00:53:13, wo Charlie versucht sich dem Konflikt zu entziehen. Wenn Léna und Charlie bei dem Haus, in dem sich seine Brüder verstecken angekommen sind, schickt er Léna zurück. Hier wird durch seine wahrnehmbaren Gedanken deutlich, dass er eine Beziehung als aussichtslos betrachtet (Minute 01:05:39). Und als Charlie erkennt, dass nun auch er ein Mörder ist, wird durch seine metadiegetische Stimme deutlich, dass er sein Schicksal zu akzeptieren scheint (Minute 01:12:14). Die metadiegetische Darstellung von Charlies zweifelnden und unsicheren Gedanken trägt signifikant zur Wahrnehmung seiner gebrochenen Persönlichkeit bei.

Eine zweite wichtige Funktion kann Lénas Sprache während der Rückblende zugesprochen werden. Ihre letzten gesprochenen Worte vor der Rückblende, "nicht wahr Edouard"

wiederholen sich in Charlies Kopf, wodurch deutlich wird, dass sie über seine Vergangenheit Bescheid weiß (Minute 00:29:30). Während der ausführlichen Erzählung der Vergangenheit hört man weiterhin Lénas Stimme, die die Geschehnisse beschreibt (Minute 00:45:09). An dieser Stelle dient ihre Voice-Over Stimme jedoch eher als Mittel zur Informationsübertragung, anstelle der Abbildung einer inneren, emotionalen Befindlichkeit. Nach Lénas und Charlies erster gemeinsamer Nacht hört man Charlie fröhlich und unbeschwert "brabbeln" und summen, wodurch ohne textliche Information dennoch seine positive Gefühlslage in Form einer Emanations-Rede²¹⁴ dargestellt wird.

Die allgemeine Klanglichkeit der Stadt definiert sich, ähnlich wie in den Filmen zuvor, hauptsächlich durch die ständige Präsenz des städtischen Verkehrs. Besonders intensiv ist dieser als der Impressario die Balkontüren seines Büros öffnet und man den Lärm der Motoren, sowie quietschende Bremsen der Autos auf einer hoch frequentierten Straßenkreuzung wahrnimmt (Minute 00:38:45). Auch während der Polizeikontrolle, welche durch den Klang einer Trillerpfeife eingeleitet wird, prägt der Verkehr die akustische Umgebung (Minute 00:27:51). Neben den Szenen, die in einer äußeren Umgebung spielen, sind Verkehrsgeräusche auch ein zentrales Element während der häufigen Autofahrten. So beispielsweise als Charlie das erste Mal von den Gangstern ins Auto gezwungen wird (Minute 00:22:20) oder bei der Fahrt von Léna und Charlie zum ländlichen Unterschlupf der Brüder (Minute 01:02:36).

Zusätzlich zum Verkehr wird die Stadt durch einzelne Territoriumstöne, sowie Elemente der Tonszenerie angereichert. Bei Minute 00:25:45 fährt das Auto an einer Baustelle vorbei, welche durch die Geräusche eines Presslufthammers akustisch dargestellt wird. Wie in der detaillierten Analyse der Einführung erwähnt, wird die Umgebung der Bar durch den Territoriumston einer Zug-Pfeife definiert. Diese ist im Verlauf immer wieder an diesem Ort zu hören. So beispielsweise während der Rückblende, als Charlie die Bar fegt, wo neben der Pfeife auch das leise Fahrgeräusch zu hören ist (Minute 00:44:14). Als Léna und Charlie ihre Jobs in der Bar kündigen wollen, hört man die Pfeife auf ihrem Weg, was erkennen lässt, dass sie sich bereits in ihrer unmittelbaren Nähe befinden (Minute 00:52:03). Wenig später ertönt dies Pfeifen erneut, nachdem sie die Bar betreten haben (Minute 00:52:18). Auch nachdem Charlie den Wirt erstochen hat und die Musiker im Auto vor der Bar ankommen, ist das charakteristische Fahrgeräusch des Zuges wahrzunehmen (Minute

²¹⁴ "Von Emanations-Rede kann dann gesprochen werden, wenn der Dialog eine Art Absonderung der Personen, ein komplementärer Aspekt ihrer Art zu sein scheint oder Teil ihrer Silhouette ist. [...] Die Emanations-Rede lässt das Sprechen in der sensorischen Welt als eine Ausdrucksform unter vielen erscheinen. [...] Im Gegensatz zum weit verbreiteten Klischee bedeutet Emanations-Rede in den meisten Filmen, in denen sie verwendet wird, keinesfalls, dass die gesprochenen Worte bedeutungslos und nur ein Geräusch sind.", ebd., S. 187

00:56:23). Dieses könnte man zusätzlich als symbolisches Sehnsuchtsmotiv verstehen. Auch wenn keine direkte Information durch den Film vermittelt wird, wäre es denkbar, dass Charlie weiß, dass es sich um einen bestimmten Zug in Richtung Provinz handelt, welcher für ihn einen Ausweg aus seiner misslichen Situation bedeuten könnte. Diese Interpretation würde das gegenpolige Stadt-Land-Verhältnis des Films weiter verstärken.

Zusätzlich dazu verwendet Truffaut besonders gegen Ende des Films einige symbolische Klänge, die die dramaturgische Handlung unterstützen. Die nähere Umgebung des ländlichen Hauses wird durch Hundegebell definiert. Die Symbolik von Hundegebell wurde bereits in der Analyse des vorherigen Films erläutert. In diesem Fall kündigt das Hundegebell den tragischen Verlauf der Handlung an. Das erste Mal ist es zu hören, als die Gangster mit dem gekidnappten Fido in der Nähe des Hauses ankommen (Minute 00:58:52). Das Gebell wird kurz darauf im Dialog aufgegriffen als einer der Gangster sagt, dass Fido doch ein Name für einen Hund sei. Erneut hört man das Hundegebell, während Charlie und Léna das Haus erreichen (01:05:28). Als Charlie sich wenig später alleine dem Haus nähert, intensiviert sich das Hundegebell. Es sind nun zwei unterschiedliche Hunde zu hören, welche deutlich häufiger bellen als in den Szenen zuvor. Ihr Bellen begleitet das Gespräch zwischen Charlie und Richard und kann als Vorbote für die anstehende Gefahr verstanden werden (Minute 01:06:14).

Der akustische Innenraum des Hauses wird durchdrungen von einem Uhrenticken (Minute 01:07:35). Dieses symbolisiert, dass die Zeit in diesem Fall gegen Charlie und seine Brüder läuft und sie geradezu auf den tragischen Verlauf der Geschehnisse warten. Zusätzlich lenkt es die Aufmerksamkeit des Zuschauers weg vom Dialog der beiden Brüder, hin zu Charlies Sorge und Nachdenklichkeit. Bei Minute 01:12:20 verschiebt sich der auditive Fokus von der orchestralen Musik erneut auf das Ticken der Uhr, welches auch Charlies Aufmerksamkeit kurz auf sich zieht. Ein weiteres Symbol ertönt in Form einer Glocke, welche den Umschnitt auf die sich nähernden Gangster vorweg nimmt und als Todessymbol auf den dramatischen Ausgang der Situation hinweist (Minute 01:12:20).

Die Wirkung der bedeutungsgeladenen Klänge, sowie der Musik wird verstärkt, indem einige Szenen vorher und nachher besonders still gehalten sind. Als Léna und Charlie vor dem Haus aufeinandertreffen, ist die akustische Umgebung kaum wahrzunehmen (Minute 01:13:00). Auch die zuvor so stark bellenden Hunde sind verstummt. Ebenso unmittelbar vor der Ankunft der Gangster am Haus ist quasi nur technische Stille zu hören, welche sich produktionsbedingt als ein Rauschen mit Knacksern definiert (Minute 01:14:03). Die Stille kann als Ruhe vor dem Sturm interpretiert werden, die auf die bevorstehende, gewaltsame Auseinandersetzung hindeutet.

Neben der klanglichen Darstellung der Stadt und dem Einsatz mehrerer semantischer Klänge, findet sich der Einfluss der Stadt auf den Film auch in einigen unkonventionellen Montage-Gestaltungen wieder. Die bereits erwähnte sensorische Verdopplung vom Anfang des Films wird an späterer Stelle wiederholt (Minute 00:44:42). Während einer der Gangster von dem Gespräch mit dem Wirt erzählt, wird dieser in drei kreisförmigen Einblendungen nebeneinander gezeigt (Minute 00:24:40). Dadurch werden drei zeitliche Ebenen in einem Bild dargestellt. Als später einer der Gangster im Auto zu Fido sagt: "Dann soll deine Mutter tot umfallen", folgt eine beinahe schon satirisch anmutende Einblendung seiner Mutter in elliptischer Vignette, welche sich ans Herz fasst und tot umfällt (Minute 01:00:40). Dieser ironische Ansatz findet sich ebenfalls in der zuvor beschriebenen Szene, in der Charlie zur barbusigen Clarisse sagt, dass so etwas im Film nicht erlaubt sei. Ähnlich ist außerdem die Szene, in der der Gangster Fido erzählt, sein seidener Schal bestünde aus japanischem Metall oder dass er einen Hut mit Klimaanlage besitze.

Allgemein verstärkt der Charakter der Stadt die gebrochene Persönlichkeit des Protagonisten und dient als Umfeld, in dem die Ausschöpfung seiner Möglichkeiten erstickt wird. Er sieht weder in seiner beruflichen Entwicklung, noch privat in seiner Beziehung zu Léna große Hoffnung.

5.4 Ausser Atem (1960) - Jean-Luc Godard

Ausser Atem (Originaltitel: *À bout de souffle*) war der erste Langfilm von Jean-Luc-Godard. Ähnlich wie die ersten Filme von Truffaut ist er eine Hommage und parodistische, filmkritische Reflexion über den amerikanischen Gangsterfilm.²¹⁵ Das Drehbuch verfasste Truffaut auf Grundlage eines Zeitungsartikels über einen Polizistenmord und wurde anschließend von Godard umgeschrieben. Der Film erzählt die Geschichte des kriminellen Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), welcher nach dem Mord an einem Polizisten auf der Flucht ist und in Paris Unterschlupf sucht. Diesen findet er zunächst bei der amerikanischen Studentin Patricia Franchini (Jean Seberg), in welche sich Michel während ihres letzten Urlaubs verliebt hatte. Bevor sich Michel mit ihr nach Italien absetzen will, muss sich Patricia jedoch zwischen ihm als Liebhaber und ihrer eigenen Karriere entscheiden. Sie verrät ihn an die Polizei. Als Michel versucht einer endgültigen Festnahme zu entfliehen, wird er von der Polizei angeschossen, woraufhin er vor Patricias Augen stirbt.

Aufgrund der filmästhetischen und -technischen Neuerungen gilt der Film als Zäsur in der Geschichte des französischen Kinos und erlangte im Laufe der Zeit Kultstatus. Dabei war

²¹⁵ Vgl. DVD, Arthaus Premium, *Ausser Atem*, Booklet, S. 3

der Einsatz einiger Techniken wider Erwarten nicht künstlerischen Ursprungs, sondern durch das knappe Budget von 100.000 Dollar ökonomisch bedingt. So war Godard gezwungen einige Szenen an realen Schauplätzen zu drehen, die er eigentlich in einem Studio produzieren wollte.²¹⁶ Die für die damalige Zeit experimentelle Montage ist eines der stilistischen Alleinstellungsmerkmale des Films. Godard beging bewusst bestimmte Tabubrüche, wie beispielsweise den Einsatz von Jump-Cuts, welche zuvor als Schnittfehler verstanden wurden. Dadurch brechen sogar Dialoge an einigen Stellen einfach ab. Häufig werden in Dialog-Szenen auch die Personen im Bild gezeigt, die gerade nicht sprechen. Dies zeigt, dass sich Godard mit seinem Film gegen die bis dato etablierte Priorisierung der Sprache, sowie den klassischen Umgang der Schuss-Gegenschuss-Montage gestellt hat. Die Suche des Protagonisten nach Geld, Liebe und Unterkunft stellt eine Perspektive der Orientierungsarbeit dar. Die Polizei als ordnungssichernde Einheit fungiert dabei als Gegenspieler. Wie zuvor aufgezeigt, lassen sich diese Muster als typische Merkmale urbaner Strukturen verstehen, wodurch die bedeutende Rolle der Stadt für den Film deutlich wird. Regie führte Jean-Luc Godard, assistiert von Pierre Rissient. Kameramann war Raoul Coutard, welcher zuvor bereits bei *Schießen Sie auf den Pianisten* für Truffaut tätig war. Die Musik des Films stammt von Martial Solal und für den Ton zeigte sich Jacques Maumont verantwortlich.²¹⁷

Ausser Atem beginnt mit der Einblendung einer Widmung gefolgt vom Titel des Films. Dazu hört man das jazzige Hauptthema des Films mit Piano und Trompete als zentrales Instrument (Minute 00:00:00). Anschließend sieht man die Abbildung einer anzüglig gekleideten Frau in der Zeitung, wodurch der Film die Frau direkt zu Beginn als begehrenswert darstellt. Begleitet von Verkehrsgeräuschen und leiser diegetischer Jazzmusik wird Michel als Protagonist eingeführt (Minute 00:00:15). Wenig später hört man zwei Mal ein lautes Signhorn und eine Frau warnt Michel mit einer Kopfbewegung, dass sich ein scheinbar hochrangiger Polizist nähert (Minute 00:00:37). Nachdem der Polizist die Szenerie verlassen hat, hört man das tuckernde Geräusch eines Schiffsmotors (Minute 00:01:01). Anschließend sieht man mehrere kleine Schiffe, wodurch das zuvor gehörte Signhorn nun deutlich einem der Schiffe zugeordnet werden kann. Zusätzlich wird dadurch deutlich, dass man sich offenbar in einer kleinen Hafenstadt im Süden Frankreichs befindet. Bei Minute 00:01:20 schließt Michel den Wagen des Polizisten kurz und setzt sich anschließend hinein. Während des Vorgangs ist im Off-Screen eine Polizeisirene zu hören,

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 4

²¹⁷ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0053472/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Stand 22.01.2019)

welche im weiteren Verlauf des Films als wiederkehrendes Symbol die Fahndung der Polizei nach Michel verdeutlicht. Nun ist Michel mit dem Wagen auf einer Landstraße unterwegs. Seine Zuversicht und Unbeschwertheit drückt sich durch sein Singen während der Fahrt in Form einer Emanations-Rede aus (Minute 00:01:36). In seinem improvisierten Gesang erwähnt er auch Patricia, welche das Ziel seiner Fahrt darstellt. Die Montage verwendet mehrere Jump-Cuts, wodurch ein längerer Zeitabschnitt der Fahrt zusammengefasst wird. Bei Minute 00:02:05 erfolgt ein kurzer Einsatz nicht-diegetischer Musik in Form von rhythmischen Jazz, welche die Erklärung seines Vorhabens begleitet. Er will in Paris Geld besorgen und Patricia nach einer Beziehung fragen. Kurze Zeit später hört man Michel in dem Wagen hupend an der Kamera vorbei fahren, was von einem markanten Dopplereffekt unterstrichen wird (Minute 00:02:22). Im weiteren Verlauf der Fahrt schaltet er das Radio ein. Es ertönt ein Sendersuchlauf, bis schließlich beflügelte Jazzmusik als "On the Air"-Musik zu hören ist (Minute 00:02:33). Michel spricht anschließend in Form einer Kamera-Rede²¹⁸ direkt zum Publikum, wodurch deutlich wird, dass der Film sich über seine Existenz als Film bewusst ist (Minute 00:02:44). Daraufhin sieht er zwei junge Frauen, die per Anhalter mitgenommen werden wollen. Michel findet sie jedoch nicht hübsch genug und lässt sie am Straßenrand stehen. Bei Minute 00:03:20 verstummt die diegetische Musik aus dem Radio. Michel wechselt den Radiosender und anschließend ist wieder jazzige Musik einer Big-Band zu hören. Er holt einen Revolver aus dem Handschuhfach und beginnt imaginär auf ihm entgegenkommende Autos zu schießen. Anschließend hält er die Waffe aus dem Fenster. Es erfolgt ein Umschnitt auf vorbeiziehende Bäume und man hört laute Schüsse. Kurz darauf hört man das grelle Geräusch einer Trillerpfeife, welche das Erscheinen von zwei Polizisten vorwegnimmt (Minute 00:04:15). Michel flieht, um einer Kontrolle zu entkommen und wird daraufhin von den beiden Polizisten auf Motorrädern verfolgt. Mit dem Beginn der Verfolgungsjagd wechselt der legere Stil der Musik und sie unterstützt fortan den dramaturgischen Verlauf der Handlung als spannungs-bildendes Element. Aufgrund einer Panne, kann Michel nicht weiter fliehen und er schafft es gerade noch auf einen Feldweg zu fahren. Kurz darauf hört man das Motorrad des ersten Polizisten am Feldweg vorbeifahren. Der zweite Polizist erblickt jedoch den Wagen auf dem Feldweg und kehrt um. Als sich dieser Michel nähert, holt er den Revolver aus dem Auto und erschießt den Polizisten anschließend kaltblütig. In der nächsten Einstellung sieht man Michelle zu Fuß über die Felder fliehen (Minute 00:05:00). Dramatisiert wird seine Flucht

²¹⁸ "Wenn eine person mit dem Gesicht zur Kamera redet und sich evtl. durch ein diegetisches Zuhörermedium verbal an uns richtet, z. B. durch eine Kamera, die in der Handlung vorhanden ist. In Filmen mit subjektiver Kamera kann sie sich auch an Personen richten, die man anstelle der Kamera annimmt.", Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 190

durch den Einsatz von nicht-diegetischer Musik mit Bläsern und Pauken als zentrale Instrumente.

