

**UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN,
Institut für Kunsthistorische, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung**

**Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades Magistra artium
im Lehramtsstudium Bildnerische Erziehung, Englisch**

AUTHENTIZITÄTSSTRATEGIEN DER NEUEN WELLEN

**Komparative Analyse der Filme
Les 400 coups (The 400 Blows, 1959) von François Truffaut und
Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde, 1965) von Miloš Forman**

**vorgelegt von Mag. art. Terezie Traxlerová im Mai 2014
Diplomarbeitbetreuung: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. phil. Gabriele Jutz**

Danksagung

**Hier möchte ich meinen besonderen Dank meinem Mann Erwin für seine
GROßartige Unterstützung aussprechen. Weiters möchte ich mich bei meinen
Kindern Magdalena, Benjamin, Dominik und Jakob für ihre Geduld und ihr
Interesse bedanken.**

**Besonderer Dank gilt auch meiner Diplomarbeitbetreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag.
Dr. phil. Gabriele Jutz, die mich bei der Fokussuche unterstützt hat und beim
Schreiben mit bereichernden Impulsen begleitet hat.**

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

1. Authentizität.....	7
2. Die Nouvelle Vague und die Neuen Wellen.....	11
3.1. Wandel der Narration und seine Auswirkung auf die Rezeption.....	15
3.2. Narration in <i>Les 400 Coups (The 400 Blows)</i>	19
3.3. Narration in <i>Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)</i>	23
4.1. Bildgestaltung	30
4.2. Bildgestaltung in <i>Les 400 coups (The 400 Blows)</i>	36
4.3. Bildgestaltung in <i>Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)</i>	48
5.1. Tongestaltung.....	57
5.2. Tongestaltung in <i>Les 400 coups (The 400 Blows)</i>	61
5.3. Tongestaltung in <i>Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)</i>	70
6. <i>Les 400 coups (The 400 Blows)</i> und <i>Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)</i> im Vergleich.....	89
7. Resümee.....	96
8. Quellenverzeichnis.....	98
9. Anhang.....	110
Abstract.....	110
Eidesstattliche Erklärung.....	112
Lebenslauf.....	113

Einleitung

Ein Impuls für meine Diplomarbeit war die Lehrveranstaltung „Film- und Medienanalyse II“, die an der Universität für Angewandte Kunst Wien von ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. phil. Gabriele Jutz abgehalten wurde. Beim Recherchieren stieß ich auf den Begriff „Czechoslovak film miracle“ (Lukeš 2004: 95), der selbst mir als Tschechin kaum bekannt war und meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Mit meiner Arbeit, die durch die vergleichende Analyse zweier Filme auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der französischen und der tschechoslowakischen Neuen Welle hinweist, möchte ich einen Beitrag zur Aufwertung der tschechoslowakischen Neuen Welle leisten, die nicht ausreichend gewürdigt wird, wie dem folgenden Zitat zu entnehmen ist: „Es gibt heute eine Vielzahl filmwissenschaftlicher Publikationen zur französischen Nouvelle Vague. Dem steht in der deutschen filmwissenschaftlichen Fachliteratur eine weitgehende Vernachlässigung der widersprüchlichen Rezeption der Nouvelle Vague und der parallelen Neuen Wellen des Autorenfilms in Ostmittel- und Südosteuropa in den sechziger Jahren gegenüber“ (Haucke 2009: 21-22).

Für mein Vorhaben wählte ich folgende zwei Filme aus: *Les 400 coups (The 400 Blows)* von François Truffaut (1959) und *Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)* von Miloš Forman (1965). Mein Interesse galt zuerst dem Film *Lásky jedné plavovlásky*, was natürlich auf meinen Migrationshintergrund zurückzuführen ist. Ich sah den Film erstmals, als er nach der Revolution im Jahr 1989 seinen Weg aus dem Tresor zurück zu seinen ZuschauerInnen fand und auch mich als Jugendliche fortan auf meinem Weg begleitete. Auf mein Thema sowie die Filmauswahl wurde ich durch die Lektüre des Buches *The Czechoslovak New Wave* von Peter Hames aufmerksam, der Parallelen zwischen den Vorgangsweisen von Truffaut und Forman zieht (2005: 119) und auf „estrangement techniques“ verweist. Darüber hinaus bearbeiten beide Filme ein ähnliches Thema – die Identitätssuche eines/einer Jugendlichen, der/die mit den Rollenmustern der Gesellschaft konfrontiert wird, was ich für eine vergleichende Filmanalyse von Vorteil fand.

An dieser Stelle muss ich noch erwähnen, dass ich mich entschied, die englische Übersetzung der Filmtitel zu verwenden, denn beide Filmtitel sind in Englisch ihrem französischen und tschechischen Original näher. Die deutschen Übersetzungen – sowohl der Titel *Sie küssten und sie schlügen ihn* als auch *Die*

Liebe einer Blondine – weisen semantische Verschiebungen auf, die, meiner Meinung nach, mit den Intentionen der Künstler nicht korrespondieren. Diese wählten die Filmtitel nämlich so aus, dass man sie als irreführend, nichts sagend und unbestimmt beschreiben könnte, was den ZuschauerInnen Raum für ihre Rezeption gibt. Auch die englischen Übersetzungen *The 400 Blows* und *Loves of a Blonde* können als eine Einladung zu einer intensiven Interpretationsarbeit im Sinne der beiden Autoren gelesen werden.

Wenden wir uns jetzt der Struktur meiner Arbeit zu. Im einleitenden Kapitel wird die These meiner Diplomarbeit formuliert und das zentrale Konzept von Authentizität eingeführt. Im Anschluss werden die filmsprachlichen Innovationen der FilmemacherInnen der Nouvelle Vague präsentiert, die auch einen wichtigen Impuls für die Revolution der Darstellungsmittel innerhalb der Neuen Wellen darstellen. Hier gehe ich auch auf die Begriffe ‚Nouvelle Vague‘ und ‚Neue Wellen‘ ein. Der Hauptteil meiner Arbeit thematisiert dann die einzelnen Darstellungsmittel, welche die Filmemacher François Truffaut und Miloš Forman in ihren Filmen nützten, sowie ihre Auswirkung auf die Rezeption. Jedes Kapitel beinhaltet zuerst allgemeine Überlegungen zum gegebenen Thema, die eine Basis für die folgenden Filmanalysen darstellen. Im ersten Kapitel des Hauptteils werden die narrativen Praktiken beider Filmemacher vorgestellt. Vor allem ihre fragmentarische Erzählweise kommt zum Vorschein, sowie der Einsatz spezifischer Darstellungsmittel wie die Einstellung mit langer Dauer (long take) oder die intellektuelle Montage. Im folgenden Kapitel wird die Bildgestaltung der Filmemacher thematisiert. Neben dem innovativen Einsatz von Tiefenschärfe fokussiere ich hier auf den Schnitt, der die manipulativen Praktiken des klassischen Kinos enthüllt. Diese Tendenz wird auch im Rahmen des letzten Kapitels fortgesetzt, das die Tongestaltung zum Thema hat. Hier wird vor allem die Emanzipation und Autonomisierung der Tonebene gegenüber der Bildebene hervorgehoben, was als essentieller Beitrag der Neuen Wellen angesehen werden kann. Im abschließenden Teil werden meine Beobachtungen für einen Vergleich der Darstellungsmittel beider Filmemacher und ihrer Wirkung auf die Rezeptions- und Interpretationsprozesse der ZuschauerInnen herangezogen. Die komparative Methode ermöglicht es, die verschiedenen Herangehensweisen der Regisseure miteinander zu vergleichen und auf Parallelen und Unterschiede in ihren Vorgehensweisen aufmerksam zu machen.

Hier muss noch erwähnt werden, dass ich mich nur auf einige Aspekte der Filmsprache der Neuen Wellen beschränken musste, um den Rahmen meiner Arbeit nicht zu sprengen, weitere Themen wie zum Beispiel Lichtführung oder Figureninszenierung würden sicherlich auch noch wichtige Impulse für die Analyse bringen.

Abschließend möchte ich noch Truffauts Behauptung „having to write about films helps you to understand them better“ (Cardullo 2008: 112) zustimmen. Man entdeckt das Unentdeckte und das ‚Filme Schauen‘ wird zu einem abenteuerlichen Unternehmen, ganz im Sinne der Nouvelle Vague und der Neuen Wellen.

1. Authentizität

Der Authentizitätsbegriff wird heute in vielen Disziplinen aufgegriffen, und er bietet zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Dies kann damit begründet werden, dass er „nicht auf eine Formel reduzierbar“ (Knaller/Müller 2006: 14) ist. Darüber hinaus befindet sich der Authentizitätsbegriff in einem ständigen Wandel, das heißt es gibt also keinen allgemein gültigen Konsens. Was jedoch für seine Verwendung spricht, ist der Umstand, dass er eine „Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit“ (Knaller/Müller 2006: 7) bezeichnet. Der Begriff wird oft für die Verifizierung eines Sachverhalts verwendet – was als authentisch bezeichnet wird, gilt als echt, ursprünglich, unmittelbar. Somit wird auf den Akt der Beglaubigung verwiesen, was über Authentizität verfügt, wird mit ‚einer Punze der Wahrhaftigkeit‘ versehen.

Im Rahmen meiner Arbeit möchte ich den Authentizitätsbegriff als „epistemic device“ im Sinn von Julia Straub (2012) verstehen. Für eine erste Annäherung an meine Vorgehensweise scheint mir die folgende Beschreibung nützlich zu sein: „Understood as a tool that can be used for critical inquiry and the interpretation of literary texts, films and images, authenticity should be regarded as an epistemic device that can help us gain knowledge about things as different as rhetoric, representation, identity formation and the agents and rules of the literary marketplace today“ (Straub 2012: 12). Wie man dem Zitat entnehmen kann, bietet der Authentizitätsbegriff als „epistemic device“ aufschlussreiche Hinweise für eine vergleichende Filmanalyse. Durch die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten eröffnen sich korrespondierende Diskussionsfelder, der Authentizitätsbegriff erhält die Funktion einer Klammer.

Der Authentizitätsbegriff wird in erster Linie als ästhetische Kategorie eingeführt. Das komplexe Zusammenspiel von unterschiedlichen Darstellungsmitteln, die bei dem Herstellungsprozess von Film eingesetzt werden, wird beschrieben. In diesem Zusammenhang werden die Optionen untersucht, die die Autoren – François Truffaut und Miloš Forman – zur Konstruktion der filmischen Wirklichkeit wählten und die über ihre subtile Arbeit mit dem Medium Zeugnis ablegen. Hier scheint mir die von Stefanie Kreuzer beschriebene Verschiebung innerhalb des Authentizitätskonzepts von Bedeutung zu sein: „Im 20. Jahrhundert wird schließlich im Anschluss an Theodor W. Adorno die Auffassung einer spezifisch ästhetisch geprägten

Authentizität etabliert. Dieser Bedeutungsaspekt von Authentizität ist für künstlerische Kontexte zentral. [...] Authentizität wird nicht mehr im engen Sinne einer mimetischen, möglichst genauen Abbildung der außerfiktionalen ‚Realität‘ begriffen, sondern als eine bewusste künstlerische Strategie, als eine kalkulierte artifizielle Technik“ (2011: 181). Man kann also annehmen, dass die KünstlerInnen ihre Darstellungsmittel reflektieren, frei von jeglichen Konventionen wählen und durch ihren Einsatz den Eindruck von Authentizität konstruieren. Der Vorstellung, man könnte den ZuschauerInnen ein Abbild der Wirklichkeit vermitteln, wird hier eindeutig eine Absage erteilt. Richard Rushton zitiert in diesem Zusammenhang den französischen Filmkritiker André Bazin (dessen Schriften für die Entstehung der Nouvelle Vague von entscheidender Bedeutung waren und im folgenden Kapitel erwähnt werden) und kommentiert diesen Aspekt folgendermaßen: „[Bazin] states that ‚realism in art can only be achieved in one way – through artifice‘ [...]. That is to say, realism can only ever be a construction and never a straight replication, duplication or representation of reality“ (Rushton 2013: 44). Hier kristallisiert sich der wesentliche Unterschied zu der Vermittlung von einem ‚neutralen Bild‘ heraus, „das die Spuren seiner Produktion zu verwischen versucht [und verspricht] das Fenster zu einer wohlgeformten Welt zu sein, in der sich die Dinge selbst bedeuten“ (Tröhler 2004: 158).

Wenden wir uns jetzt der Erzählweise des klassischen Kinos zu, auf die dieses ‚neutrale Bild‘ ohne Zweifel hindeutet, und die im Rahmen meiner Arbeit wiederholt einen Bezugspunkt darstellt, um auf die innovativen Praktiken der FilmemacherInnen der Neuen Wellen verweisen zu können. Zuerst müssen wir jedoch klarstellen, auf welche Werke wir uns beziehen, wenn wir den Begriff ‚klassischer Film‘ verwenden. David Bordwell bietet einen Anhaltspunkt in seinem Artikel „The classical Hollywood style, 1917-60“, wenn er schreibt: „Hollywood practitioners recognized themselves as creating a distinct approach to film form and technique that we can justly label ‚classical‘“ (Bordwell 1988: 3). Den wichtigsten Punkt der klassischen Narration legt David Bordwell schon dadurch fest, dass er den ersten Teil seines Artikels „An excessively obvious cinema“ nennt. Diesem kann entnommen werden, dass die klassischen Filme über eine Handlung verfügen, die den ZuschauerInnen klar und eindeutig vermittelt wird, und die sie nur in *einer* Weise deuten sollen. Bordwell weist auf die Strategie von Hollywood, „that the film should be comprehensible and unambiguous“ (1988: 3) hin. Weiters kann man darauf

aufmerksam machen, dass der klassische Film auf einer kausalen Verbindung der einzelnen Ereignisse beruht, womit er den ZuschauerInnen die Orientierung wesentlich erleichtert. Susan Hayward beschreibt den klassischen Film als „made up of motivated signs that lead the spectator through the story to its inevitable conclusion“ (1996: 45). Dem Publikum wird es ermöglicht, ‚ungestört‘ den *Plot* zu verfolgen, was heißtt, dass die Darstellungsmittel nicht auf sich aufmerksam machen. Die Einstellungen, Schnitte sowie zum Beispiel die Tongestaltung werden so gewählt, dass sie den Wahrnehmungserwartungen der ZuschauerInnen entsprechen und nicht auffallen. Diese Bedingungen weisen eindeutig darauf hin, dass im klassischen Zugang der Stil den Gesetzmäßigkeiten der Narration untergeordnet wird, wodurch der Prozess des Filmemachens an sich verschleiert wird. Er wird für die ZuschauerInnen nicht thematisiert, denn „the Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and ‚invisible‘ storytelling“ (Bordwell 1988: 3). Es handelt sich hier also um visuelles Erzählen aus der Perspektive eines unsichtbaren Dritten. Auf die Autorinstanz wird nicht verwiesen, wodurch, wie bereits erwähnt, ein neutrales Bild vermittelt wird, das die ZuschauerInnen dazu verleitet, sich der illusionistischen Konstruktion der filmischen Wirklichkeit unreflektiert hinzugeben.