Folgend erklingt eine legere Variation des musikalischen Hauptthemas und man sieht eine Kamerafahrt durch die Stadt und vorbei an pariser Wahrzeichen, wie der Notre-Dame. Michel hat das Ziel seine Fahrt erreicht. Er fragt vor einem Hotel nach Patricia, welche allerdings nicht dort ist. Die städtische Umgebung wird auch hier erneut durch die Geräusche des Verkehrs definiert (Minute 00:05:45). Anschließend stiehlt er ihre Zimmerschlüssel aus der Rezeption. Seine Tat wird dabei von unbeschwerter nicht-diegetischer Musik begleitet (Minute 00:05:52).

Die nächste Szene zeigt Michel in einem Café, welches sich akustisch durch Thekengeräusche, die Walla der Gäste, sowie Verkehr von außen charakterisiert (Minute 00:06:03). Es wird deutlich, dass er nur Kleingeld bei sich trägt, was seinen Versuch Geld für seine Flucht aufzutreiben zur Folge hat. Er verlässt das Café, um sich eine Zeitung zu besorgen. Michel liest kurz in der kurz zuvor gekauften Zeitung, was erneut durch nicht-diegetische Klaviermusik begleitet wird (Minute 00:06:24). Wenig später besucht er eine Bekannte. Während sie für kurze Zeit abgelenkt ist, stiehlt Michel ihr dreist Geld aus ihrer Tasche. Die Frau holt ein kleines, mobiles Radio und schaltet es ein (Minute 00:07:03). Es ertönt diegetische Tanzmusik, welche wenig später von der Stimme eines Moderators unterbrochen wird, bis kurz darauf das Musikprogramm fortgesetzt wird. Die Musik begleitet fortan den Dialog zwischen den Beiden. Erneut verwendet Godard Jump-Cuts, wodurch er mehrere Handlungsebenen in Dialog und Bild überschneiden lässt. Michel sitzt vor einem Spiegel und zieht Grimassen, welche er später auch bei Patricia und kurz vor seinem Tod am Ende des Films verwendet. Während sich die Frau umzieht, klaut Michel ihr erneut Geld. Anschließend sieht man Michel an der Rezeption eines Reisebüros, welches durch die Klänge von tippenden Schreibmaschinen und klingelnden Telefonen charakterisiert wird (Minute 00:09:12). Dort fragt er nach einem Herrn Tolmatchoff, welcher jedoch keine Zeit für Michel hat. Danach fragt Michel eine junge Dame, die auf der Straße Zeitungen verkauft nach Patricia (Minute 00:09:16). Die Frau antwortet ihm auf Englisch, wodurch der Charakter von Paris als internationale Metropole verdeutlicht wird. Bei Minute 00:09:20 setzt romantische nicht-diegetische Musik ein, welche die Wirkung von Patricias erstem Auftritt verstärkt. Während des folgenden Dialogs zwischen Patricia und Michel wird ihr starker amerikanischer Akzent deutlich, was auf ihre nicht französische Herkunft schließen lässt, und erneut die Internationalität der Stadt unterstreicht. Michel fragt sie, ob sie nicht mit ihm nach Rom fliehen möchte. Aufgrund ihres Studienplatzes in Paris ist das für Patricia jedoch nicht möglich. Bei Minute 00:10:30 verstummt die Musik, welche bis dahin den Dialog

begleitet hatte und es ist wieder deutlich der städtische Verkehr wahrzunehmen. Nach einer Weile verabschieden sich die Beiden voneinander und gehen in unterschiedliche Richtungen. Patricia dreht nochmal um und läuft Michel, von nicht-diegetischer Musik begleitet, hinterher, um ihm einen Abschiedskuss zu geben (Minute 00:12:10). Anschließend streift Michel alleine durch die Stadt. Ein Auto fährt rasant um eine Kurve. Man hört ein lautes Quietschen der Reifen und sieht darauf folgend einen Passanten der angefahren wurde (Minute 00:12:35). Michel nähert sich dem Unfallort und betrachtet kurze Zeit den offenbar leblosen Körper. Es setzt erneut das Hauptthema als nicht-diegetische Musik ein. Michel zeichnet ein Kreuz auf seiner Brust und entfernt sich scheinbar unberührt von der tragischen Situation vom Unfallort. In der Zeitung sieht er das Bild eines Polizisten und liest, dass die Polizei den Mörder identifiziert habe. In der darauffolgenden Szene ist Michel erneut in dem Reisebüro, wo er etwas Geld abholen möchte. Der folgende Dialog mit Herrn Tolmatchoff (Richard Balducci) wird von Walla, Telefonklingeln und dem Tippgeräusch von Schreibmaschinen begleitet, welche sich durch die hallige Akustik des Bürogebäudes sehr intensiv auf die Dichte der Tonspur auswirken (Minute 00:13:05). Während Michel im Begriff ist das Reisebüro zu verlassen, setzt coole jazzige Musik als nicht-diegetisches Element ein (Minute 00:15:22). Sobald er durch die Tür nach draußen gegangen ist, kommen zwei Ermittler der Polizei durch eine zweite Tür in das Büro und führen im Rahmen ihrer Fahndung nach Michel eine Umfrage durch. Die Musik schreibt Michel einen coolen, unbeschwerten Charakter zu und unterstreicht seine vermeintliche Überlegenheit gegenüber der Polizei.

Die Exposition zeigt Michel als coolen und kaltblütigen Gangster, dessen Unbekümmertheit durch die legere Anmutung der Musik unterstrichen wird. Zusätzlich wird nicht-diegetische Musik eingesetzt, um im Kontext der dramaturgischen Entwicklung Spannung zu erzeugen. Diegetische Musik verstärkt die Atmosphäre einzelner Szenen und wird meist durch ein Radio abgespielt. Die Stadt wird als internationale Großstadt beschrieben, dessen akustische Erscheinung sich in erster Linie durch den Verkehrslärm definiert. Godard verwendet den amerikanischen Akzent von Patricia als einen ethnischen Marker, der darüber hinaus auch auf die Internationalität der Stadt hinweist. Der Einsatz einiger stilistischer Mittel, wie Kamera-Rede, oder Jump-Cuts lassen *Ausser Atem* eine eigene, unkonventionelle und experimentelle Ästhetik zukommen.

Während des Verlaufs des Films wird Musik häufig verwendet, um die Stimmung der Szene zu erzeugen oder auch, um in die nächste Szene überzuleiten. Während der langen Dialogszene von Michel und Patricia in ihrer Wohnung, wird der dramaturgische Ablauf durch

diegetische Musik verstärkt und in mehrere Abschnitte unterteilt. Bei Minute 00:37:58 legt Patricia die Schallplatte einer Klaviersonate auf, welche fortan den Dialog begleitet. Nachdem sie die Schallplatte wieder vom Spieler genommen hat, schaltet sie das Radio ein (Minute 00:40:11). Daraus erklingt jazzige Klaviermusik, welche zwischenzeitlich verstummt und wieder einsetzt, wenn im Dialog bedeutende Aussagen getroffen werden, oder das Thema wechselt. Dabei greift die Klaviermusik stellenweise auch das Hauptthema des Films in Variationen auf. Zwischenzeitlich wird die Musik auch von Radio-Sprechern unterbrochen (Minute 00:45:56). Bei Minute 00:46:59 wird das Musikprogramm fortgesetzt und Patricias und Michels Annäherung wird von fröhlicher, beschwingter Musik begleitet. Ein weiterer bedeutender Einsatz von Musik erfolgt gegen Ende des Films, als Michel und Patricia in einem Fotostudio untertauchen. Dort legt Patricia eine Schallplatte von Mozarts Klarinettenkonzert auf, welche die missliche Situation der Beiden verstärkt (Minute 01:16:37). Nachdem Patricia Michel am nächsten Tag an die Polizei verraten hat und zurück ins Studio kehrt, hört Michel, der eigentlich keine Musik mag, erneut die klassische Musik von der Schallplatte (Minute 01:19:17). Diese begleitet fortlaufend die Plansequenz, in welcher Patricia durch das Studio geht, und Beide ihre Verzweiflung und Unsicherheit, in sich überlagernden Dialogen zum Ausdruck bringen. Nachdem Patricia sagt, dass sie Michel nicht lieben würde, schaltet dieser die Musik aus. In einer Szene wechselt diegetische Musik zu nicht-diegetischer Musik, welche anschließend in die nächste Szene überleitet. Bei Minute 00:49:34 ist zunächst erneut eine "On the Air"-Stimme aus dem Radio in Patricias Zimmer zu hören, welche anschließend von einem Sendersuchlauf gefolgt wird. Es setzt das Hauptthema des Films ein und Patricia und Michel küssen sich. Daraufhin folgt ein Umschnitt und es sind Bilder von Pariser Wahrzeichen zu sehen, welche einen Wechsel des Handlungsortes von Patricias Zimmer in die Stadt einleiten. Das Hauptthema ist nach wie vor zu hören, erhält nach dem Umschnitt jedoch die Funktion von nicht-diegetischer Musik.

Nicht diegetische Musik wird in *Ausser Atem* relativ häufig eingesetzt. Dabei charakterisiert sie Michel sowie Beide zusammen als Paar, oder dient als unterstützendes Element zum Spannungsaufbau. Während Michel Straftaten begeht, oder der Polizei knapp entwischt, wird seine vermeintliche Überlegenheit häufig durch coole, legere Musik verdeutlicht. So beispielsweise als er in einer Metrostation gekonnt die beiden Ermittler abhängt, welche nach ihm fahnden (Minute 00:17:03), oder während er auf seine Flucht in einem Parkhaus ein neues Fluchtauto stiehlt (Minute 01:11:13). In weiteren Szenen dient nicht-diegetische Musik in erster Linie dazu Spannung aufzubauen, oder die Dramaturgie zu unterstreichen. So verstärkt hektische, schnelle Musik die eilige Taxifahrt von Michel zurück in die Stadt

(Minute 00:59:55). Gegen Ende des Films nimmt die zunehmend dramatische Musik den tragischen Verlauf der Handlung vorweg. Während Patricia von dem Ermittler nach Michel befragt wird, wird die angespannte Stimmung durch dramatisierende Musik unterstützt (Minute 01:03:58). Ebenfalls, wenn Michels kurz bevorstehende Verhaftung in den Zeitungen und Leuchtreklamen der Stadt angekündigt wird, erzeugt nicht-diegetische Musik eine spannungsgeladene Atmosphäre (Minute 01:09:27). Als Patricia der Polizei Michels Aufenthaltsort nennt, wird ihre Entscheidung ihren Geliebten zu verraten, ebenfalls durch Musik verstärkt (Minute 01:18:33).

Während Michel und Patricia zusammen sind, wird ihre Beziehung häufig durch Klaviermusik, welche an einigen Stellen das Hauptthema variiert, dargestellt. Ab Minute 00:27:15, während der langen Dialogszene in Patricias Zimmer, setzt immer wieder Klaviermusik begleitend zum Dialog ein, welche oftmals nach kurzer Zeit verstummt, sodass wieder der Verkehr der Stadt die Tonszenerie bestimmt. Als Michel scherzhaft droht, Patricia zu erwürgen, sollte sie ihn nicht innerhalb von acht Sekunden anlächeln, unterstützt eine Klavier-Variation des Hauptthemas die Szene (Minute 00:31:25). Auch der emotionale Moment, als Patricia sagt, sie schaue Michel nun so lange in die Augen, bis dieser seinen Blick abwenden wird, wird durch eine Variation des Hauptthemas von einem Klavier begleitet (Minute 00:34:54). Allgemein werden bedeutende und emotionale Szenen durch das Hauptthema verstärkt. So hört man dieses beispielsweise, als Michel Patricias Treffen mit einem Journalisten beobachtet, welchen sie anschließend küsst (Minute 00:25:30), oder als Patricia während des Interviews am Flughafen Parvulescos höchstes Ziel - "unsterblich werden und dann sterben" - erfährt (Minute 00:57:02). Ebenfalls als Michel am Ende von der Polizei angeschossen wird, wird die Tragik des Moments durch eine dramatisierende Variation des Hauptthemas mit Pauken vermittelt (Minute 01:23:43). Auch Patricias Erkenntnis der Folgen ihrer Tat, wird durch den Einsatz der Musik, sowie ihren direkten Blick in die Kamera verstärkt (Minute 01:25:40). An einzelnen Stellen begleitet das Hauptthema Bilder von Paris, wodurch sie die Bedeutung der Stadt für den Film verdeutlicht und als Überleitung in die folgende Szene dient (Minute 00:26:26, 01:15:13).

Wie schon in den zuvor untersuchten Filmen, ist auch in *Ausser Atem* der städtische Verkehr eines der prominentesten Geräusche. Er begleitet ständig die Dialog-Szenen, welche in der Stadt (Minute 00:19:24), oder während der Autofahrten (Minute 00:21:33) spielen. Auch während Patricias Gespräch mit dem Journalisten in einem Restaurant, nimmt der laute Verkehr, welcher von außen durch die geöffneten Fenster einfällt, eine dominante Stellung neben dem Dialog ein (Minute 00:23:05). Während der langen Dialogszene in Patricias Zimmer, ist zusätzlich zum Dialog und der Musik ebenfalls der Verkehr von außen zu hören,

welcher ihre Ansichten und Gespräche über Unsicherheit, Wünsche, die Zukunft und die Liebe in einen urbanen Kontext setzt (Minute 00:27:13). Da am Ende des Films, als Michel schließlich seinen Schussverletzungen erliegt leiser Verkehr zu hören ist, stellt er an dieser Stelle zusätzlich einen an-empathischen Effekt dar (Minute 01:25:30).

Zusätzlich zum Verkehr wird die Stadt durch einige semantische Klänge weiter charakterisiert. Dabei verdeutlichen besonders Polizeisirenen aus dem Off-Screen die voranschreitende Fahndung nach Michel. Neben der zuvor in der Exposition beschriebenen Szene, hört man die Sirenen beispielsweise in Patricias Wohnung (Minute 00:38:48, 00:42:16), oder im späteren Verlauf während einer Autofahrt von Michel und Patricia (Minute 01:09:50). Auch kurz vor der bevorstehenden Festnahme, als Michel sich mit Antonio trifft, von dem er Geld besorgen will, sind die Sirenen aus dem Off-Screen zu hören (Minute 01:14:23). Die Sirenen verdeutlichen zum einen das drohende Ende der Liebesbeziehung durch eine Festnahme, des weiteren lassen sie der Stadt eine allgemein kriminelle Atmosphäre zukommen. Die Polizei dient als Gegenspieler und versucht die urbane Ordnung aufrecht zu erhalten.

Ein weiterer Aspekt, der den großstädtischen Charakter des gezeigten Paris verdeutlicht, sind die lauten Geräusche der Flugzeuge. Diese bilden einen Territoriumston während Patricias Interview, welches vor dem Rollfeld eines Flughafens gehalten wird, bei dem sie durch ansteigende und abfallende Intensität die Sprachverständlichkeit stellenweise einschränken. Während Michel wenig später seinen geklauten Wagen verkaufen will, hört man ein lautes Flugzeug mit Dopplereffekt über den Handlungsort fliegen (Minute 00:58:27, 00:59:33). Wie an früherer Stelle dieser Arbeit dargelegt, kann Fluglärm als Element einer großstädtischen, internationalen Soundscape verstanden werden. Zusätzlich setzten mehrere Dialoge über andere Städte oder Länder Paris in einen Kontext globaler Städte. Die Internationalität, welche Godard seiner Darstellung von Paris zuschreibt, wird besonders signifikant durch den Einsatz von Sprache erzeugt. Wie bereits erwähnt dient Patricias amerikanischer Akzent als Erkennungszeichen für ihre Herkunft. Darüber hinaus werden jedoch einige Dialoge des Films in englischer Sprache gehalten, welche in der Originalfassung teilweise durch französische Untertitel übersetzt werden. So wechselt die Sprache während Patricias Treffen mit dem Journalisten zwischen englischen und französischen Passagen (Minute 00:22:56). Ebenfalls die Dialoge im Verlagsgebäude der *New York Herald Tribune* werden stellenweise auf Englisch geführt (Minute 01:02:48). Als Patricia in einem Kino Zuflucht vor der Polizei sucht, hört man den englischen Dialog einer Kinovorstellung (Minute 01:07:44). Dies ist zum einen ein weiterer Punkt, der das

internationale Erscheinungsbild der Stadt prägt, zum anderen wird dadurch die Kenntnis der Akteure der Nouvelle Vague über das amerikanische Kino verdeutlicht.

Besonders radikal geht Godard gegen die etablierte Weise den Dialog zu priorisieren vor. Dies wird auf sehr markante Weise während des Interviews am Flughafen deutlich, als die lauten Geräusche der Triebwerke stellenweise ein verbales Helldunkel erzeugen (Minute 00:54:06). Doch auch die Dialoge im Reisebüro (Minute 00:13:05), oder im Verlagsgebäude der Zeitung (Minute 01:04:29) werden durch die lauten Geräusche von Schreibmaschinen oder Telefonklingeln begleitet. Neben seinen neuartigen Gestaltungsansätzen in der Tonspur, setzt Godard zusätzlich bis dato eher verachtete Stilmittel wie Jump-Cuts ein. Diese reduzieren die vermittelte Information und Handlung beispielsweise während der Autofahrt von Michel und Patricia (Minute 00:22:00), während des Gesprächs zwischen Patricia und dem Journalisten (Minute 00:24:00), oder während der Taxifahrt (Minute 01:00:30, 01:01:25) auf die wesentlichen Aussagen. Auch die Liebesszene zwischen Michel und Patricia (Minute 00:46:00), sowie Teile der Verfolgung Patricias durch die Ermittler (Minute 01:06:31) werden durch den Einsatz von Jump-Cuts stilisiert.

Godard erzeugt ein internationales und von Kriminalität durchdrungenes Abbild von Paris, in welchem die Protagonisten vor der Polizei fliehen und auf der Suche nach Geld, Liebe und Sicherheit sind. Klanglich charakterisiert sich die Stadt insbesondere durch den dichten Verkehr, welcher sowohl die äußeren Schauplätze definiert, als auch ein ständiges Element der Soundscape von Innenräumen ist, in die er häufig durch geöffnete Fenster eintrifft.

5.5 Die Geschichte der Nana S. (1962) - Jean-Luc Godard

Die Geschichte der Nana S. (Originaltitel: *Vivre sa vie*) erzählt die Geschichte der 22-jährigen Nana (Anna Karina), die aufgrund von Geldnot zunehmend in die Prostitution abrutscht und schließlich bei einem geplanten Geschäft ihre Zuhälters ums Leben kommt. In zwölf Kapiteln werden Ausschnitte ihres Lebens anhand längerer Dialoge mit unterschiedlichen Personen gezeigt. Der Film ist dabei eine Mischung aus Dokumentation und Fiktion, in dem Godard nicht zeigt, was Nana als Prostituierte tut, sondern was mit ihr geschieht. Er zeichnet das Bild einer jungen Frau, die Objekt in einer entfremdeten Welt ist und sich der Fremdbestimmung entziehen will. Die Erzählform anhand von zwölf Kapiteln ist Godards bis dahin radikalster Bruch mit dem klassischen Erzählkino. Regie führte Jean-Luc Godard, der ebenfalls für das Drehbuch mitverantwortlich war. Die Kamera wurde erneut von Raoul Coutard geführt. Die Musik stammt von Michel Legrand. Das Sound Department ist für die damalige Zeit auffällig groß. Als Tonangler ist Jean Philippe kreditiert.

Tonmeister war Guy Villette. In der Postproduktion waren Lila Lakshmanan als Sound Editor, sowie Jacques Maumont als Mischtonmeister für die Tonspur verantwortlich.²¹⁹

Die Geschichte der Nana S. beginnt mit einer seitlichen Großaufnahme von Nanas Gesicht. Dazu spielt traurige, nicht-diegetische Musik, welche gleich zu Beginn die Tragik von Nanas Lebenssituation darstellt und im Laufe des Films als Leitmotiv wiederkehrt (Minute 00:00:00). Es folgt die Einblendung des Filmtitels, sowie der Namen der Schauspieler und Filmemacher. Bei Minute 00:00:22 endet die Musik und es ist nur noch technische Stille zu hören, während weiter die seitliche Ansicht auf Nanas Gesicht gezeigt wird. Kurze Zeit später wechselt die Einstellung und man sieht die Protagonistin nun in einer frontalen Nahaufnahme. Mit dem Umschnitt setzt auch die sentimentale Musik wieder ein, bevor diese erneut verstummt und man nun der Stille und dem hilfeschendenden Blick von Nana ausgesetzt ist (Minute 00:00:48). Bei Minute 00:01:24 wechselt die Kameraeinstellung erneut. Nun wird Nanas seitliches Profil von der anderen Seite gezeigt, wozu erneut die Musik einsetzt. Die Montage in Verbindung mit der Tonspur stellen Nana als eine Art Untersuchungsgegenstand dar, der gleich zu Beginn von jeder Seite beleuchtet wird. Anschließend verstummt die Musik erneut und es ist Verkehrslärm mit einem hupenden Auto zu hören (Minute 00:01:50). Dadurch verlässt der Zuschauer seine Position als Beobachter und man befindet sich nun auch akustisch in der filmischen Realität. Bei Minute 00:02:12 erfolgt die Einblendung einer Texttafel, welche das erste Kapitel "Ein Bistro - Nana will aufgeben - Paul - Der Münzautomat" einleitet. Anschließend wird Nana von hinten gezeigt wie sie in einem Café sitzt, welches sich akustisch durch die Walla der Gäste, die Geräusche des Cafés, sowie vereinzelt Verkehr definiert (Minute 00:02:18). Nana unterhält sich mit einem Mann, wobei man Nana nur indirekt durch einen Spiegel reden sieht. Die Sprache des Dialoges kann als Phantom-Stimme beschrieben werden, da dessen Quelle nur indirekt sichtbar ist. Dadurch wird eine gewisse Distanz zur Protagonistin geschaffen. Nana redet mit dem Mann, der sich kurz darauf als Paul, ihren Ex-Mann herausstellt, über ihre unglücklichen Gefühle. Sie sei genervt davon, in ihn verliebt zu sein und äußert sogar Suizidgedanken, da sie sich stark vernachlässigt fühlt. Bei Minute 00:03:43 setzt erneut die sentimentale nicht-diegetische Musik ein, die die traurige Situation von Nana unterstreicht. Anschließend sieht man das erste Mal Paul, welcher allerdings ebenfalls nur von hinten gefilmt wurde. Die Musik fährt langsam in der Lautstärke zurück und verstummt kurze Zeit später, sodass wieder der Dialog und die Geräusche des Cafés

²¹⁹ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0056663/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Stand 20.01.2019)

die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen (Minute 00:04:04). Man erfährt, dass die beiden eine Beziehung zusammen hatten, deren Neuanfang sie jedoch als erfolglos ansehen. Nana träumt von einer Karriere am Theater oder beim Film, um sich der Fremdbestimmung zu entziehen. Als Nana Paul sagt, dass sie ihn fast nicht mehr liebe, allerdings nach wie vor für etwas besonderes halte, setzt erneut die zuvor gehörte Musik ein (Minute 00:05:38). Geldsorgen werden als zentrales Problem dargestellt. Nana verkauft zur Zeit Schallplatten. Da dies jedoch nicht reicht, fragt sie Paul nach 2000 Francs. Aufgrund der Geldsorgen wird Nana schließlich zu gedrängt, sich ihren Lebensunterhalt durch Prostitution zu verdienen. Die beiden legen die Diskussionen über die Vergangenheit beiseite, woraufhin auch die Musik wieder endet und wollen an einem Flipperautomaten spielen (Minute 00:06:48). Bei Minute 00:07:03 sieht man Nana und Paul an dem Flipperautomaten. Wenig später sieht man sie auch das erste Mal direkt sprechen, wodurch das zuvor erzeugte Phantom aufgelöst wird. Die Geräusche des Automaten, die Walla der Gäste, sowie vereinzelter Verkehr von außen bestimmen die auditive Ebene der Szene. Die lauten Geräusche des Flipperautomaten erschweren dabei teilweise die Sprachverständlichkeit und kreieren dadurch ein verbales Helldunkel. Während Paul beginnt über den Aufsatz einer Schülerin zu berichten, schwenkt die Kamera zu Nana und entfernt dadurch Paul als redende Person aus der Kadranlage. Dies zeigt die für Godard typische Weise, häufig eher die Reaktionen der beteiligten Personen auf den Dialog zu zeigen, als die redende Person selbst (Minute 00:07:55). In dieser Situation scheint Nana jedoch gar nicht zu reagieren und sich eher nach einer besseren Situation zu sehnen. Es folgt eine Schwarzblende und eine Texttafel leitet das zweite Kapitel ein.

Die Exposition nimmt den besonderen Stil des Films vorweg. Die ständige Wahrnehmung des städtischen Verkehrs von außen, setzt die Handlung in einen urbanen Kontext. Die sentimentale Musik unterstreicht Nanas gescheiterte Vergangenheit und drückt ihre Sehnsucht nach finanziellen und zwischenmenschlichen Erfolg aus. Während des Dialoges verwendet Godard oft lange Einstellungen, welche auf einer Person verharren, selbst oder gerade besonders, wenn diese in dem Moment nicht selbst spricht. Er verwirft dadurch die klassische Montage aus Schuss und Gegenschuss und lässt den Zuschauer zum Beobachter einer Persönlichkeit werden. Ebenfalls der neuartige Umgang mit Schnitten wird bereits im ersten Kapitel deutlich. So wird an zwei Stellen ein Satz des Dialoges nach einem Umschnitt wiederholt. Aus dem Off-Screen antwortet Paul auf Nanas Aussage, dass sie ihn bei einem Neustart der Beziehung vermutlich wieder betrügen würde, "Sag so etwas nicht!". Anschließend erfolgt ein Umschnitt auf seinen Rücken und er sagt den Satz erneut (Minute

00:04:17). Das gleiche stilistische Mittel wiederholt Godard bei Minute 00:06:40. Einzelne Sätze werden auch vorher schon von Nana mehrfach wiederholt, jedoch lässt erst die audiovisuelle Wechselwirkung von Dialog und Montage die jeweiligen Stellen zu einem herausstechenden Element werden, welches im traditionellen Kino eher als Schnittfehler angesehen worden wäre. Godard setzt diese Mittel gezielt ein, was seinen Filmen eine außergewöhnliche gestalterische Ästhetik zukommen lässt.

Verkehr ist ein zentrales Element der filmischen Soundscape. Die Geräusche des städtischen Verkehrs sind dabei sowohl in Außenszenen, sowie während der vielen und langen Dialoge innerhalb der Cafés zu hören. Der Verkehr definiert die äußere Umgebung beispielsweise nachdem Nana der Zugang zu ihrer Wohnung verwehrt wurde und sie ihren Ex-Mann Paul (André S. Labarthe) auf der Straße trifft (Minute 00:12:43), oder als Nana über den Straßenstrich geht und die Prostituierten betrachtet (Minute 00:22:32). Ebenfalls wenn Nana ihre Freundin Yvette (Guylaine Schlumberger) trifft (Minute 00:26:57). Während einzelnen Bildern von Verkehr ist dieser jedoch nicht zu hören, wodurch die Aufmerksamkeit allein auf die Musik gerichtet wird. Dies verstärkt die emotionale Wirkung. Während Nana eines der ersten Male auf der Straße anschaffen geht, ist kein Verkehr, sondern technische Stille zu hören. Erst nachdem sie ihre Versuche, Kunden anzumachen aufgibt und sich ihre Jacke zuzieht, wird auch wieder der Verkehr wahrgenommen (Minute 00:55:15). Diese Art der Gestaltung könnte als Nanas geistige Abwesenheit während der Ausführung der Prostitution verstanden werden. In dem Moment, als ihr ihre Selbstbestimmung entzogen wird, verschließt sie ihre Wahrnehmung für die Außenwelt. Als Nana von ihrem Zuhälter Raoul (Sady Rebot) bei einem Deal verkauft werden soll, entwickelt sich die Intensität des Verkehrs zunehmend mit der dramaturgischen Entwicklung der Szene (Minute 01:16:51). Nachdem das Geschäft schief läuft, wird zwei Mal auf Nana geschossen. Sie stürzt zu Boden, wobei nach wie vor der Verkehr als Element der Tonszenerie im Hintergrund zu hören ist (Minute 01:19:00). An dieser Stelle wirkt der Verkehr als an-empathischer Effekt, da er unabhängig davon, dass Nana ihrem Schicksal erliegt und ermordet wird, beständig bleibt. Der Stadt ist Nanas Tod gleichgültig. Ihr Schicksal ist innerhalb der Stadt nur eines unter Vielen und hindert das Leben der Stadt nicht daran weiterzugehen.