Demgegenüber wird die Illusion des geschlossenen filmischen Raums im Rahmen des Filmschaffens der Neuen Wellen definitiv aufgebrochen; das Medium wird für die ZuschauerInnen sichtbar und das visuelle Erzählen in der „Ich-Form“ findet seinen Ausdruck. Der Filmemacher sucht nach seinem eigenen Stil, was als eine Gegenreaktion auf das Vorhandene verstanden werden kann, sprich als eine Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die in einem „Bruch mit der Tradition“ (Mecke 2006: 98) stehen. Den Bruch mit den Erzählkonventionen markiert auch André Bazin, wenn er schreibt: „Dem neuen Inhalt eine neue Form! Und ein anderer Weg, besser zu verstehen, was der Film versucht, uns zu sagen, ist zu wissen, wie er es sagt“ (2003: 263). Die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen bezieht sich also nicht nur auf die Handlung, sondern sie reflektieren auch, wie die Geschichte erzählt wird. Dieser Zugang führt zu einer neuen Rolle der ZuschauerInnen, was auch Hediger bestätigt: „Namentlich die Kognitivisten gehen [...] von einem aktiven Zuschauer aus, der den Wirkungen des Mediums nicht erliegt, sondern sie mit konstruiert“ (Hediger 2006: 206). Die diskontinuierliche Erzählweise und die offenen Strukturen vermitteln den ZuschauerInnen einen weiten Interpretationsraum, man

kann sogar behaupten, dass der Rezeptionsprozess dem Publikum „eine intellektuelle Spekulation“ (Škapová 2002: 86) abverlangt. Die Tatsache, dass keine eindeutigen und richtigen Antworten angeboten werden, macht es möglich, „dem Kino den Sinn für die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit zurückzugeben“ (Bazin 2004: 105). Es entsteht ein neuer Raum – Eric Rohmer nennt ihn ‚Filmraum‘, man könnte jedoch klarer über einen ‚Rezeptionsraum‘ sprechen, um Missverständnissen vorzubeugen – dessen Qualitäten folgendermaßen beschrieben werden können: „In Wahrheit hat der Zuschauer nicht die Illusion des wirklich gefilmten, sondern die eines virtuellen Raums, den er mit Hilfe der fragmentarischen Einzelteile, die der Film ihm liefert, in seiner Vorstellung zusammensetzt“ (1980: 10).

Zusammenfassend kann man behaupten, dass der Authentizitätsbegriff mit dem filmischen Instrumentarium, das die Autoren zur Darstellung und Sichtbarmachung der Konstruktion von filmischer Wirklichkeit aussuchten, eng verbunden ist. Darüber hinaus muss auf den wichtigen Beitrag der ZuschauerInnen im Rahmen des Interpretationsprozesses hingewiesen werden. Aus den beschriebenen Aspekten ergibt sich die folgende These: Die Filmemacher verwenden adressierende Authentizitätsstrategien, mit denen sie in einen direkten Kontakt mit dem Publikum treten und einen weiten Raum für deren Interpretationen produzieren, die in eine vielfältige Konstruktion von filmischer Wirklichkeit münden. Diese Behauptung kann zu folgenden Fragen führen, die einen Leitfaden für meine Arbeit darstellen: Wird die Autorinstanz im Rahmen der Darstellungsmittel, die für die Konstruktion der filmischen Wirklichkeit gewählt wurden, sichtbar? Wird auf den Prozess der Filmherstellung verwiesen und dadurch die Geschlossenheit des filmischen Raums aufgehoben? Verwendet der Autor Darstellungsmittel, die die Interpretationsarbeit der RezipientInnen aktivieren? Wird die Rezeption als eine diskursive Konstruktion verstanden, an der sich sowohl der Autor als auch die ZuschauerInnen beteiligen?

2. Die Nouvelle Vague und die Neuen Wellen

Gleich am Anfang möchte ich klar machen, dass hier zur Einführung der Begriffe „Nouvelle Vague“ und „die Neuen Wellen“ nur einige wesentliche Punkte präsentiert werden. Diese Vorgehensweise soll nur als eine Annäherung an die Begrifflichkeiten verstanden werden, eine detaillierte Behandlung der angesprochenen Fragen würde den Rahmen meiner Arbeit sprengen. Ich fokussiere zuerst auf die Entstehung der Nouvelle Vague, die einen Bezugspunkt für die Neuen Wellen in Europa darstellte. Innerhalb der europäischen Bewegungen beschäftigte ich mich dann hauptsächlich mit der Tschechoslowakischen Neuen Welle.

Schon im Jahre 1948 erkannte Alexandre Astruc das Potential der Filmsprache, und in seinem Aufsatz „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-Stylo“ ermunterte er die RegisseurInnen, am eigenen filmischen Ausdruck zu feilen und sich dabei der entsprechenden filmsprachlichen Mittel zu bedienen. Damit motivierte er die FilmemacherInnen, aus einem breiten Repertoire von Darstellungsmitteln ihrer Intention zufolge zu wählen und in einer reflektierten und auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnittenen Weise, die Kamera wie eine Feder zu benützen – daher der Ausdruck „la Caméra-Stylo“. Diese Vorgangsweise kommentiert Astruc wie folgt: „[T]he cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the other arts have before it, and in particular painting and the novel. [...] [I]t is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which artists can express their thoughts“ (2009: 31-32).

Astrucs Impulse fanden ihre Fortsetzung bei André Bazin, einem der einflussreichsten französischen Filmkritiker, der im Jahre 1951 zusammen mit Jacques Doniol-Valcroze die Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* gründete. Diese kann als „theoretische Wiege“ (Martin 1983: 36) der Nouvelle Vague bezeichnet werden, denn sie bot eine hervorragende Möglichkeit für zahlreiche FilmkritikerInnen zum reflektierten Austausch über kinematografische Fragen. Im Jahre 1954 erschien hier auch der Artikel von François Truffaut „Une certaine tendance du cinéma français“, der für das Entstehen der Nouvelle Vague von entscheidender Bedeutung war, und bei dessen Verfassung Truffaut von Bazin begleitet wurde. Seinem Mentor widmete Truffaut auch seinen ersten Langspielfilm *Les 400 coups* (*The 400 Blows*).

Im erwähnten Artikel attackierte Truffaut die „Tradition der Qualität“, repräsentiert durch jene französischen Filmemacher, die nach dem Zweiten

Weltkrieg hauptsächlich Literaturverfilmungen realisierten. Er positionierte sich hier gegen die formalen Konventionen des Filmemachens, die den Ausdruck des Films von vornherein determinierten. Die Filme der „Tradition der Qualität“ wurden nach genau gegebenen Regeln inszeniert, es wurden kompliziert konstruierte Einstellungen, unnatürliche Beleuchtungseffekte und künstliche Dialoge benutzt. Truffaut beschreibt ihre Wirkung folgendermaßen: „That school of film-making, which aims for realism, always destroys it at the very moment when it finally captures it, because it is more interested in imprisoning human beings in a closed world hemmed in by formulas, puns and maxims than in allowing them to reveal themselves as they are, before our eyes“ (2009: 53).

Der junge Filmemacher wollte die Bedingungen der kinematografischen Szene revolutionär verändern. Zusammen mit Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol und Jacques Rivette – um nur die wichtigsten Vertreter zu nennen – intendierte er „to make films which reveal a fascination with the question of how a story is told in the medium of film“ (Monaco 1976: 5). Sie nützten dazu ihr Wissen, das sie in der Cinémathèque française beim Betrachten unzähliger Filme erworben hatten. Die jungen Filmkritiker begnügten sich mit kleinen Budgets und begannen Filme zu realisieren, die durch ihre reflektierte Vorgangsweise und Suche nach eigenem Stil die Filmsprache revolutionierten – der Filmemacher wurde zum *auteur*: „Die Kategorie des *auteur* zielt auf die sehr persönliche Leistung eines Filmemachers, der [...] die jeweilige Geschichte auf seine ganz eigene Weise in Szene setzt, so, wie allein er es vermag, der die Rede seines Films also in der ersten Person konjugiert“ (Grob 2006: 49). Die Darstellungsmittel von *auteur* werden sichtbar, ja sie wollen gesehen und reflektiert werden und die ZuschauerInnen zum Nachdenken bringen.

Die Entwicklung der Filmsprache wurde Ende der 1950er Jahre durch zahlreiche Innovationen ermöglicht. Die FilmemacherInnen experimentierten mit den neuen leichten Kameras, die es ihnen ermöglichen, statt in Studios auf der Straße oder auf authentischen Drehorten, wie in Wohnungen oder auf öffentlichen Plätzen zu drehen. Bei der Filmgestaltung fokussierten sie entscheidend auch auf die Tonebene, ihre innovativen Zugänge wiesen auf die emanzipierte Stellung des Tonarrangements hin. Die komplizierten Beleuchtungsregeln wurden durch den Einsatz des natürlichen Lichts eliminiert, statt bekannten SchauspielerInnen mit einem Starstatus wurden LaiendarstellerInnen engagiert.

Obwohl es sich um keine homogene künstlerische Bewegung handelte, waren gewisse Tendenzen bei allen KünstlerInnen spürbar, weil „ein Dreifaches wichtig war: das Verhältnis der erzählten Geschichten zur jeweiligen Realität; der bewusste Einsatz ihrer Mittel und Techniken; und die Aktivität der Zuschauer, die aufgefordert [wurden], die Filme wieder und wieder anzuschauen“ (Grob/Kiefer 2006: 15). Dies wurde durch die zahlreichen Filmklubs ermöglicht, die zusammen mit einer Reihe von Filmzeitschriften zu einer beträchtlichen Kinobildung des frankophonen Publikums führten. Das Kinogehen wurde zu einem festen Bestandteil des öffentlichen Lebens, was auch mit dem Begriff „Nouvelle Vague“ korrespondiert, der soziologischer Herkunft ist und ursprünglich eine Art und Weise bezeichnete, wie die jungen Leute in Frankreich lebten. Erst später etablierte sich der Begriff auf dem Filmgebiet und wurde auf das Filmschaffen der jungen RegisseurInnen bezogen.

Schon in den frühen 1960er Jahren waren die Auswirkungen der Nouvelle Vague in Europa spürbar: „Die französische Nouvelle Vague wurde zum europäischen Modell der so genannten Neuen Wellen, zum Bezugspunkt“ (Haucke 2009: 38). Auch die FilmemacherInnen der Neuen Wellen waren also bei ihrem Schaffen nicht mehr an Konventionen gebunden, sie entschieden frei über ihre Darstellungsmittel und prägten so ihren persönlichen Filmausdruck. Die FilmemacherInnen fokussierten darauf, die Darstellungsmittel bewusst und reflektiert einzusetzen, um zum eigenen persönlichen Ausdruck zu gelangen: „Die Neue Welle rehabilitierte [...] die Rolle und Bedeutung von Regie und betonte, dass der wirkliche Autor eines Films der Regisseur ist“ (Lukeš 2002: 30, Ü.d.A.). Im Vordergrund stand der Kommentar zu Gegebenheiten, die der Realität entnommenen waren, was auch als der gemeinsame Nenner der neuen Wellen bezeichnet werden kann: „Alle neuen Filmwellen haben wahrscheinlich eine gemeinsame Charakteristik: die Bemühung, die Beziehung des Films zu seiner primären Materie zu erneuern, zu der rohen Realität und zu der ‚dokumentarischen‘ Unmittelbarkeit des Zeugnisses, das er über diese vermittelt“ (Lukeš 2002: 24, Ü.d.A.). Die filmische Bearbeitung resultiert in reflektierenden Impulsen, die den/die ZuschauerIn zu einem Dialog mit dem/der FilmemacherIn auffordern.

Auch innerhalb der Tschechoslowakischen Neuen Welle gab es natürlich unterschiedliche Strömungen, die jedoch alle das Suchen nach einer freien Ausdrucksweise verband. Der nächste gemeinsame Nenner, den ich hier erwähnen möchte, war die Tendenz zur Gesellschaftskritik, die zur Entwicklung einer

„Konzeption des gesellschaftskritischen Autorenfilms“ (Haucke 2009: 43) führte. Um diesen Punkt zu erläutern, sollte der kulturelle und politische Hintergrund in der Tschechoslowakischen sozialistischen Republik kurz skizziert werden. Die 1960er Jahre wurden hier einerseits durch die Enttäuschung über die sozialistische Lebensweise, andererseits durch die Hoffnung, dass sich ein ‚Sozialismus mit menschlichem Gesicht‘ doch noch realisieren ließe, prädeterriniert. Vorgezeichnet wurde diese besondere Epoche durch die Beschlüsse der sowjetischen kommunistischen Partei im Jahre 1956, wo das erste Mal offiziell zugegeben wurde, dass sich das sozialistische Projekt in tiefer Krise befindet. Ab diesem Zeitpunkt ist eine „Kontamination der geistigen Freiheit und Unfreiheit“ (Mokřejš/ Hlaváček 2007: 21, Ü.d.A.) spürbar, was so zu verstehen ist, dass die RepräsentantInnen der offiziellen Macht als TrägerInnen der Unfreiheit gesehen wurden, wobei die geistigen Kräfte des Landes – KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen, PublizistInnen – als TrägerInnen der Freiheit verstanden wurden. Im Laufe der 1960er Jahre verlor die Kommunistische Partei der ČSSR die Kontrolle über die Produktivität der geistigen Kräfte des Staates, wodurch sich ergab, dass einige sehr engagierte Gemeinschaften entstanden, die diese einzigartige Chance zur Entwicklung ihrer Kreativität nützten. Das Leitmotiv, das sich in den Arbeiten und Werken der 1960er Jahre in den Vordergrund drängte, war das Streben nach einem sinnvollen Leben, das jedoch in starker Dissonanz mit der aktuellen Situation stand. Es wurde nach formellen Mitteln gesucht, um diese Diskrepanz zum Ausdruck zu bringen und um auf die Absurdität der aktuellen Lage zu verweisen. Beim Streben nach Freiheit der künstlerischen Produktion waren sich die KünstlerInnen jedoch immer ihrer Grenzen bewusst, die durch die offizielle Macht ungeschrieben festgelegt wurden, und die abgetastet werden mussten. Allerdings wurden immer Wege gefunden, um die offizielle Macht ihrer Oberflächlichkeit, Verderbtheit und Unmenschlichkeit anklagen zu können, wie es auch mehr als 20 RegisseurInnen der Tschechoslowakischen Neuen Welle in ihren Filmen gelang. Die wichtigsten VertreterInnen waren Miloš Forman, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jan Němec und Evald Schorm. Ihre Arbeiten können als „original, personal and imbued with the spirit and experiences of the land“ (Hames 2000: 1) bezeichnet werden und meiner Meinung nach sollte man ihnen mehr Aufmerksamkeit schenken, sodass die ausschließliche Stellung der Nouvelle Vague relativiert werden kann: „In der Filmhistoriographie der 90er Jahre hat sich die Erkenntnis immer mehr durchgesetzt,

dass die Ausschließlichkeit der französischen Nouvelle Vague nicht verabsolutiert werden sollte“ (Haucke 2009: 44).