Auch während der vielen Dialoge in den Cafés oder im Hotelzimmer ist häufig die Stadt von außen wahrzunehmen. Beispielsweise während Nana bei ihrem Job in einem Schallplattengeschäft gezeigt wird (Minute 00:08:32), als sie sich mit ihren Kunden im Hotelzimmer befindet (Minute 00:24:11, 00:55:40), oder während des Dialoges mit Raoul, nachdem sie einen Bewerbungsbrief für ein Bordell geschrieben hat (Minute 00:39:01). Auch als Nana einen jungen Mann, der Billard spielt, schwärmend betrachtet, ist der

Verkehrslärm von außen zu hören (Minute 00:49:05). Die ständige Präsenz des Verkehrs vermittelt die besondere Rolle der Stadt in Nanas Leidensgeschichte und beschreibt diese zusätzlich als eine der Ursachen für Nanas finanziellen und sozialen Abstieg. Neben dem Verkehr von außen, definieren sich viele Szenen, die innerhalb eines Cafés spielen, ebenfalls durch die Walla der Gäste, sowie die Geräusche der Kellner und Bediensteten hinter der Theke. So zum Beispiel in dem Café mit dem Flipperautomaten (Minute 00:28:04), in einem anderen Café als Nana ihren Brief schreibt, sowie während des darauffolgenden Dialogs (Minute 00:35:16), oder in der Bar, in der sich Nana mit einem Journalisten unterhält (Minute 00:16:06), sowie später als sie den Philosophen trifft (Minute 01:00:36).

Der Einsatz von Musik ist in diesem Film relativ überschaubar und wird meist als stimmungsprägendes Element verwendet. Neben wenigen Stellen, an denen diegetische Musik die Szenerie begleitet, trägt das sentimentale Leitmotiv am stärksten zur tragischen Stimmung des Films bei. Szenen, in denen diegetische Musik zu hören ist, sind im Schallplattengeschäft in Form von jazziger Musik (Minute 00:08:32), sowie in einem Café, wo ein Mann beflügelte Akkordeonmusik aus einer Jukebox startet, zu der Nana ein Paar beobachtet, welches sich offenbar nichts zu sagen hat (Minute 00:31:33). Später im Film startet Nana selbst Musik aus einer Jukebox. Die diegetische Musik in Form von Tanzmusik nutzt sie, um den jungen Mann, den sie zuvor schon betrachtet hatte, tanzend zu umwerben (Minute 00:51:29). Häufiger erfolgt der Einsatz von nicht-diegetischer Musik in Form des zu Beginn des Films gehörten Leitmotivs. So beispielsweise am Ende der Szene im Polizeirevier, nachdem Nana nicht weiss, wo sie unterkommen soll (Minute 00:22:04). Dies ist auch das erste Mal, dass die Musik als Überleitung in das nächste Kapitel über der Texttafel zu hören ist, welche bis dahin ausschließlich technische Stille aufwies. Die folgende Kamerafahrt über den Boulevard, auf dem die Prostituierten stehen, wird weiterhin vom Leitmotiv begleitet. Verkehrsgeräusche sind in dieser Szene nicht zu hören, was die Wirkung der Musik verstärkt. Dies verdeutlicht die tragische Stimmung von Nanas allmählichen Absturz in die Prostitution. Ähnlich wird der Übergang zum Kapitel elf von dem Leitmotiv begleitet. Nachdem Nana mit sentimentalem Blick und gesenktem Kopf auf dem Bett sitzt, setzt die Musik ein (Minute 00:59:51). Die anschließende Kamerafahrt vorbei an wartenden Prostituierten am Straßenrand, wird dabei ebenfalls vom Leitmotiv begleitet (Minute 01:00:06). Während eines Gesprächs von Nana mit einem Philosophen (Brice Parain), fragt Nana ihn, was er über die Liebe denkt. Daraufhin setzt erneut das Leitmotiv ein (Minute 01:09:17). Der Philosoph beschreibt, dass Liebe nur eine Lösung darstelle, wenn sie auch wirklich wahrhaftig sei. Da Nana nach ihrer gescheiterten Beziehung mit Paul jedoch scheinbar keine wahrhaftige Liebe erfahren hat, ist diese für sie scheinbar keine

Lösung für die prekäre Lebenssituation. Als der junge Mann später auf Nanas Zimmer ist und ein Buch liest, wird die Stimmung der Szene ebenfalls durch das Leitmotiv geprägt (Minute 01:10:26). Die Dialoge zwischen den beiden werden in dieser Szene durch Untertitel eingeblendet, was der Musik eine vollständige Priorisierung zuschreibt. Der gleiche Effekt tritt kurz Zeit später erneut auf. Während sich die beiden, durch mehrfache Jump-Cuts dargestellt, umarmen, unterstreicht die Musik Nana's Verlangen nach Zuneigung, Liebe und Geborgenheit (Minute 01:14:42). Das letzte Mal ist das Leitmotiv gegen Ende des Films zu hören, als Nana von ihrem Zuhälter verkauft werden soll. Das zuvor gehörte Fahrgeräusch aus dem Inneren des Autos verstummt und es ist kurze Zeit nur technische Stille zu hören. Anschließend erklingt das Leitmotiv und dient als Überleitung zur letzten Szene des Films, in der Nanas Schicksal ihr schlussendlich zum Verhängnis wird (Minute 01:16:47). Das Leitmotiv begleitet Nana von Anfang an bei ihrem tragischen Abstieg in die Prostitution und verdeutlicht ihre ausweglose Situation.

Die Darstellung der Dialoge ist in einigen Szenen sehr unkonventionell umgesetzt. Dies geschieht sowohl aufgrund der Kameraführung und der Montage, sowie dem gleichberechtigten Einsatz von Geräuschen neben dem Dialog. Beispielsweise besitzen die Geräusche des Cafés, in dem sich Nana mit einem Journalisten unterhält, beinahe dieselbe Lautstärke, wie der Dialog zwischen den beiden (Minute 00:16:24). Als Nana auf dem Polizeirevier ihre Aussagen zu Protokoll gibt und ihren vollständigen Namen buchstabiert, wird jeder Buchstabe von einem lauten, impulsiven Tippgeräusch der Schreibmaschine gefolgt, was der Szene eine zeitliche Fluchtlinie²²⁰ auf rein auditiver Ebene verleiht (Minute 00:19:35). In dieser Szene wird erneut deutlich, dass Godard die Geräusche des Films dem Dialog gleich stellt, was aus dem Ansatz einer bewussten Abgrenzung zum traditionellen Kino hervorging. In der Szene im Schallplattenladen liest eine Frau Nana aus einer Zeitschrift vor. Diese hatte zuvor angemerkt, dass die Geschichte zwar blöd, aber dafür gut geschrieben sei (Minute 00:11:00). Diese vermeintlich beiläufige Aussage spiegelt jedoch das Verständnis der Akteure der Nouvelle Vague wider, dass nicht der Inhalt, sondern die Erzählform ausschlaggebend für einen guten Film sei. Nachdem die Frau einige Passagen der Geschichte vorliest, endet sie mit den Worten: "ein eleganter Ausweg aus der

²²⁰ "Man kann von einer zeitlichen Fluchtlinie sprechen, wenn eine bestimmte Anzahl von Ton- und/oder visuellen Elementen übereinander gelegt und in einer Art dargestellt werden, die ihre Überschneidung, ihr Zusammenfallen oder Aufeinandertreffen in einem bestimmten mehr oder weniger vorhersehbaren Zeitabschnitt vorwegnimmt. Diese Antizipation wird alsdann realisiert bzw. verhindert und die Überschneidungen können früher oder später, als man den Zuschauer erwarten lässt, entstehen. Wohlgemerkt muss ein Ton oder eine Ton-kette eine ausreichende Zeit andauern, um eine Linie bzw. eine Antizipation zu schaffen. [...]", Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 177

Sackgasse“, was ebenfalls als Kommentar bezüglich Nanas auswegloser Situation verstanden werden kann.

Neben der neuartigen Darstellung von Dialogen kommt Sprache auch in Form von Voice-Over vor. Während die Bilder den nächtlichen Verkehr der Stadt zeigen, hört man ein Gespräch zwischen Nana und ihrem Zuhälter, in dem er ihr einige Fragen bezüglich ihres Jobs beantwortet (Minute 00:43:16). Kurz darauf wird Nanas Anfang als Prostituierte in einer Montage dargestellt, über welche man nach wie vor das Gespräch in Form von Off-Stimmen hört (Minute 00:43:36). Durch das Gespräch wird auch deutlich, dass sich Nana jedem zahlenden Kunden hingeben muss, was ihre Sehnsucht nach Selbstbestimmung und Freiheit fortan massiv einschränkt. An späterer Stelle sieht man wie der junge Mann in Nanas Hotelzimmer ein Buch liest. Dabei hört man seine Stimme als metadiegetisches Element, wie er den Text des Buches wiedergibt (Minute 01:10:57).

Des Weiteren verwendet Godard einige herausstechende und semantische Ton-Ereignisse, sowie experimentelle audio-visuelle Wechselwirkungen. Als Nana das erste Mal langsam den Boulevard entlangläuft und die Prostituierten beobachtet, definiert sich die Atmo der Szene zusätzlich zum Verkehr auch durch Vogelgezwitscher (Minute 00:22:32). Diese symbolisieren ihre letzte Hoffnung auf Freiheit, bevor sie notgedrungen den Entschluss fasst, ihr Geld als Prostituierte zu verdienen. Bei Minute 00:34:25 schaut Nana heimlich in das Notizheft von Raoul, wo sie eine Strichliste mit Frauennamen findet. Plötzlich ertönt eine laute Maschinengewehr-Salve, woraufhin Nana das Buch erschrocken schließt. Im ersten Moment wirken die Schüsse beinahe wie ein extradiegetischer Soundeffekt, welcher nur für den Zuschauer hörbar ist und Nanas erschreckende Einsicht dramatisiert. Kurz darauf ertönen erneut Schüsse, welche nach einem Kameraschwenk auch ihren Ursprung in der filmischen Handlung gezeigt bekommen. Es wird deutlich, dass es sich bereits vorher um Schüsse aus dem Off-Screen gehandelt hat. Während des Schwenks der Kamera von Nana auf die Straße vor dem Café, schafft eine weitere Schuss-Salve synchron mit einem ruckartigen Stottern während der Kameradrehung, eine besonders markante audio-visuelle Phrasierung²²¹. Ebenfalls ungewöhnlich ist Godards Darstellung der Dialoge, bei denen er entgegen der konventionellen Art häufig nicht die sprechende Person zeigt, sondern durch Nanas Reaktion und Gesichtsausdruck ihre innere Gefühlslage vermittelt. So beispielsweise

²²¹ „Alles, was in einer Filmsequenz die zeitliche und rhythmische Szenenfolge betrifft - Atempausen, Betonungen, Unterbrechungen, zeitliche Kristallisierungen, zeitliche Fluchtlinien (21), Vorwagnahmen, Entspannungen, etc. - erzeugt das, was man audio-visuelle Phrasierung nennen kann. Diese ist vor allem durch folgende Punkte determiniert: die Verzeitlichung (20), die Linearisierung (22), die Vektorisierung (26) des Bildes durch den Ton; die Konstruktion zeitlicher Fluchtlinien (21) und das Spiel mit Vorwagnahmen; die Festlegung und Aufteilung der eventuellen Synchronisationspunkte (25), der Rhythmus der Ver- und Entbindungen zwischen Ton und Bild, alternativ ver- oder entknotet, parallel oder auseinanderlaufend.“, ebd., S. 178

während des Gespräches mit ihrer Freundin Yvette, bei dem die Kamera nah an Nanas Gesicht heran fährt, während Yvette von ihren Anfängen in der Prostitution erzählt (Minute 00:28:36). Ein weiterer auffälliger Gestaltungsansatz sind direkte Blicke in die Kamera, teilweise sogar begleitet von Dialog. Bei ihrem Verhör auf dem Polizeirevier wird Nana beispielsweise gegen Ende in einer frontalen Einstellung gezeigt und sie spricht direkt in die Kamera, quasi zum Polizisten und Zuschauer gleichzeitig (Minute 00:19:35). Diese Form der Kamera-Rede involviert den Zuschauer gewissermaßen in die Handlung, sodass man nicht mehr nur bloßer betrachter des Films ist. Weiter hilfeschene Blicke in die Kamera sind bei Minute 00:31:31, sowie Minute 01:08:14 zu finden. Godard variiert die Darstellung seiner Dialog-Szenen sehr stark, indem er teilweise sehr lange, statische Einstellung laufen und teilweise die Kamera in fließenden Bewegungen um die Gesprächsteilnehmern wandern lässt, wobei mehrmals Achsensprünge entstehen.

Ein weiteres eingesetztes Mittel ist die Stille, während sich Nana den Film *Die Passion der Jungfrau von Orléans* (Originaltitel: *La Passion de Jeanne d'Arc* - 1928) von Carl Theodor Dreyer im Kino ansieht (Minute 00:13:26). Durch dieses filmische Zitat, setzt Godard Nanas Schicksal dem von Jeanne d'Arc gleich. Beide Frauen erliegen am Ende ihrem Schicksal durch einen Männerkomplott. Man sieht das Bild der Kinoleinwand im Vollformat, begleitet von technischer Stille, da die Dialoge des Films über Texttafeln vermittelt werden. Gegen Ende der Vorführung wird in einer Nahaufnahme das Gesicht von Jeanne D'Arc gezeigt, die anfängt zu weinen, nachdem sie von ihrem bevorstehendem Tod durch Hinrichtung erfahren hat. Es erfolgt ein Umschnitt auf eine Nahaufnahme von Nanas Gesicht, über welches nun ebenfalls Tränen laufen. Dadurch wird Nanas Schicksal dem von Jeanne D'Arc gleichgestellt und es wird bereits angedeutet, dass auch Nanas Lebenssituation auf einen frühen Tod hinausläuft. Die Stille intensiviert die Wirkung von Nanas Erkenntnis. Chion beschreibt das Mittel eines Films im Film, wodurch häufig ein doppelter Sinn erzielt wird, als *Mise en abyme*. "Was im Film-im-Film gesagt [oder gezeigt] wird, während wir seine Zuschauer zu sehen bekommen, schlägt sich auf deren Gesichtern nieder und scheint ihnen zu gelten, wie ein freier Kommentar zu ihrer Situation [...].²²² Die Funktion der *Mise en abyme* kommt in dieser Szene besonders eindrucksvoll zur Geltung.

Die Stadt in *Die Geschichte der Nana S.* dient als Ursache für den tragischen Verlauf ihres jungen Lebens. Klanglich wird diese größtenteils durch Verkehrslärm dargestellt, welcher sowohl die Außenszenen charakterisiert, als auch bis in die Innenräume der Cafés und Bars zu hören ist. Die tragische und aussichtslose Lage wird durch die sentimentale Stimmung

²²² Michel Chion, Audio-Logo-Vision im Kinofilm. Geschichte, Ästhetik, Poesie, S. 233

der Musik zusätzlich verstärkt. Neben der reinen Klanglichkeit der Stadt, führen eine Vielzahl von unkonventionellen audio-visuellen Stilmitteln dazu, dass der Film (und auch der Film-im-Film) als ein Ergebnis und Teil einer modernen Stadt zu verstehen ist.