3.1. Wandel der Narration und seine Auswirkung auf die Rezeption

Der schon erwähnte Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ von François Truffaut aus dem Jahre 1954 manifestierte die Notwendigkeit, filmische Narration zu modifizieren. Die Narration, sprich die Art und Weise, wie die einzelnen Filmgeschehnisse zu einem Erzählfluss angeordnet werden, machte dann Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre generell einige wesentliche Änderungen durch, die nicht nur in der Schilderung der Helden und der Reduktion der Story spürbar wurden, sondern die Filmsprache grundlegend wandelten. Škapová kommentiert diese Prozesse innerhalb der tschechischen Kinematografie – man kann hier jedoch eine generelle Tendenz im europäischen Kino andenken – folgendermaßen: „Dadurch, dass die Antihelden vielschichtig dargestellt wurden, [...] und auch dadurch, dass die Handlung eliminiert wurde, wurde die Gradation der Schilderung abgeschafft und der Film verlor seinen Charakter als ganzheitliches, logisch und strukturell kohärentes System“ (2002: 45, Ü.d.A.).

Diese systematischen Änderungen führten zu wesentlichen Modifikationen auf der formalen Ebene und darüber hinaus auch zu einer neuen Positionierung der ZuschauerInnen. Der Bruch mit der klassischen Narrationsweise hatte zur Folge, dass die Sachverhalte den ZuschauerInnen nicht mehr vorhersehbar und übersichtlich präsentiert wurden, wodurch das Publikum bei der Interpretation des Gesehenen mitwirken musste. Es waren nicht mehr die Klarheit und Überschaubarkeit der Handlungsabläufe, die durch den Einsatz des Continuity-Systems, sowie eine kausale Verbindung der geschilderten Sachverhalte im klassischen Kino erreicht wurden, worauf die FilmemacherInnen fokussierten, sondern sie waren vor allem um Authentizität bemüht. Die RegisseurInnen zielten darauf ab, das Leben ihrer Helden und ihre Probleme möglichst authentisch darzustellen, die Echtheit und Glaubwürdigkeit bei der Schilderung ihrer Schicksale wurden zu ihrer Prämisse: „Der moderne Film wollte möglichst nah an die Authentizität herankommen, also möglichst wenig das Gefühl des Inszenierens geben“ (Škapová 2002: 93, Ü.d.A.).

Auf der Ebene der formalen Umsetzung führte dies zum Einbauen von Zufällen, die scheinbar aus dem direkten Erleben der ProtagonistInnen hervorgingen, von Unfällen und „blinden Flecken“; ein oft verwendetes Ausdruckmittel war auch das offene Ende: „[T]hese filmmakers [the New Wave directors] often built their plots around chance events and digressive episodes. They intensified the art-cinema convention of the open-ended narrative“ (Thompson/Bordwell 2010: 409). Die FilmemacherInnen schilderten also im Detail unzählige Sachverhalte, nicht nur das Wesentliche, damit ihre Aussage vielschichtig, sprich glaubwürdig, wirken konnte. Es wurden also eher Episoden, manchmal sogar nur fragmentarische Einheiten präsentiert, und diese wurden so aneinander gereiht, dass eine äußerst authentische Wirkung erzielt werden konnte.

Um einen in sich geschlossenen narrativen Strang aus den präsentierten Einheiten entstehen zu lassen, bedarf es also der deduktiven Kraft der RezipientInnen, die ihre Erfahrungen und ihr Verständnis von Sachverhalten mitbringen müssen. Es sind die ZuschauerInnen, die aktiv die Kausalität der Nacheinanderreihe von einzelnen Episoden durchschauen müssen. Ihre aktive Mitarbeit ist entscheidend und kann als Voraussetzung beim Rezipieren der Filme der Neuen Welle angesehen werden. Der passive Kinobesuch verwandelt sich damit in eine das Vorwissen aktivierende und Erfahrung schaffende Auseinandersetzung. Auch zum Beispiel die Tatsache, dass die FilmemacherInnen den *establishing shot* nicht verwendeten, hatte zur Folge, dass die Umgebung nicht eindeutig eingeführt wurde. Die ZuschauerInnen mussten sich die Orientierung innerhalb der Szene und die Vorstellung über die Umgebung selber erarbeiten, und oft gelang dies nicht zur Gänze. Die Figuren wurden für das Publikum nicht eingeführt und die Situation nicht eindeutig erklärt, da die Regisseure eben nicht an einer klaren Vermittlung von Begebenheiten interessiert waren. Im Gegenteil, sie wollten die ZuschauerInnen für die Komplexität und Vielschichtigkeit narrativer Prozesse sensibilisieren.

Den gerade geschilderten Prozessen kann entnommen werden, dass den RezipientInnen kein eindeutiges, überschaubares Bild angeboten wurde, das vortäuschen möchte, die Wirklichkeit sei einfach darzustellen. Die Bemühungen um Authentizität, sowie die Tatsache, dass die FilmemacherInnen auf die Mehrschichtigkeit der Wirklichkeitsvermittlung aufmerksam machen wollten, ließen einige neue Verfahren entstehen. Hier seien zumindest zwei Ansätze erwähnt, die die ZuschauerInnen zu einer aktiven Teilnahme bringen. Das selbständige Erschließen

von Bedeutung wird erstens durch die intellektuelle Montage initiiert. Bei diesem Verfahren „[...] werden Einstellungen mit hartem Schnitt verbunden. Es soll gerade nicht das Continuity-System aufrechterhalten werden, sondern durch das explizite Neben- und Gegeneinander verschiedener Einstellungen soll der Zuschauer zum Nachdenken und Schlussfolgern angeregt werden“ (Bienk 2006: 79). Es ist also – wie schon erwähnt – das Publikum, das die kausalen Verbindungen erarbeitet, sodass dann aus den einzelnen Beobachtungen eine Art Mosaik entstehen kann, das auf die Zusammenhänge innerhalb der Geschichte verweist.

Das zweite Darstellungsmittel, auf das ich aufmerksam machen möchte, und das zur Entdramatisierung im Rahmen der Narration entscheidend beitrug, ist der Einsatz von ‚Einstellungen mit langer Dauer‘. Es handelt sich um Einstellungen, die über eine auffallende Dauer verfügen und daher den Erwartungen der ZuschauerInnen widersprechen. Diese Aufnahmen können verschiedene Funktionen haben. Ich möchte im Rahmen meiner Arbeit vor allem auf ihren realitätsbewahrenden Charakter fokussieren: „Die Wirklichkeitseffekte verdanken sich dann filmisch inszenierten Einzelhandlungen, die ohne Bedeutung für die erzählte Geschichte bleiben: funktionslose Details in temporalisierter Form“ (Kirsten 2009: 148). Nicht nur, dass diese Episoden auffallend lang sind, sie werden manchmal sogar noch wiederholt. Oft kommt zusätzlich hinzu, dass sie eine banale Situation darstellen, was ihre Ausdruckskraft noch weiter intensiviert. Durch die Tatsache, dass man sie oft auch innerhalb einer längeren Aufnahme fokussierte, unterscheidet sich ihr Einsatz eindeutig von den klassischen Filmnarrationen. Hier würde man sie sicherlich kürzer, wenn überhaupt, darstellen, und es ist anzunehmen, dass sie eher unauffällig im Hintergrund stattfinden würden, ohne die Schilderung der ‚wesentlichen Abläufe‘ zu beeinträchtigen.

Die erwähnten Darstellungsmittel wurden jedoch nicht zur Norm oder Konvention, die KünstlerInnen trafen ihre Entscheidungen über ihren Einsatz frei, je nach ihrer künstlerischen Intention. Auf diesen Aspekt weist auch David Bordwell in seinen Überlegungen über Narration hin, wenn er Marcel Martin zitiert: „The contemporary cinema [the cinema of 1960ies], [...] follows Neorealism in seeking to depict the vagaries of real life, to ‚dedramatize‘ the narrative by showing both, climaxes and trivial moments, and to use new techniques (abrupt cutting, long takes) not as fixed conventions but as flexible means of expression“ (1985: 206). Diese Gestaltungsmittel, die je nach Intention der FilmemacherInnen unterschiedlich

verwendet wurden, resultierten in einem differenzierten künstlerischen Ausdruck. Man kann jedoch behaupten, dass allen KünstlerInnen der Neuen Welle eines gemeinsam war – durch die Wahl der Darstellungsmittel die ZuschauerInnen innerhalb der narrativen Konstruktion zu einer aktiven Mitarbeit bei der Rezeption zu motivieren.

Abschließend möchte ich noch der Frage nachgehen, wie sich die Diskontinuität der Narration auf die Rezeption der ZuschauerInnen auf der Interpretationsebene auswirkte. Das Publikum war nicht nur mit der Konstruktion des Plot beschäftigt, sondern wurde mittels der Darstellungsmittel der KünstlerInnen auch dazu motiviert, zu der Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird, kritisch Stellung zu nehmen. Bordwell kommentiert diese Situation folgendermaßen: „[T]he very construction of the narration becomes the object of spectator hypotheses: how is the story being told? Why tell the story in this way?“ (1985: 210).

Die ZuschauerInnen sind permanent mit der Konstruktion der Handlung beschäftigt – narrative Ellipsen müssen bewältigt werden, die ZuschauerInnen müssen sich ihre Orientierung erarbeiten. Ein anderes Mal werden mittels *long takes* wieder für die narrative Konstruktion redundante Informationen vermittelt – banale Handlungen werden hervorgehoben, das Einlassen auf die dargestellten Ereignisse in der präsentierten Länge wird gefragt. Im Laufe des Films findet ein Zusammenspiel zwischen der Wirkung der gewählten Ausdrucksmittel der FilmemacherInnen und der Erwartung der ZuschauerInnen statt. Bordwell kommentiert diese Interaktion wie folgt: „Whenever confronted with a problem in causality, time or space, we tend to seek a realistic motivation. [...] Is the narrator violating the norm to achieve a specific effect? In particular, what thematic significance justifies the deviation?“ (Bordwell 1985: 212). Auch Susan Hayward kommentiert die Auswirkung der narrativen Diskontinuität auf die ZuschauerInnen, wenn sie postuliert: „Lack of diegetic/narrative continuity creates a sense of ambiguity and has a destabilizing effect on both the film itself and the spectator“ (1996: 5). Die Ambiguität eröffnet die Option für zahlreiche Deutungen, die die ZuschauerInnen während des Rezeptionsprozesses erarbeiten können. Weiters wird das Publikum auf diese Weise für die Komplexität der Sachverhalte sensibilisiert und auf den Fakt aufmerksam gemacht, dass „the world's laws may not be knowable, personal psychology may be indeterminate“ (Bordwell 1985: 206).

Im Folgenden möchte ich mich auf die Frage konzentrieren, welche Darstellungsmittel von François Truffaut und Miloš Forman innerhalb der Narration benutzt werden. Das heißt konkret: Welche Elemente sind für die Narration der Filmemacher entscheidend? Wie werden diese verwendet? Was sagt die jeweilige Wahl der Ausdrucksmittel über die Bearbeitung der vorfilmischen Wirklichkeit aus? Und schließlich: Wie beeinflusst ihr Einsatz solcher Mittel die Interpretationsarbeit der ZuschauerInnen?

3.2. Narration in *Les 400 Coups* (*The 400 Blows*)

Ursprünglich intendierte François Truffaut nur einen Kurzfilm zu drehen, der um eine Episode aus dem Leben eines Jugendlichen aufgebaut worden wäre. Der Stoff vermehrte sich jedoch, und der Filmemacher traf letztendlich die Entscheidung, einen langen Spielfilm zu drehen. Trotzdem blieb die Handlung sehr dürtig, der Plot lässt sich in ein paar Sätzen wiedergeben: Der dreizehnjährige Protagonist Antoine wohnt mit seiner Mutter und seinem Stiefvater in Paris in einer kleinen Wohnung. Die Beziehungen sind sehr angespannt und der Junge bleibt auch am Wochenende oft allein zu Hause. In der Schule legt sich Antoine mit den Autoritäten an – beim Strafe absitzen hinter der Tafel schreibt er ein Gedicht an die Schulwand. Es kommt vor, dass er vom Unterricht fernbleibt und mit seinem Freund René durch die Stadt bummelt oder ins Kino geht. Eines Tages schwänzt er die Schule und als Entschuldigung fürs Fernbleiben führt er an, dass seine Mutter verstorben ist. Die Lüge wird enthüllt und Antoine bekommt eine Ohrfeige von seinem Stiefvater vor den Augen seiner Mitschüler. Zum Schluss versucht Antoine eine Schreibmaschine zu stehlen, da es ihm jedoch nicht gelingt, diese zu verkaufen, will er den gestohlenen Gegenstand zurückbringen. Gerade bei diesem Akt wird er jedoch ertappt und letztendlich von seinem Stiefvater in ein Heim für jugendliche Delinquenten geschickt. Beim Besuch der Mutter erfährt er, dass es für ihn keinen Platz mehr zu Hause gibt. Schließlich gelingt Antoine die Flucht und er läuft zum Meer.

Wie wir dem einfachen Plot entnehmen können, wird die Geschichte von Antoine linear dargestellt. Eine deutliche Absage an einen zugespitzten Ausgang ist erkennbar, der Filmemacher verzichtet auch auf *suspense*. Truffaut ist weit mehr an den Figuren inklusive ihrer unmittelbaren Umgebungen interessiert. Er will das

Alltagsleben beobachten und für die ZuschauerInnen auf seine individuelle Weise skizzieren. Den entscheidenden Ausgangspunkt dürfte die folgende Beobachtung andeuten: „What Truffaut loves best about cinema is its ability to capture the poetry of la vie quotidienne“ (Monaco 1976: 21). Ja, der Regisseur fokussiert auf den Alltag mit all seinen nichtigen Details und er hat die Gabe, die Mittel des Kinos so zu nützen, dass dieses reiche Spektrum an wichtigen, sowie unbedeutenden Ereignissen miteinander zu einem Filmwerk verbunden werden, das das Leben seiner Figuren glaubwürdig und fesselnd darstellt.