5.6 Die Außenseiterbande (1964) - Jean-Luc Godard

Die Außenseiterbande (Originaltitel: *Bande à part*) ist eine auf zwei Realitätsebenen dargestellte Gangsterparodie. Das Drehbuch entwarf Godard auf Grundlage eines Romans von Bert und Dolores Hitchens. Dabei verwendet er eine Vielzahl visueller, akustischer und erzählerischer Gags, welche die eigentlich tragische Geschichte ironisieren. Die Handlung wird begleitet von extradiegetischen Voice-Overs, welche im Original von Godard selbst gesprochen werden, die "kommentieren, kontaminieren, konterkarieren, aber eines nicht geben: Zusammenhalt."²²³

Der Film erzählt die Geschichte der Brüder Franz (Sami Frey) und Arthur (Claude Brasseur), welche die junge und naive Odile (Ann Karina) nutzen wollen, um in die edle Villa einzubrechen, in der Odile als Hausmädchen angestellt ist. Dabei werfen beide der Brüder ein Auge auf Odile, die sich zunehmend in Arthur verliebt. Als sie den Coup durchziehen, fesseln sie die Hausherrin Victoria (Louisa Colpeyn), welche daraufhin im Schrank eingesperrt stirbt. Entgegen der von Odile beschriebenen, immensen Summe an Geld, finden die Räuber jedoch nur wenige Bündel. Kurz bevor sie den Tatort verlassen wollen, taucht der Onkel der Brüder (Ernest Menzer) auf. Dieser hatte zuvor von Arthur verlangt, das Geld zu beschaffen. Er liefert sich mit Arthur eine Schießerei, bei der beide ums Leben kommen. Es überleben nur Odile und Franz, welche im Cabrio davon fahren und von einem freien Leben im Süden träumen.

Neben Godard als Regisseur fungierte erneut Raoul Coutard als Kameramann. Die Musik stammt von Michel Legrand. Im Ton-Department zeigten sich Antoine Bonfanti und René Levert verantwortlich. Assistenten wurden ihnen von Robert Cambourakis, sowie Jean Philippe.

224

Der Film beginnt mit einer rasanten Schnittfolge sich wiederholender Nahaufnahmen von Franz, Arthur und Odile, die von einer verspielten Musik begleitet wird. Diese Musik erinnert an die begleitende Musik filmischer Slapstickeinlagen aus der Stummfilmzeit (Minute 00:00:13). Darüber setzt sich Buchstabe für Buchstabe der Titel des Films zusammen.

²²³ Ekkehard Knörer, *Die Außenseiterbande*, <http://www.filmzentrale.com/rezis/aussenseiterbandeek.htm> (Stand 24.01.2019)

²²⁴ Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0057869/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Stand 24.01.2019)

Anschließend verstummt die Musik schlagartig mit einem Umschnitt auf den Verkehr in einem Industriegebiet, welcher sich besonders durch die lauten Motorengeräusche schwerer LKWs charakterisiert (Minute 00:00:43). Darüber werden die Namen der Schauspieler und Filmemacher eingeblendet. Als ein Keraschwenk den Fokus auf ein Cabrio lenkt, in dem die beiden Protagonisten sitzen, wird das musikalische Hauptthema des Films eingeleitet, bis man sich wenig später im Auto der beiden Brüder befindet (Minute 00:01:45). Der anschließende Dialog wird vom Fahrgeräusch des Cabrios, sowie dem der passierenden Autos begleitet (Minute 00:02:21). Bei Minute 00:03:47 setzt zum ersten Mal Godards Stimme als extradiegetisches Voice-Over ein. Man erfährt, dass Franz Arthur die Villa zeigen will, in der Odile, die er zuvor in einem Englischkurs kennengelernt hatte, angestellt ist. Der weitere Verlauf der Fahrt zum Anwesen wird erneut durch das Hauptthema in Form von nicht-diegetischer Musik begleitet (Minute 00:04:11). Kurz bevor sie ankommen, wird ihr Cabrio von einem Motorroller mit markantem Dopplereffekt passiert (Minute 00:04:26). Als die Villa auf der anderen Uferseite eines Flusses in Sichtweite ist, halten die Brüder an, um sich das Anwesen genauer anzuschauen. Dabei ist das erste Mal ein Hundebellen wahrzunehmen, welches im Laufe des Films zu einem Territoriumston der näheren Umgebung der Villa wird (Minute 00:04:40). Der Hund wird sich als Wachhund der Villa entpuppen, wodurch ein Einbruch ohne die Beihilfe von Odile deutlich erschwert werden würde. Nachdem die beiden Brüder das Haus eine Weile betrachtet haben, setzt erneut die Voice-Over-Stimme ein, welche die potenzielle Beute bei einem Raub als Schatz für Franz und Arthur darstellt (Minute 00:05:16). Anschließend ist erneut das Bellen des Wachhundes zu hören, welcher schließlich für einen kurzen Moment auf der gegenüberliegenden Uferseite zu sehen ist (Minute 00:05:28). Sobald sie sehen, dass die Hausdame Besuch empfängt, setzt erneut das musikalische Hauptthema ein, welches eine gewisse Sehnsucht der beiden nach der in Aussicht stehenden Beute verdeutlicht (Minute 00:05:44). Anschließend hört man erneut das Bellen des Hundes (Minute 00:06:00). Als sich die Brüder wieder auf den Weg machen wollen, erzählt Arthur eine Anekdote von *Billy the Kid*, woraufhin sie sich ein Pistolenduell in Form einer Theatereinlage liefern (Minute 00:06:23). Bevor sie mit lautem Motorengeräusch losfahren ist noch einmal der Wachhund aus der Ferne zu hören (Minute 00:06:47).

Anschließend zeigt die Kamera Odile auf einem Fahrrad im Pariser Verkehr am *Place de la Bastille*, worüber erneut das Voice-Over Godards zu hören ist (Minute 00:07:19). Während die Off-Stimme pausiert, wird die klangliche Erscheinungsform der Stadt durch den lauten und dichten Verkehrslärm definiert (Minute 00:07:25). Als kurz darauf Odile zeitgleich mit dem Cabrio der Brüder vor der Englischschule ankommt, fasst die Off-Stimme für die

“Zuschauer, die erst jetzt in den Saal kommen” die bisherige Handlung knapp zusammen (Minute 00:08:15). Neben dem Zitat von *Billy the Kid* wird hierdurch erneut das ironische Selbstverständnis deutlich, welches Godard seinen Filmen zukommen ließ. Diese parodisierende Art wird anschließend weitergeführt, indem ähnlich fröhliche und belustigende Musik wie zu Beginn des Films läuft, während ein Schild des Sprachkurses mit dem Schriftzug “Loui’s Cours” gezeigt wird (Minute 00:04:43). Die Musik bricht plötzlich ab, als Odile ihr Fahrrad gegen eine Wand stellt (Minute 00:09:01). Anschließend betreten Odile und die beiden Brüder die Sprachschule.

In der Exposition von *Die Außenseiterbande* wird der Stil des Films durch die lauten Geräusche des Verkehrs, den Einsatz der Off-Stimme, die Art der Musik, sowie markanter Territoriumstöne bestimmt. Der Verkehr wird direkt zu Beginn des Filmes etabliert und unterscheidet sich innerhalb der industriellen Umgebung besonders durch laute Motoren von LKWs zum klanglichen Erscheinungsbild des städtischen Verkehrs. In weiten Teilen des Filmes bildet der Verkehrslärm den Grundlaut der städtischen Soundscape. So ist dieser beispielsweise deutlich zu hören, während Arthur mit Odile durch die nächtliche Stadt läuft (Minute 00:51:07), als Arthur Franz vom Sportplatz abholt (Minute 00:58:50), oder bei der finalen Flucht von Franz und Odile nach dem gescheiterten Einbruch (Minute 01:29:00). Jedoch ist er nicht nur auf den Straßen der Stadt oder des Industriegebiets zu hören, sondern ist beispielsweise auch im Klassenzimmer des Englischkurses ein ständiger Bestandteil der Tongestaltung (Minute 00:09:30). Zusätzlich wird die Bedeutung des Verkehrs durch einzelne Effekte, wie einem Dopplereffekt des vorbeifahrenden Cabrios (Minute 01:05:30), verstärkt. Neben dem motorisierten Verkehr, charakterisieren in einer Szene auch die lauten Geräusche einer Fahrt mit der Metro die modernen Transportmöglichkeiten der Stadt (Minute 00:52:39).

Der Einsatz von Musik erfolgt größtenteils in Form von nicht-diegetischer Musik, welche zum Spannungsaufbau dient, sowie in einzelnen Szenen in Verbindung mit dem Schauspiel einen ironischen Stil erzeugt. An wenigen Stellen entspringt die Musik jedoch auch der Handlung des Films. Diegetische Musik unterstreicht das Ambiente des Untergeschosses des Cafés, in dem ein paar Männer Billard spielen und Odile zur Toilette geht (Minute 00:42:58). Ebenfalls als Arthur in seiner Küche seinen Revolver aus einer Schublade holt, sind nach einem Sendersuchlauf diegetische Stimmen, sowie Musik in Form von “On the Air”-Klängen aus einem Radio zu hören (Minute 00:57:31). Der signifikanteste Einsatz von diegetischer Musik erfolgt jedoch, als Franz in dem Café eine Schallplatte mit Tanzmusik auflegt (Minute 00:46:09). Obwohl die Musik diegetischen Ursprungs ist, wird sie

stellenweise ausgeblendet, sodass nur noch die Foleys in Form von Schritten und Klatschen des Tanzens hörbar sind, während das Voice-Over die Gedanken der drei Protagonisten wiedergibt (Minute 00:47:30). Dieser Effekt, bei dem einzelne Elemente der Diegese ausgeblendet werden und die Voice-Over-Stimme die Handlung auf einer weiteren Ebene kommentiert, wiederholt sich in dieser Szene einige Male. Dies führt zu einer ironischen, surrealen Wahrnehmung, welche die stilisierte Machart des Filmes erkennen lässt.

Nicht-diegetische Musik erzeugt oftmals einen Spannungsaufbau oder verdeutlicht die Gefühlslage der Figuren. Musik-Passagen, welche oftmals nicht von allzu langer Dauer sind, unterstreichen beispielsweise die schwärmenden Blicke, mit welchen Odile Arthur beziehungsweise Franz Odile während des Englischkurses anschaut (Minute 00:11:08, 00:13:17). Als Odile heimlich das erste Mal das Zimmer von Monsieur Stolz betritt und das viele Geld sieht, unterstützt die Musik den dramaturgischen Spannungsaufbau (Minute 00:28:54). Einen ähnlichen spannungserzeugenden Effekt erwirkt die Musik während Arthur und Franz den Bach zum Grundstück der Villa überqueren und anschließend das erste Mal in diese einbrechen (Minute 01:08:38). Ebenfalls wird die angespannte Situation durch nicht-diegetische Musik verstärkt, nachdem die Tür zu Monsieur Stolz' Zimmer wider erwartender Weise abgeschlossen ist (Minute 01:11:00), sowie als die Räuber in diesem nicht das dort erwartete Geld finden können (Minute 01:23:54). Seltener dient melancholische Musik dazu, einen tragischen Verlauf des Plans vorwegzunehmen. Beispielsweise während der Autofahrt der drei Protagonisten in Richtung des Anwesens (Minute 01:02:26), oder als gegen Ende Franz und Odile zum Tatort zurückkehren, wo Arthur von dessen Onkel erschossen wird (Minute 01:23:54).

Bedeutende Handlungen und Entwicklungen werden zusätzlich vom musikalischen Hauptthema des Films begleitet. Das Hauptthema ist jedoch häufig neben dem Dialog oder Verkehr nur eines von mehreren Elementen der Tonspur. So zum Beispiel während Arthur, Franz und Odile den Englischunterricht schwänzen und mit dem Auto unterwegs sind und sie versuchen Odile als Komplizin zu gewinnen (Minute 00:22:40), oder während Odile sich kurze Zeit später auf den Weg zu Villa macht, um zu prüfen, ob die Hausdame anwesend ist (Minute 00:26:47). Während Arthur und Franz versuchen sich mit Hilfe einer Leiter Zutritt zu dem Zimmer zu verschaffen, wird ihre Tat ebenfalls vom Hauptthema musikalisch begleitet (Minute 01:12:48). Ein letztes Mal ist es zu hören, als Franz zusammen mit Odile vom Tatort flieht. Während die Kamera auf die kahlen Äste eines Baumes schwenkt, welche vor dem grauen, wolkenverhangenen Himmel als Sinnbild für die Kälte und Tristesse der dargestellten Umgebung verstanden werden können, setzt das musikalische Hauptthema ein (Minute 01:27:15).

An einigen Stellen wird der nun schon mehrfach erwähnte parodistische Stil des Films ebenfalls durch die eingesetzte Musik verstärkt. Die unerfahrene, juvenile und naive Art von Odile wird beispielsweise durch ihre kindliche Art zu Rennen charakterisiert, was zusätzlich durch lockere, beflügelte Jazzmusik unterstrichen wird (Minute 00:31:20, 00:35:14). Bei Minute 00:58:18 eilt Arthur zum Sportplatz, wo er Franz abholen will, um den für den nächsten Tag geplanten Einbruch doch schon am selben Tag durchzuziehen. Sein Ankommen, sowie das Verlassen der Sportanlage, wird von schneller und beschwingter Musik begleitet. Bei Arthurs Ankunft stoppt die Musik, sobald er einen Ball fangen will und dabei auf den Boden stürzt (Minute 00:58:18). Ein solch abruptes, an Synchronisationspunkte der Handlung gekoppeltes Ende der Musik verwendet Godard an mehreren Stellen seines Films. Dadurch verliert die Musik einen Teil ihrer Funktion als rein kommentierendes oder emotionales Element der Tongestaltung und wird durch die sichtbare Handlung scheinbar beeinflusst. Während Arthur und Franz nach ihrem missglückten ersten Einbruch ein zweites Mal zur Villa kommen, wird ihr Weg zur Eingangstür ebenfalls von schneller Musik begleitet, welche aufhört, sobald sie Odile vor dem Eingang treffen und ein Dialog beginnt (Minute 01:16:45). Am Ende des Films wird der ironische Kommentar des Voice-Overs, welcher auf eine Fortsetzung von Franz' und Odiles Geschichte in Südamerika verweist, von der gleichen belustigenden Musik begleitet. Diese Musik ist auch zu Beginn des Films während der Titeleinblendung zu hören, wodurch dem Film eine musikalische Klammer gesetzt wird (Minute 01:31:25).