Es muss jedoch erwähnt werden, dass Truffaut seinen Film sorgfältig vorbereitete, denn ihm gehen unzählige Interviews und umfangreiche Recherchen voraus, in denen ganze Listen von – wie er es selber nennt – „little everyday incidents of life“ (Greene 2000: 76) angefertigt werden. Sein außerordentliches Talent, aus diesen die treffendsten und wirkungsvollsten auszusuchen und diese in eine Erzählung raffiniert hinein zu komponieren, muss hier hervorgehoben werden. Neben den wesentlichen Ereignissen, die um eine Hauptfigur organisiert werden, werden auch zahlreiche digressive Momente präsentiert, die auf Nebenfiguren fokussieren. Ein Beispiel ist besonders prägnant: Truffaut präsentiert im Rahmen eines *close up* einen Jungen aus Antoines Klasse, der sich innerhalb einer langen Sequenz (8:10 bis 8:26) bemüht, einen Text ohne mit Tinte zu kleckern von der Tafel abzuschreiben. Da ihm dieses nicht gelingt und er noch zusätzlich durch seinen kommentierenden Blick die Situation bewertet, kippt die Szene letztendlich ins Komische. Sehr aussagekräftig finde ich die Tatsache, dass es sich hier nicht um den Haupthelden Antoine handelt, sondern um eine Nebenfigur, einen Mitschüler, dessen Namen das Publikum nicht einmal kennt und der auch im Film nicht mehr wesentlich vorkommt. Trotzdem wird diese marginale Figur für ganze 16 Sekunden den ZuschauerInnen präsentiert, um ein Fragment von „la vie quotidienne“ in der französischen Schule der 1950er Jahre vorzustellen.

Auch ein anderes Beispiel, das die Hauptfigur Antoine zu Hause zeigt, sollte hier angeführt werden. Er wird in einer langen Sequenz beim Tischdecken dargestellt (11:50 bis 12:49); diese banale, alltägliche Routine wird hier sehr detailliert, Schritt für Schritt präsentiert. Die Worte von André Bazin – über vergleichbare Sequenzen aus dem Film *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1951) – lassen sich auf diese Aufnahme trefflich applizieren: „Das Ereignis in kleinere Ereignisse zu unterteilen, diese wiederum in noch kleinere, bis wir an die Grenze unseres Gefühls für die Dauer

stoßen“ (2004: 377). Hier wird klar, worauf es dem Filmemacher ankommt, und welche Wirkung eine solche Vorgangsweise auf die Zeitwahrnehmung der ZuschauerInnen hat. Dem Publikum wird innerhalb der erwähnten Szene genügend Zeit gegeben, um sich vollständig in die geschilderten ‚Leerhandlungen‘ (Kirsten 2009: 152) zu vertiefen. Sie werden in dieser Weise von dem Druck befreit, den Sinn zu erschließen, denn die dramatischen Elemente werden hier spürbar reduziert.

Wegen der deutlichen Einschränkung des dramatischen Potentials ist davon auszugehen, dass man im klassischen Film derart Alltägliches gar nicht thematisieren würde. Falls dies doch der Fall wäre, würde man sicherlich andere Darstellungsmittel wählen. Wenn Nebensächliches überhaupt Platz hat, dann bestenfalls innerhalb von ein paar kurzer Einstellungen, die durch Schnitte verkürzt dieses banale Ereignis zeigen würden. Truffaut entschied sich hier jedoch für eine lange ungeschnittene Einstellung (Plansequenz). Mit diesem Darstellungsmittel lädt er die ZuschauerInnen ein, mit Antoine eine gewisse Zeit zu verweilen. Den Zusammenhang zwischen der Länge der Aufnahme und der Intention des Regisseurs thematisiert auch Klaus Kanzog: „Diese Zeitkalkulation beruht auf dem rhetorischen Konzept des jeweiligen filmischen Diskurses, der intendierten Spannung zwischen schnell wechselnden Reizen und einem längeren Verweilen, das eine aufmerksamere Wahrnehmung der Informationen ermöglicht“ (2007: 129).

Diese „aufmerksame Wahrnehmung der Informationen“ wird für die ZuschauerInnen nicht nur durch die Dauer der Aufnahme, sondern auch durch die Art und Weise der Kameraarbeit gewährleistet. Die Kamera folgt Antoine die ganze Zeit von einem Ort aus, seine Bewegungen werden mit Präzision dargestellt. Die ZuschauerInnen können jeden einzelnen seiner Handgriffe verfolgen und folgen seiner Tätigkeit bis ins letzte Detail. Nicht nur, dass man das Tischdecken in jeder seiner Phasen mitbekommt, und über die Platzierung aller Utensilien benachrichtigt wird, sondern den ZuschauerInnen wird auch noch mitgeteilt, dass Antoine eine Gabel zu viel zum Tischdecken nimmt. Guido Kirsten nennt diese Winzigkeiten „die Liebe zum Detail, die zärtliche Beobachtung unscheinbarer Momente des alltäglichen Lebens“ (2009: 142) und teilt ihnen, in Übereinstimmung mit André Bazin, eine immanente Wichtigkeit zu: „Für Bazin vollzieht sich damit nicht weniger als eine Revolution im filmischen Erzählen (Kirsten 2009: 142)“. So kann man zu der Schlussfolgerung gelangen, dass Truffaut mit De Sica, Rossellini und Fellini das

Anliegen teilt, „der Darstellung der Wirklichkeit den Vorrang vor den dramatischen Strukturen [zu] geben“ (Bazin 2004: 384).

Hier möchte ich meine Aufmerksamkeit einer genaueren Beschreibung dieser ‚Leerhandlungen‘ widmen und darüber hinaus auch auf den Zusammenhang mit der Konstruktion der vorfilmischen Wirklichkeit hinweisen. Essentiell scheint mir hier das Hervorheben dieser alltäglichen Handlungen, denn sie werden „so angelegt, dass ihr Charakter als Wirklichkeitseffekt deutlich erkennbar ist“ (Kirsten 2009: 152). Neben der auffallenden Dauer, die schon erwähnt wurde, kann man noch auf andere wichtige Komponenten dieser Handlungen im Rahmen der Narration hinweisen. Erstens machen sie sich aufgrund ihrer Funktionslosigkeit bemerkbar. Das heißt, es werden hier Routinen oder Sachverhalte präsentiert, denen in weiterem Verlauf des Films keine Wichtigkeit beigemessen wird, sie können also als auf sich selbst bezogene Handlungen identifiziert werden. Zweitens werden sie auch dadurch hervorgehoben, dass sich die Handlung oft im Vordergrund abspielt. In unserem Beispiel ist Antoine als einzige Figur im Bild zu sehen, er wird in der Amerikanischen Einstellung dargestellt. Außer ihn kann man auf der Bildebene nur die unmittelbare Umgebung wahrnehmen, innerhalb derer er seine Routinehandlungen verrichtet. Durch diese Tatsache können sich die ZuschauerInnen also vollständig auf Antoine konzentrieren und dem monotonen Ablauf seiner Tätigkeiten in Gelassenheit die ganze Aufmerksamkeit schenken. Diese „konkreten Augenblicke des Lebens“ (Bazin 2004: 377) verleihen den Aufnahmen den Eindruck von Authentizität. Solche langen Einstellungen, die routinemäßige Handlungen darstellen, können manchmal, neben ihrer Länge, auch durch einen wiederholten Einsatz innerhalb der Narration auffallen. Durch die wiederholte Darstellung von Routinehandlungen werden sie als Bestandteil des Alltags rezipiert, „[d]ie bloße Wiederholung steigert [...] ihre Plausibilität“ (Kirsten 2009: 154).