Neben dem Verkehr, sowie dem Einsatz von Musik nutzt Godard einige Territoriumstöne und symbolische Klänge, um die Soundscape gewisser Handlungsorte zu charakterisieren. Besonders sticht dabei das Bellen des Wachhundes der Villa heraus, welches bereits in der Exposition eingeführt wurde. Dessen Bellen hört man ebenfalls, wenn Arthur und Franz das erste Mal an der Stelle vorbeifahren, von der aus sie zuvor die Villa aus der Entfernung auskundschaftet hatten (Minute 00:23:55), wenn die drei Protagonisten das Auto vor ihrem ersten Einbruch auf dem Fabrikgelände neben dem Anwesen parken (Minute 01:06:05) oder nachdem Arthur nach dem missglückten Versuch Odile geschlagen hat (Minute 01:14:08). Vor dem Einbruch ist der Hund als bedrohliches Element und Hindernis für den Einbruch zu verstehen. Da Odile ein gutes Verhältnis zu dem Hund pflegt, ist es ihr möglich sein Bellen während des Einbruchs zu verhindern, was deutlich macht, wie wichtig sie als Komplizin für die beiden Brüder ist. Ein letztes Mal ist das Hundegebell zu hören, als Monsieur Stolz nach dem Schusswechsel das Grundstück betritt und die Geldbündel vor der Eingangstür liegen sieht (Minute 01:27:05). Zusätzlich zum Hund stellen die Arbeitsgeräusche der Fabrik Territoriumstöne dar, welche ständig präsent sind, wenn man

sich in der Umgebung des Anwesens befindet und den Handlungsort durch Extensions akustisch erweitern. Als Arthur, Franz und Odile das erste Mal gemeinsam in der Nähe der Villa ankommen, wird die Szenerie vom Geräusch eine Kreissäge, sowie hölzernen Hämmern charakterisiert (Minute 00:24:45). Dort hört man anschließend auch das akusmatische Gebrüll einer Großkatze, welches an späterer Stelle deakusmatisiert²²⁵ wird, als Odile einem Tiger auf einem Zirkusplatz ein Stück Fleisch zum Fressen bringt (Minute 00:34:12). Die Geräusche der Fabrik, sowie das Gebrüll eines Wildtieres sind erneut zu hören, während Arthur und Franz am Bachufer in der Nähe der Villa auf Odile warten (Minute 00:33:00, 00:33:40, 00:35:45). Ebenfalls als Arthur kurz vor dem ersten Einbruch das Auto auf dem Fabrikgelände parkt, wird die Soundscape durch das Hämmern und Sägen der Holzfabrik definiert (Minute 01:06:19). Diese Elemente der Tonszenerie begleiten auch die Atmosphäre kurz bevor es zum Schusswechsel zwischen Arthur und seinem Onkel kommt (Minute 00:01:24:40). Während der Schüsse ist sowohl das Hämmern, als auch das Gebrüll des Tigers, sowie Hundegebell zu hören, welche unbeteiligt von der Handlung weiter wahrzunehmen sind und dadurch einen an-empathischen Effekt bilden (Minute 01:25:44). Durch den Einsatz dieser Territoriumstöne schafft es Godard, eine realistische, detailreiche und zugleich semantische Tonwelt zu kreieren, welche die Stilisierung seiner Tonspuren ein weiteres Mal verdeutlichen.

Zusätzlich zu diesen Territoriumstönen verwendet er an einigen Stellen auffallende Soundeffekte, welche entweder die innere Empfindung einer Person ausdrücken, oder durch eine metaphorische Symbolik die Dramaturgie des Films unterstützen. Nachdem Odile während des Englischkurses einen Zettel von Arthur erhalten hat, wird ihre innere Unsicherheit und Aufregung im unerfahrenen Umgang mit Männern, durch den extradiegetischen Soundeffekt eines Herzklopfens verstärkt (Minute 00:13:50). Als Arthur gegen Ende des Films aus dem Auto aussteigt, um sich des Todes der Hausdame zu vergewissern und weil er das Geld in der Hundehütte vermutet, sind Kirchenglocken zu hören, welche als Todessymbol die dramaturgische Handlung unterstützen und auf sein tragisches Ende hinweisen (Minute 01:23:17). Ein weiterer ungewöhnlicher Ansatz der Tongestaltung findet statt, als Arthur und Franz ihren Einbruch mit Odile in einem Café planen. Da offenbar niemand etwas zu sagen hat, schlägt Franz vor eine Schweigeminute

²²⁵ "Ein absichtlich negativ gewählter Begriff, der den Prozess beschreibt, durch den sich ein Akousmétre (88) visuell in ein An-Akousmétre (90) im Blickfeld materialisiert wie ein endlicher Körper im Raum und gleichzeitig die Kräfte der Allgegenwart, der Panoptik, der Omniscience und der Omnipotenz, die er besaß, verliert. [...] Diese negative Formulierung von dem, was wie ein Aufdeckungsprozess und eine Vollendung erscheinen könnte, zielt einerseits darauf, daran zu erinnern, dass in diesem Prozess etwas verloren und aufgegeben wird (Verlust der Kräfte, die mit dem akusmatischen Privileg verbunden sind), aber auch dass das, was hier konstruiert wird, kein volles Wesen, sondern ein durch Audio-Division (80) geteilter "Hohlkörper" ist: Stimme und Körper, Bild und Ton erscheinen als etwas, das sich niemals vervollständigen und das niemals vollendet werden kann.", Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S. 199

zu halten. Odile zählt bis drei, woraufhin sämtliche Geräusche des Cafés verstummen und nur noch technische Stille hörbar ist (Minute 00:45:00). Nach einiger Zeit unterbricht Franz die Stille, woraufhin auch die lauten Hintergrundgeräusche wieder einsetzen. Dies verdeutlicht erneut den artifiziellen und experimentellen Umgang Godards in seiner Tongestaltung.

Bezüglich der Sprache kann dem Einsatz der Voice-Over-Stimme die bedeutendste Stellung zugesprochen werden. Diese kommentiert in oftmals poetischer oder ironischer Manier die Stimmung und Atmosphäre des Films (bspw. Minute 00:24:05, 00:35:48, 01:05:42, 01:05:42) erläutert vorausgegangene und folgende Handlungsstränge und vermittelt zusätzliche Informationen (bspw. Minute 00:50:52, 00:52:15, 00:57:20, 01:02:57, 01:04:07, 01:23:01, 01:30:21) gibt Aufschluss über Gedanken und Gefühle der Protagonisten (bspw. Minute 00:21:37, 00:47:30, 00:48:00, 00:48:30, 01:25:44). Durch die extradiegetischen Voice-Overs erhält der Film eine zusätzliche Erzählebene, welche zur Dramaturgie beiträgt und gleichzeitig den parodistischen Stil zum Ausdruck bringt. Franz charakterisiert sich durch sein ständiges Pfeifen von Melodien. Was sonst als kindliches Zeichen für Unschuld verstanden werden kann, schreibt ihm im Kontext seines Auftretens eine eher böartige und zwielichtige Persönlichkeit zu, welche sich auch beunruhigend und angsteinflößend auf Odile auswirkt. An zwei Stellen setzt Godard Sprache in Form der Kamera-Rede ein. Zum einen, als Odile während der Fahrt in der Metro beginnt ein Lied vom Unglück des städtischen Lebens zu singen (Minute 00:54:45), und ein zweites mal als Franz Odile erzählt wohin er sich nach dem Einbruch absetzen will und dabei eine Geschichte von Jack London wiedergibt (Minute 01:01:15). Wie schon in seinen vorherigen Filmen, spielt Godard mit den Regeln und dem Selbstverständnis seiner Filme und macht das Publikum dadurch stellenweise zum teilhabenden Akteur, welcher durch Blicke oder Dialoge von den Figuren direkt angesprochen wird. Wie schon in seinen ersten Filmen, überzeugt er durch sein Verständnis über audio-visuelle Wechselwirkungen und seine Liebe zum Detail in der Tongestaltung. So gibt er beispielsweise dem Rückspiegel von Arthurs heruntergekommenen Cabrio, welches Risse im Verdeck aufweist, das sich bei Franz' und Odiles Flucht aufgrund eines Defekts bereits nicht mehr schließen lässt, einen rostig quietschenden Klang, als Odile den Spiegel richtet (Minute 00:22:35).

Godards Verwendung von Ton bestätigt sich nach der Analyse als eine Mixtur aus einer dokumentarisch anmutenden Abbildung der akustischen Umgebung und einer hochgradig stilisierten Gestaltung mit semantischen Klängen und audio-visuellen Effekten.

6. Darstellung der Großstadt in “Coffee by Night” (2019)

Nachdem nun exemplarische Filme der Nouvelle Vague ausführlich bezüglich ihrer Tongestaltung untersucht wurden, soll im folgenden Kapitel erläutert werden, welche der aufgezeigten, typischen Elemente ich in die Tongestaltung meiner praktischen Arbeit, dem Kurzfilm *Coffee by Night*, übernommen habe. Dabei geht es darum einige Merkmale der akustischen Darstellung der Großstadt aus den Filmen der Nouvelle Vague im Sounddesign einer modernen Großstadt zu adaptieren und unter Betrachtung der technischen Möglichkeiten der heutigen Zeit in die Tongestaltung einfließen zu lassen. Inhaltlich greift der Film insbesondere die Themen der Orientierungsarbeit und Unsicherheit über die eigenen Gefühle auf. Ähnlich wie in Godards Filmen soll dabei versucht werden, die langen Dialogszenen ohne besondere Handlung durch akustische Pinselstriche und Extensions interessanter zu gestalten. Ebenfalls sollen symbolische Klänge die Stimmung und den Kontext der Handlung verdeutlichen. Der Film begleitet den kleinkriminellen Protagonisten Leon bei seinen scheinbar ziellosen Fahrten auf dem Fahrrad durch eine nächtliche Großstadt, welche eine entmenschlichte und kühle Atmosphäre ausstrahlt. Aufdringlich lädt er sich selbst bei Christina ein, welche er versucht zu erobern und zum Auswandern zu überreden. Christina scheint seine Anwesenheit jedoch nicht sonderlich zu interessieren und die beiden nähern sich einander nur zögerlich an. Schließlich verbringen sie eine Nacht zusammen, bevor Leon wieder als Einzelgänger durch die urbane Nacht irrt.

Noch bevor die erste Einstellung des Films zu sehen ist, faded bereits die Atmo der Stadt ein. Sie setzt sich aus mehreren Layern von diffusem Verkehr, sowie designten, tieffrequenten Anteilen zusammen, durch welche eine entmenschlichte, kühle und abweisende Atmosphäre geschaffen werden soll. Diese Elemente bilden die Grundlaute der nächtlichen, urbanen Soundscape und definieren fortan die klangliche Darstellung der nächtlichen Stadt. Diese Darstellung kann auf der Grenze zwischen realistischer Abbildung und gestalteter Soundscape eingeordnet werden. Die erste Einstellung zeigt den Ausgang einer Fußgängerpassage. Dabei kristallisieren sich der markante Sound eines Motorrads, sowie der symbolische Klang von Polizeisirenen aus der Grundatmo heraus, bevor der Auftritt des Protagonisten durch das leise Ticken seiner Fahrradspeichen, sowie seiner Fußschritte angekündigt wird.²²⁶ Während der darauffolgenden Montage, die Leon auf dem Rad durch die karge und triste Architektur der Großstadt fahrend zeigt, ertönt nicht-

²²⁶ Vgl. Polizeisirene in “Fahrstuhl zum Schafott”, 5.1; “Ausser Atem”, 5.4

diegetische Musik. Diese ist in einem ähnlichen melancholischen Stil wie in *Fahrstuhl zum Schafott* und soll dem Charakter der Stadt eine negative Konnotation zuschreiben. Neben der Musik ist nach wie vor die düstere Atmo, sowie das klackernde Fahrgeräusch des Fahrrads zu hören. Die Montage endet und Leon unterbricht seine Fahrt, um zu telefonieren. Dieser Wechsel wird verstärkt, in dem die Atmo ihren monotonen Charakter verändert und sich die Geräusche einzelner Motoren, sowie ein Autohupen differenzierter wahrnehmen lassen. Die Szene endet mit einem Schwarzbild, welches von einem extradiegetischen Klang einer aufsetzenden Vinyl-Nadel begleitet wird (Minute 04:56). Dieser Effekt nimmt die spätere Verwendung diegetischer Musik von Schallplatten vorweg. Zusätzlich soll dieser Effekt beschreiben, dass das gesamte Handeln und schlussendlich eigentlich sogar das ganze Leben des Protagonisten wie ein Film ist. Anschließend befindet man sich tagsüber vor dem Eingang eines Schauspielhauses, wo Leon einen Bekannten trifft, der ihm Theatertickets zum Verkauf zusteckt. Da Leon ihm Geld schuldet, kassiert dieser kurzerhand Leons Fahrrad ein. Neben dem Eingang wird visuell nicht viel von der Umgebung sichtbar. Die Umgebung soll durch Extension in der Tongestaltung erzählt werden. Sie definiert sich aus lauten Geräuschen einer Baustelle, mit einem Abrisskran, Presslufthämmern und piependen Lastwagen, sowie dem dichten städtischen Verkehr. Im späteren Verlauf der Szene wird der ohnehin schon dichte Geräuschteppich zusätzlich durch einen überfliegenden Helikopter angereichert.²²⁷ Dieser dient ebenfalls als Überleitung in die nächste Szene, in der Leon auf Christina trifft. Im Hintergrund des Theater-Vorplatzes sind eine halb eingerissene Hausfassade, sowie Baustellenfahrzeuge zu sehen, wodurch die zuvor auditiv eingeführte Baustelle nun auch visuell sichtbar wird. Während des folgenden Dialogs, in dem Leon sein Fernweh und sein Interesse für Christina verkündet, erschweren die Geräusche der Baustelle, eine vorbeifahrende Straßenbahn, sowie ein im Off-Screen behaupteter LKW stellenweise die Sprachverständlichkeit. Ähnlich wie in den untersuchten Filmen der Nouvelle Vague die lauten Geräusche der Cafés einschränken, wird die Alleinstellung des Dialogs in *Coffee by Night* durch die laute Umgebung der Stadt beeinträchtigt. Anschließend sieht man, wie Leon ein Fahrrad sieht, welches er anschließend offenbar stiehlt. Auch hier definiert sich der städtische Lärm durch den knatternden Motoren-Sound eines Motorrollers. Mit dem neuen Rad fährt er daraufhin zu einem Hochhauskomplex in einem sozialen Brennpunkt der Stadt. Ein ankommendes Auto leitet mit einem Dopplereffekt in die nächste Szene über.²²⁸ Anschließend sieht man die Fassade eines Plattenbaus. Das soziale Milieu wird durch rufende Jugendliche, sowie

²²⁷ Vgl. Flugzeug Fly-Over in "Ausser Atem", 5.4

²²⁸ Vgl. Dopplereffekte in "Fahrstuhl zum Schafott", 5.1; "Ausser Atem", 5.4; "Die Außenseiterbande", 5.6

dem erneuten Signal einer Polizeisirene in der Ferne charakterisiert. Als Christina Leon die Tür öffnet, sind im Hausflur Stimmen aus einer angrenzenden Wohnung zu hören, welche ebenfalls in Christinas Zimmer gedämpft zu hören sind. Zusätzlich hört man innerhalb der Wohnung immer wieder Verkehrslärm, welcher mal präsenter mal zurückhaltender von außen einfällt.²²⁹ Kurz darauf ist erneut eine Sirene zu hören, woraufhin Leon die Balkontür öffnet und nach draußen geht. Da es bereits wieder dunkel ist, hört man nun auch wieder die anfangs gehörte Atmo mit ihren tieffrequenten Anteilen. Während Leon auf die Stadt herab guckt, hört man das Schließen einer Rollade als Element der Tonszenerie, welches die Isolation und Anonymität der Großstadt verdeutlichen soll. Zusätzlich sind Rufe von im Hof herumlungern den Leuten zu hören. Es erfolgt ein Zeitsprung und Leon und Christina sitzen nebeneinander auf der Couch, wobei Christina vortäuscht beschäftigt zu sein, um einem Dialog mit Leon zu entgehen. Während der Verkehr von außen relativ ruhig ist, lenken Schritte aus der darüberliegenden Wohnung die Aufmerksamkeit auf sich. Da sich kein Dialog zwischen beiden aufbaut, wird die unangenehme Stille durch das Geschrei eines weinenden Babys aus einer anliegenden Wohnung gefüllt. Nachdem Christina zur Küchenzeile geht, um sich einen Kaffee zu holen, erklingt das Geräusch einer anspringenden Warmwasser-Therme welche im Laufe der Film ein wiederkehrendes Element der Tonszenerie innerhalb der Wohnung ist. Zusätzlich hört man das laute Brummen des Kühlschranks, aus dem Christina Milch für ihren Kaffee holt. Während Leon eine Schallplatte betrachtet, verschiebt sich der Fokus der Tonspur von den Innen-Geräuschen der Küche wieder nach außen, von wo ein Hupen und anschließend das schnelle Anfahren eines Sportwagens zu hören ist. Kurz darauf folgt erneut ein markanter Motoren-Sound von einem beschleunigenden Motorrad, welches mit Dopplereffekt am Gebäudekomplex vorbei fährt. Auf Christinas Anweisung legt Leon anschließend die Schallplatte auf.²³⁰ Daraufhin folgt der erste Einsatz diegetischer Musik, während Leon erneut versucht Christina zu überreden mit ihm in ein anderes Land zu reisen. Seine Pläne werden von Christina jedoch schnell als undurchdacht und überstürzt offenbart. Im Verlauf der Szene wechselt die Musik dabei vom diegetischen Element aus den Lautsprechern der Musikanlage zu einbettender Musik²³¹, welche Leon vorerst die Chance einer Annäherung bietet, kurze Zeit später jedoch durch einen Anruf zerstört wird. Leon beginnt ein Telefonat

²²⁹ Vgl. Verkehrslärm von außen in Innenräumen in "Sie küsstest und Sie schlugen ihn", 5.2; "Ausser Atem", 5.4; "Die Außenseiterbande, 5.6

²³⁰ Vgl. diegetische Musik von Schallplatte in "Fahrstuhl zum Schafott", 5.1; "Ausser Atem", 5.4; "Die Geschichte der Nana S.", 5.5

²³¹ "Auch "nicht-diegetische Musik" genannt, wird diese Musik als von einem Ort oder einer Quelle ausgehend wahrgenommen, die außerhalb der Zeit und des Ortes der Handlung liegt, die auf der Leinwand zu sehen ist.", Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 183

und betritt erneut den Balkon. Mit dem Umschnitt nach draußen ist auch die Musik wieder gedämpft als diegetische Musik wahrzunehmen. Die Atmosphäre der nächtlichen Außen-Szene definiert sich erneut durch diffusen Verkehr, sowie das tieffrequente Dröhnen. An dieser Stelle hört man zusätzlich das Bellen und Winseln eines Hundes, sowie aggressive Stimmen und Rufe und eine zerbrechende Glasflasche, wodurch der negative Charakter des Milieus um den Wohnkomplex weiter zum Ausdruck gebracht werden soll.²³² Anschließend verlässt Leon die Wohnung, um auf einem Parkplatz vor dem Gebäude eine Frau zu treffen und ihr die Theaterkarten zu verkaufen. Dort ist das Bellen eines weiteren Hundes zu hören, welcher im Verlauf der Szene näher kommt, sowie erneut die Rufe von Jugendlichen. Diese Elemente der Tonszenerie bleiben bestehen, während Leon auf das Auto der Frau zuläuft. Zusätzlich verdeutlichen wieder ein Dopplereffekt eines vorbeifahrenden Motorrads und eine entfernte Polizeisirene den städtischen Kontext. Während der Abwicklung des Deals kommt es zu einer Auseinandersetzung, welche durch zunehmend aggressivere Schreie der Personen in der Umgebung unterstrichen wird. In der anschließenden Szene steht Leon im Flur vor Christinas verschlossener Wohnungstür. Erneut sind die Kinder einer anliegenden Wohnung, sowie der im Off-Screen behauptete Fahrstuhl zu hören. Schließlich öffnet ihm Christina die Tür und bei ihrem Gang durch die Küche ist wieder der brummende Kühlschrank zu hören. Christina ist in ein Telefonat verwickelt und scheint sich nicht sonderlich für Leons Anwesenheit zu interessieren. Neben den Stimmen der spielenden Kinder und den schließenden Türen ist nach wie vor diffuser Verkehr von außen zu hören. Nach ihrem Telefonat ist Christina weiterhin von ihrem Handy abgelenkt, sodass kein Dialog zwischen den beiden zustande kommt. Während der Stille wird über den Ton eine kleine Nebenstory erzählt, wie eine Frau auf Stöckelschuhen den Flur entlang läuft und anschließend bei einer der Wohnungen klingelt. Dies soll erneut bewirken, dass der Fokus der Aufmerksamkeit von Zeit zu Zeit weg von den Protagonisten und hin zu den akustischen Ereignissen des Hauses gelenkt wird. Schließlich ruft Leon Christina an, obwohl sie nach wie vor nebeneinander auf der Couch sitzen, um sie zu einem Gespräch zu bringen, bei dem er ihr sagt, dass er sie trotz ihrer abweisenden Art ihm gegenüber mag. Nach dem kurzen Gespräch finden Leon jedoch keinen Einstieg in eine fortführende Unterhaltung und äußert seinen Gedanken zu gehen, tut dies jedoch anschließend doch nicht. Kurz darauf geht Christina ins Bad und es ist erneut die Zündflamme der Therme zu hören. Leon greift sich eine analoge Fotokamera und wartet darauf, dass Christina aus dem Bad zurückkehrt. Anschließend tritt sie vor die Linse der

²³² Vgl. Hundegebell in "Sie küsstest und sie schlugen ihn", 5.2; "Schießen Sie auf den Pianisten", 5.3; "Die Außenseiterbande", 5.6

Kamera, Leon schießt ein Foto und die beiden nähern sich an. Man sieht den sich senkenden Arm des Plattenspielers, es ertönt das zweite Mal diegetische Musik und die beiden beginnen miteinander zu tanzen. Der Song endet mit einem Schnitt auf Schwarzbild und dem Geräusch eines Rillensprungs der Tonnadel.²³³ Es ist der nächste Morgen und Christina und Leon liegen zusammen im Bett. Der Zeitsprung wird durch die klangliche Erscheinung des städtischen Verkehr während der morgendlichen Rush-Hour mit hupenden Autos verdeutlicht. Christina steht aus dem Bett auf und blickt aus dem Fenster auf die Stadt. Anschließend hört man ein überfliegendes Flugzeug, welches sowohl den Charakter der lärmenden Großstadt beeinflusst, als auch metaphorisch für die Sehnsucht der Protagonisten steht.²³⁴ Christina durchsucht Leons Jacke und stiehlt ihm etwas Geld. Dabei ist erneut die Flamme der Therme zu hören. Danach legt sie sich wieder zu Leon ins Bett wobei erneut Geräusche aus den darüberliegenden Wohnung zu hören sind. Christina zieht sich eine neue Bluse an und Leon richtet sich im Bett auf. Erneut ist das Anspringen der Therme wahrzunehmen. Während Christina die Schallplatten zurück räumt, geht Leon genervt ins Bad, wo er ungeniert lautstark im Stehen uriniert, sich die Nase rümpft und ins Klo spuckt.²³⁵ Scheinbar angewidert von Leons manierlosen Verhaltensweisen, fordert Christina ihn auf zu gehen. Es folgt ein weiterer Schnitt auf Schwarzbild und es ist wie zu Beginn das Aufsetzen einer Tonnadel auf einer Schallplatte zu hören. Daraufhin fährt Leon wieder alleine mit dem Rad durch die nächtliche Stadt. Dabei wird seine Fahrt von derselben sentimental Musik wie beim Anfang des Films begleitet, was seine Einsamkeit und fortwährende Sehnsucht nach Glück, Geld und Liebe verstärkt. Auch die Atmos der städtischen Nacht sind die entfremdeten und unheimlich wirkenden Töne wie die der Intro-Montage. Zusätzlich zum Bild wird dadurch eine auditive Klammer des Films gebildet. Anhand dieses Sounddesigns wird versucht, einige signifikante Elemente der Großstadt-Darstellung der Filme der Nouvelle Vague auf die moderne Erscheinungsform der Stadt zu übertragen. Dabei soll ihr durch semantische Klänge ein ähnlich negativer Charakter verliehen werden, welcher zusätzlich die Dramaturgie des Films unterstützt. Dabei wird das städtische Klangbild hauptsächlich durch Verkehrs- und Baustellenlärm, sowie weitere Transportmittel wie einem Helikopter und Flugzeug definiert. Die nächtlichen Szenen hingegen erzeugen eine unheimliche, entfremdete, sowie leblos und bedrohlich wirkende Atmosphäre. Zusätzlich stellen Polizeisirenen eine permanente, wenn auch indirekte Bedrohung für den kleinkriminellen Protagonisten dar, wodurch der Wunsch in ein anderes

²³³ Vgl. abruptes einsetzendes Ende von Musik in "Fahrstuhl zum Schafott", 5.1; "Die Außenseiterbande", 5.6

²³⁴ Vgl. Fluglärm in "Ausser Atem", 5.4

²³⁵ Vgl. Michel fragt Patricia, ob er ins Waschbecken urinieren kann in "Ausser Atem", 5.4

Land zu gehen bestärkt wird. Das unangenehme Milieu des Vorstadt-Wohnblocks wird charakterisiert durch aggressive Rufe von Personen, sowie Hundegebell. Und auch der einzige Rückzugsort, Christinas Wohnung, wird ständig von äußeren Schallereignissen durchdrungen. In Momenten mit ruhiger Erzählform mit wenig Handlung, versucht das Sounddesign stellenweise den Fokus von den Protagonisten auf die Geschehnisse der Außenwelt oder umliegenden Wohnungen zu lenken. Dies soll die Rolle der Stadt zusätzlich stärken und ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Handeln und der Probleme der Figuren vermitteln. Auf eine Verwendung von meta- oder extradiegetischen Elementen, wurde aufgrund der filmischen Vorlage, abgesehen von der nicht-diegetischen Musik, verzichtet.

7. Fazit

Resümierend lässt sich feststellen, dass die Stadt in allen untersuchten Filmen der Nouvelle Vague als wichtiger Akteur der Handlung zu verstehen ist. Sie repräsentiert dabei im Kontext der jeweiligen dramaturgischen Erzählung einen bestimmten Stadttyp, welcher sich in die zuvor aufgezeigten typischen Muster und Strukturen urbanistische Fragestellungen eingliedern lässt. In Verbindung mit den typischen Themen der Nouvelle Vague entstehen negativ konnotierte Stadtbilder, in welchen die Protagonisten vereinsamt und ziellos umherirren (*Fahrstuhl zum Schafott*), sich ihrem scheinbaren Schicksal hingeben (*Schießen Sie auf den Pianisten*, *Die Geschichte der Nana S.*), die Bedeutung zwischenmenschlicher Beziehungen hinterfragen (*Ausser Atem*), oder zu kriminellen Handlungen getrieben oder in diese verwickelt werden (*Fahrstuhl zum Schafott*, *Sie küsstest und sie schlugen ihn*, *Schießen Sie auf den Pianisten*, *Ausser Atem*, *Die Geschichte der Nana S.*, *Die Außenseiterbande*). Zusammenfassend kann man sagen, dass die dargestellten Figuren allesamt auf der Suche nach Freiheit, Glück, Liebe und Geld in einem urbanen Umfeld sind. Dieses urbane Umfeld formt typisch filmische Metaphern der modernen Großstadt als Monument, gezeigt durch imposante Aufnahmen städtischer Wahrzeichen (*Sie küsstest und sie schlugen ihn*, *Ausser Atem*, *Die Außenseiterbande*), als internationalen Metropole (*Ausser Atem*), oder als Dschungel, Strudel und Chaos (*Fahrstuhl zum Schafott*, *Die Geschichte der Nana S.*).

Klanglich definieren sich die Städte in erste Linie durch den von lauten Motoren dominierten Verkehrslärm, welcher sowohl in Außen- als auch Innenräumen ständig präsent ist. Neben dem diffusen Grundlaut des Lärms, stechen immer wieder vereinzelte besonders markante Motorengeräusche, sowie Hupen oder quietschende Reifen als deutlich wahrnehmbare Elemente der Soundscape heraus. Die Dichte und Intensität, sowie besondere Anhäufung

von LKW-Motoren, differenziert dabei sowohl die Klanglichkeit des Stadtzentrums zu der des Industriegebiets oder der Vorstadt, als auch die akustischen Eigenschaften des Tages zu denen des nächtlichen Verkehrs.

Zusätzlich zur akustischen Darstellung des Verkehrs, wird die Faszination für die neu aufkommende Rasanz der Mobilität der Zeit durch die Einbindung spezifischer Sportwagen in die Handlung, oder deren Erwähnung im Dialog verdeutlicht (*Fahrstuhl zum Schafott, Ausser Atem, Die Außenseiterbande*). Ein besonders markantes und in den analysierten Filmen oftmals vorkommendes akustisches Element des städtischen Verkehrs ist dabei der Dopplereffekt (*Fahrstuhl zum Schafott, Ausser Atem, Die Außenseiterbande*). Neben den Geräuschen von Kraftfahrzeugen tragen stellenweise auch Züge, die Pariser Metro, oder Flugzeuge zum modernen Lärm und der Darstellung der Großstadt bei (*Fahrstuhl zum Schafott, Schießen Sie auf den Pianisten, Ausser Atem, Die Außenseiterbande*).

Ebenfalls die Polizei als ordnungssichernde Institution gilt als typisches Element fiktiver, sowie realistischer Strukturen im urbanen Raum und fungiert in einigen der untersuchten Filmen als aktiver Gegenspieler der Protagonisten (*Fahrstuhl zum Schafott, Ausser Atem, Sie küsstest und sie schlügen ihn* hier in Form der autoritären Lehrer und Aufsichtspersonen im Heim). Dabei werden die Sirenen der fahndenden oder ankommenden Polizei entweder als semantischer Klang im Off-Screen behauptet, oder in einer folgenden Einstellung deakusmatisiert. Durch den Einsatz von Polizeisirenen als Element der Tongestaltung wird die anhaltende Flucht und damit einhergehend, die Suche der Protagonisten nach Unterschlupf im Chaos der Stadt verdeutlicht.

Ein weiteres Element, welches jedoch an manchen Stellen weniger als realistischer Bestandteil der filmischen Soundscape, sondern eher als deutlich gesetztes Schicksals- oder Todessymbol mit semantischer Wirkung fungiert, ist der Klang von Glocken (*Fahrstuhl zum Schafott, Sie küsstest und sie schlügen ihn, Schießen Sie auf den Pianisten, Die Außenseiterbande*). Des Weiteren werden Tierstimmen verwendet, die den dargestellten Charakter der Stadt beeinflussen und zusätzlich symbolische Bedeutungen besitzen. Besonders Hundegebell dient dabei als Assoziationen evozierendes Element der Tongestaltung, und kann auch in einigen der untersuchten Filme als Zeichen für Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit, oder gar als Todessymbol gefunden werden (*Sie küsstest und sie schlügen ihn, Schießen Sie auf den Pianisten, Die Außenseiterbande*). Neben dem Hundegebell wird der Charakter der Städte zusätzlich durch Vogelgezwitscher, beziehungsweise dessen Abwesenheit geprägt. Während der inner-städtischen Handlungen kommt Vogelgezwitscher nur in ausgewählten Szenen vor, in denen es durch seinen symbolischen Charakter den Wunsch der Figuren nach Selbstbestimmung und

Freiheit im Kontext der Dramaturgie vermittelt (*Sie küsstest und sie schlugen ihn, Die Geschichte der Nana S.*). In der allgemeinen Darstellung der städtischen Soundscape, sind Vögel jedoch nicht zu hören, was das Bild einer naturlosen und beunruhigenden Stadt verstärkt.

Zusätzlich zu diesen Elementen wird der Einsatz von diegetischer, sowie nicht-diegetischer Musik verwendet, die die Stimmung der Protagonisten, sowie auch die Atmosphäre der Stadt vermittelt. Besonders deutlich wird diese Funktion der Musik in *Fahrstuhl zum Schafott*, wo sie der Stadt durch ihre melancholische Art einen für die Probleme und Sehnsüchte der Protagonisten desinteressierten Charakter verleiht. Diegetische Musik wird ertönt häufig in Form von "On the Air"-Musik aus Radios oder von Schallplattenspielern (*Fahrstuhl zum Schafott, Ausser Atem, Die Geschichte der Nana S., Die Außenseiterbande*).

Ein weiteres markantes Merkmal der Tongestaltung der untersuchten Filme ist der neuartige Umgang mit Sprache. Hierbei werden zum einen die Gefühle, Sehnsüchte und Sorgen der Figuren durch eine subjektivierende Darstellung in Form von metadiegetischen Stimmen, oder direkt ans Publikum gerichtet durch Kamera-Reden zum Ausdruck gebracht (*Fahrstuhl zum Schafott, Schießen Sie auf den Pianisten, Ausser Atem, Die Geschichte der Nana S.*). Des Weiteren wird die privilegierte Stellung des Dialogs in zahlreichen Szenen durch lautstarke Geräusche der Szenerie in Frage gestellt. Neben der Sprache der Protagonisten hört man in den vielen Cafés oftmals dichte Walla, sowie laute Geräusche der Theke wie Kaffeeautomaten, Geschirr etc. (*Fahrstuhl zum Schafott, Ausser Atem, Die Geschichte der Nana S., Die Außenseiterbande*). Am konsequentesten ist das Anfechten der Priorisierung der Sprache in *Ausser Atem* umgesetzt, wo die Hintergrundkulissen der Cafés, des Reisebüros, des Flugplatzes, sowie der hoch frequentierten Gehwege den Dialog in Punkto Lautstärke stellenweise übertreffen, was zu einer Gleichberechtigung aller Elemente der Tonspur führt.

Eine konkrete und allgemeingültige Einordnung in einen der erläuterten Ansätze des Gestaltungskonzepts, lässt sich nur schwer festmachen. Für weite Teile der Filme kann die Tongestaltung jedoch, je nach Szene, an der Grenze zwischen dem Konzept des quasi-realistischen und dem expressionistischen Sounddesign eingestuft werden. Durch den Einsatz besonderer, subjektivierende Elemente und audio-visueller Effekte, lässt sich das Sounddesign in einigen Passagen sogar dem impressionistischen Gestaltungsansatz zuschreiben.

Neben der auditiven Darstellung der Großstadt, werden urbane Diskurse und Themen ebenfalls durch die für ihre Zeit unkonventionelle und experimentelle Montage, sowie den

daraus resultierenden audio-visuellen Effekten filmisch aufgegriffen. Die untersuchten Filme verwendeten dabei alle typisch städtische Themen, wie Kriminalität, Bedrohungen, Prostitution oder Gefährdung von Jugendlichen (Vgl. *Kapitel 3.1.2*). Das sozio-kulturelle Umfeld der Stadt spielt dabei eine bedeutende Rolle für die Entwicklung der Nouvelle Vague und die daraus resultierenden filmischen Werke. So verdeutlicht der stilistische Einsatz von meta- und extradiegetischen Elementen zusätzlich das moderne Selbstverständnis des Paris der späten 1950er Jahre. Da ein Anspruch der Nouvelle Vague war, Ausschnitte aus einer realen Lebenssituation ihrer Figuren darzustellen, könnte man annehmen, dass der filmische Stil und dadurch bedingt auch der tongestalterische Ansatz eine dokumentarische Abbildung zum Ziel setzte. Diese Annahme stellt sich jedoch als Fehleinschätzung heraus. Tatsächlich sind die Erzählformen und Elemente der Tongestaltung hochgradig stilisiert, wodurch sich eine Machart der Filme als solche erkennen lässt. Die typische akustische Darstellung der Großstadt in Filmen der Nouvelle Vague erzeugt einen modernen, jedoch größtenteils als negativ empfundenen Charakter, welcher die Probleme, Unsicherheiten und Sehnsüchte der Figuren begründet.

In Bezug auf die technischen Möglichkeiten der heutigen Zeit, wurden die dargestellten Verfahrensweisen der Tongestaltung der Nouvelle Vague zusätzlich erweitert. Ein besonders wirkungsvoller Faktor ist dabei das Sounddesign in 5.1-Surround-Sound. Im Gegensatz zum technischen Stand der späten 1950er Jahre, ermöglicht dieser heutzutage eine differenziertere Positionierung von Schallquellen im Raum, wodurch der Effekt der Immersion zusätzlich verstärkt wird. Die filmische Umwelt scheint dabei sowohl die Zuschauer, als auch den Protagonisten von allen Seiten zu umgeben, stellenweise sogar einzuengen. Dies steigert ebenso die Intensität, mit der die filmische Soundscape auf den Protagonisten einwirkt. Besonders deutlich wird dieser Effekt in der Szene vor dem Schauspielhaus, wo der Ort der Handlung mit Baustellenlärm von links, bis links-surround und Verkehrslärm von rechts, bis rechts-surround aus allen Richtungen vom Lärm der Stadt umgeben und eingegrenzt wird. Ein weiterer Unterschied zur Tongestaltung der Nouvelle Vague, welcher durch die heute verfügbare Technik ermöglicht wird, ist die detaillierte Gestaltung einzelner Klänge. Dies beeinflusst besonders die Klanglichkeit der expressionistischen Elemente in der filmischen Soundscape. Die tieffrequenten Anteile der Atmos wurden dabei mit Hilfe einiger digitaler Plug-Ins (bspw. Equalizer, Resonator, Reverb) so gestaltet, dass sie durch ihre unheimliche Anmutung zum negativen und leblosen Charakter der Stadt beitragen.

Der Faktor, dass die Filme der Nouvelle Vague zu Teilen als Dokumentation ihrer Entstehung gesehen wurden, trifft im vorliegenden Film nicht zu. Da *Coffee by Night* nicht den Anspruch hat, sich durch eine unkonventionelle Gestaltung und besonders markante audio-visuelle Effekte, wie beispielsweise Jump-Cuts oder technische Stille, von einer bestimmten Produktions-, oder Gestaltungsart abzugrenzen, wurde auf den Einsatz von derart auffälligen Gestaltungsansätzen verzichtet. Wie an früherer Stelle dargelegt, setzte Godard häufig technische Stille als wirkungsvolles Element seiner Tonspur ein. Da diese im Kontext des Films in heutiger Zeit allgemein vermutlich weniger als stilistisches Mittel, sondern eher als technischer Fehler der Filmvorführung verstanden würde, ist die Tonspur in *Coffee by Night* frei von technischer Stille, oder plötzlichen Abbrüchen. Zusätzlich wurden die Schwarzblenden von jeweils circa einer Sekunde Dauer, durch das Geräusch einer Tonnadel auf Vinyl angereichert, um einen abrupten Wechsel in die nächste Szene fließender zu gestalten.

Unter Berücksichtigung der genannten stilistischen Eigenschaften wurde schließlich das Sounddesign für den Film *Coffee by Night* gestaltet. Dabei wurde die vermeintliche akustische Realität einer modernen Großstadt mit semantischen und symbolischen Klängen angereichert. Durch den Einsatz dieser gestalterischen Mittel wurde der Stadt ein negativer, lebloser und bedrohlicher Charakter verliehen. Somit wurden einige der typischen Elemente der Nouvelle Vague nicht nur in der Darstellung der Charaktere in *Coffee by Night* aufgegriffen, sondern spiegeln sich auch im Sounddesign wider. Die Grundelemente der klanglichen Darstellung der Stadt, besonders der städtischer Verkehr, funktionieren im Sounddesign heutzutage scheinbar ähnlich gut, wie zur Zeit der Nouvelle Vague. Das ironische Selbstverständnis und die auffallende audio-visuelle Gestaltung dagegen, sind aus heutiger Sicht speziell und wenn, vermutlich eher in satirischen Komödien zu finden. Es lässt sich annehmen, dass ein Einsatz ähnlicher Gestaltungsansätze, aufgrund des fehlenden sozio-kulturellen Kontexts, keinesfalls die Authentizität und Wirkung mit sich bringen würde, wie es bei den Filmen der Nouvelle Vague der Fall war. Damals war es das Ziel der Filmemacher, sich mit ihren Filmen bewusst gegen die etablierte Kinoindustrie zu positionieren. In *Coffee by Night* wurde der Fokus bewusst auf die Darstellung der Großstadt gelegt. Mit Rücksicht auf den modernen Filmkontext wurden bestimmte Elemente der Tongestaltung der Nouvelle Vague bewusst außen vor gelassen, während andere nach wie vor verwendet wurden, um der Stadt einen gewissen Charakter zu verleihen. Das Sounddesign unterstreicht somit die Adaption eines an die Nouvelle Vague angelehnten Films in die heutige Zeit und macht den Film zu einem stimmigen Gesamtwerk.

8. Anhänge

8.1 Literaturverzeichnis

- Bergala, Alain. 1998. "Techniques de la Nouvelle Vague". In: *Cahiers du cinéma, Hors série: La Nouvelle Vague*, 36-43
- Billard, Pierre. 1959. "Entretien sur le jeune cinéma". In: *France Observateur*. 03.12, 25-27
- Butzmann, Frieder, und Martin, Jean. 2012. *Filmgeräusch: Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke V.-G.
- Chion, Michel und Lensing, Jörg U. 2013. *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. 1. Aufl. Berlin: Schiele & Schoen.
- Chion, Michel und Lensing, Jörg U. 2018. *Audio-Logo-Vision im Kinofilm. Geschichte, Ästhetik, Poesie*. 1. Aufl. Berlin: Schiele & Schoen.
- Christen, Thomas. 2016. *Vom Neorealismus bis zu den Neuen Wellen: filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*. 1. Aufl. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Flückinger, Barbara. 2016. „Die französische Nouvelle Vague“. In: *Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*, Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Flückinger, Barbara. 2017. *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. 6. Aufl. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Föllmer, Golo. 1999. „Klangorganisation im öffentlichen Raum“. In: *Klangkunst*, Helga de la Motte-Haber (Hg.). Prestel Verlag.
- Frey, Hugo. 2004. *Louis Malle*. Manchester: Manchester University Press
- Frisch, Simon. 2007. *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Görne, Thomas. 2017. *Sounddesign: Klang Wahrnehmung Emotion*. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG.
- Horwitz, Matthias, Joerges, Bernward und Potthast, Jörg (Hg.). 1996. *Stadt und Film. Versuch zu einer "Visuellen Soziologie"*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin

- Joerges, Bernward. 1996. "Leinwandstädte. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt." In: Horwitz, Matthias, Joerges, Bernward und Potthast, Jörg (Hg.). *Stadt und Film. Versuch zu einer "Visuellen Soziologie"*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin, 7-29
- Kluge, Alexander. 1985. *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film*. Frankfurt am Main.
- Lensing, Jörg U. 2009. *Sound-Design - Sound-Montage - Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen*. 2. Auflage. Stein-Bockenheim: Schiele & Schön.
- Mennel, Barbara. 2008. *Cities and Cinema*. London; New York: Routledge.
- Möbius, Hanno, und Vogt, Guntram. 1990. *Drehort Stadt: das Thema „Grossstadt“ im deutschen Film*. Hitzeroth.
- Philippot, Michel P. 1974. "Observation on Sound Volume and Music Listening". In: *New Patterns of Musical Behaviour*, I. Bontinck (Hg.), Wien.
- Potthast, Jörg. 1996. "Stadt der Liebe, Vorstadt des Hasses. Eine Filminterpretation von *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995)". In: Horwitz, Matthias, Joerges, Bernward und Potthast, Jörg (Hg.). *Stadt und Film. Versuch zu einer "Visuellen Soziologie"*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin, 101-113
- Rabenalt, Peter. 2014. *Der Klang des Films: Dramaturgie und Geschichte des Filmtons*. Alexander Verlag Berlin.
- Schafer, Raymond Murray. 2002. *Anstiftung zum Hören - 100 Übungen zum Hören und Klänge Machen*. Aarau: HBSNepomuk.
- Schafer, Raymond Murray und Breitsameter. 2010. *Die Ordnung der Klänge: eine Kulturgeschichte des Hörens*. Schott.
- Turner, Ben. 2005. „Acoustic Ambience in Cinematography: An Exploration of the Descriptive and Emotive Impact of the Aural Environment“. *ResearchGate*.
- Weihsmann, Helmut. 1997. „The city in twilight: charting the genre of the 'city film', 1900-1930“. In: Penz, François und Thomas, Maureen (Hg.). *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedía*, London: British Film Institute, 8–27.

8.2 Internetquellen

Barrows Miellyn, Podacst 20kHz, Episode 7. Movie Soundtrack
(<https://www.20k.org/episodes/movie>)

Bender Theo, Dogma 95 (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=126>)

Bender Theo und Wulff Hans Jürgen, Auteur (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=569>)

Dolby Atmos, (<https://www.dolby.com/us/en/brands/dolby-atmos.html>)

Hauptverband Cinephilie, Aufruf zur Cinephilie
(<http://www.hvcinephilie.de/2019/01/30/afruf-zur-cinephilie/>)

Hartung Christoph, Die Frauen sind stark, die Männer nicht so
(<https://www.christophhartung.de/index.php?page=francois-truffaut-schiessen-sie-auf-den-pianisten-charles-aznavour>)

IMDB, Ausser Atem (https://www.imdb.com/title/tt0053472/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast)

IMDB, Die Aussenseiterbande
(https://www.imdb.com/title/tt0057869/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast)

IMDB, Die Geschichte der Nana S.
(https://www.imdb.com/title/tt0056663/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast)

IMDB, Fahrstuhl zum Schafott
(https://www.imdb.com/title/tt0051378/fullcredits/?ref=tt_ov_st_sm)

IMDB, Schießen Sie auf den Pianisten
(https://www.imdb.com/title/tt0054389/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast)

IMDB, Sie küssten und sie schlugen ihn
(https://www.imdb.com/title/tt0053198/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast)

Knörer Ekkehard, Die Außenseiterbande
(<http://www.filmzentrale.com/rezis/aussenseiterbandeek.htm>)

Neue Sachlichkeit, (<https://www.wissen.de/lexikon/neue-sachlichkeit>)

Sting, Someone To Watch Over Me. Lyrics
(<https://www.sting.com/discography/lyrics/lyric/song/236>)

Türschmann Jörg, Cinéma de qualité (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=528>)

8.2 Filmographie

Ausser Atem, DVD (Studiocanal GmbH, 2014)

Die Außenseiterbande, DVD (Studiocanal GmbH, 2013)

Die Geschichte der Nana S., DVD (Pierrot le fou, 2006)

Fahrstuhl zum Schafott, DVD, Arthaus Collection 09 (Kinowelt GmbH, 2011)

Schießen Sie auf den Pianisten, DVD, Zweitausendeins Edition 162 (Studiocanal GmbH, 2012)

Sie küssten und sie schlugen ihn, DVD, Zweitausendeins Edition 172 (Zweitausendeins Edition, 2012)