Auch in dem Film *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) wird dieses Darstellungs-mittel von Truffaut verwendet. Es handelt sich um drei Einstellungen, die in verschiedener Weise die gleiche Alltagsroutine von Antoine präsentieren:

1. Sequenz (17:30 bis 18:22)

Eine detaillierte Aufnahme stellt Antoine in drei Einstellungen dar, wie er das Stiegenhaus hinuntergeht, die Mülltonne aufmacht, das gerade ausgegangene Licht erneut anschaltet, und den Müll, samt stecken gebliebener Zeitung, in die Tonne

hinein gibt. Auf der Tonebene sind Geräusche aus verschiedenen Haushalten zu hören, wie er die Stockwerke abwechselt: der *off screen* Ton von einem Radio und anschließend von einem schreienden Baby sind wahrnehmbar.

2. Sequenz (27:49)

Zum Schluss einer Szene spricht der Vater Antoine im Esszimmer an und erinnert ihn an seine Pflicht.

3. Sequenz (50:42 bis 50:46)

In einer kurzen Aufnahme wird nur flüchtig angedeutet, wie sich Antoine auf den Weg durchs Stiegenhaus mit dem Mülleimer in der Hand begibt. Die Ähnlichkeit mit dem Anfang der zuvor beschriebenen Sequenz (17:30 bis 18:22), in der die ganze Handlung in ihrer längeren Variante präsentiert wurde, ist nicht zu übersehen. Die Routine wird hier also nicht in ihrer ganzen Länge dargestellt. Die Ähnlichkeit mit der schon gesehenen Szene und das Präsentieren eines Fragments resultieren jedoch in einem möglichen Durchlauf der ganzen Sequenz in der Vorstellung der ZuschauerInnen, die diese aus ihrer Erinnerung abrufen können. In dieser Weise bekommt also die Szene eine gewisse Eigenständigkeit, die sich in Abhängigkeit von der Interpretationsarbeit des Publikums weiterentwickeln kann.

Abschließend muss noch erwähnt werden, dass trotz des zahlreichen Einsatzes von digressiv aufgeführten Episoden diese für die ZuschauerInnen relevant bleiben. Zentral für die narrative Organisation ist hier der Fakt, „dass wir diese Momente nicht als Störungen oder Unterbrechungen empfinden, sondern eben als *Wirklichkeiteffekte* – als Signifikanten des realistischen Charakters der Diegese“ (Kirsten 2009: 154).

3.3. Narration in *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*)

Eine einzige reale Begebenheit – Miloš Forman traf in einer Nacht ein Mädchen mit einem Koffer in der Hand in Prag – stand am Anfang als Impuls für einen Langspielfilm. Dieser wurde dann zusammen mit Jaroslav Papoušek und Ivan Passer in ein

Drehbuch eingearbeitet. Der Plot ist sehr simpel und kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

Wie schon der Titel des Filmes *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) verrät, sucht eine Blondine – die Arbeiterin Andula aus Zruč – nach einem Partner. Die ZuschauerInnen lernen drei ihrer „Verehrer“ kennen: mit dem ersten, dem jungen Burschen Tonda, scheint eine Beziehung unmöglich zu sein. Der zweite Partner ist ein verheirateter Förster, der Andula höchstens mit idealistischen und märchenhaften Geschichten aus der Natur beeindrucken kann. Bei einem Tanzball lernt sie letztendlich Míla, einen Klavierspieler aus Prag kennen, mit dem sie eine Nacht in einem bescheidenen Hotelzimmer verbringt. Als sie diesen in der Hauptstadt überraschend besucht, ist sie gezwungen einen Abend mit seinen Eltern zu verbringen. Zum Schluss taucht auch der junge Pianist in der Wohnung der Eltern auf, aus der Art, wie er sie empfängt, kann Andula jedoch ablesen, dass sie hier unerwünscht ist. Zurück im Internat erzählt sie ihrer Freundin zuversichtlich über ihren Besuch in Prag und in diesem Moment wird klar, dass sie ihre Liebe nur in der Imagination finden kann.

Die Geschichte von Andula wird zwar in zeitlicher Linearität erzählt, man darf sich jedoch nicht eine aneinander gereihte Abfolge von abgeschlossenen Szenen oder eine kausale Verkettung von Motiven darunter vorstellen. Ihre Geschichte wird in einer episodenhaften Manier erzählt, ja, manchmal kommen nur Fragmente aus ihrem Leben vor, wie man auch dem folgenden Zitat entnehmen kann: „Her story, this slice of her life, is based on a linear succession of episodic situations with no gradations whatever. The director then develops these situations before the camera, and it is the viewer who combines them into a mosaic that has narrative value“ (Urgošíková, o.J.).

Die Szene, in der ein Tanzball in Zruč präsentiert wird, kann als Beispiel genommen werden, um die ‚Elliptizität‘, sowie zahlreiche anderen Ausdrucksmittel vorzustellen, die die neuen Prinzipien der modernen Narration beweisen. Schon der Einstieg in diese Szene verweist auf die Tatsache, dass es sich hier um eine Einheit mit fragmentarischem Charakter handelt, denn sie beginnt in der Mitte von einem Lied, ja, sogar in der Mitte von einem Satz (11:37). Dieser rasche Einstieg wird noch durch die Tatsache verstärkt, dass den ZuschauerInnen die tanzende Menge ohne ‚establishing shot‘ präsentiert wird, was die Orientierung in der Situation wesentlich erschwert. Dies führt dazu, dass die RezipientInnen direkt ins Geschehen eintauchen

und sich erst langsam die Orientierung erarbeiten müssen. Dem Publikum werden zuerst einzelne Einstellungen angeboten, die die Tanzballgäste vorstellen: abwechselnd werden junge Mädchen und ältere Reservisten mittels *close ups* präsentiert. Die ZuschauerInnen haben jedoch keine Übersicht darüber, wer sich wo befindet und wie es mit der Raumkonstellation ausschaut. Eine erste Annäherung an eine Orientierung im Raum wird erst in dem Moment möglich, wenn die Kamera einem tanzenden Paar folgt (12:36 bis 12:54). Wegen ihrer schnellen Bewegung ist jedoch eine eindeutige Vorstellung vom Arrangement im Tanzsaal unmöglich. Im Hintergrund dieses tanzenden Paares wird dabei sehr unauffällig der zweite Hauptprotagonist eingeführt – der am Klavier spielende Míla. Eine genauere Vorstellung von der Raumordnung wird erst ganz zum Schluss der Tanzabendszene (24:00) angeboten, das heißt, dass die ZuschauerInnen eigentlich nur rückwirkend diese neuen Informationen in ihr Interpretationsbild mit einbeziehen können.

Die Desorientierung der ZuschauerInnen während der Tanzballszenen wird noch durch andere Gestaltungsmittel von Forman verstärkt. Man kann zum Beispiel die Tatsache erwähnen, dass hier kein Hauptgeschehen im traditionellen Sinne präsentiert wird, sondern die ZuschauerInnen werden Zeugen von unzähligen „Mikrohandlungen“ (Škapová 2002: 93). Sie können an ein paar Gesprächen mitlauschen, einige Paare beim Tanzen beobachten, hin und wieder eine Einladung zum Tanz wahrnehmen – es entsteht das Gefühl, als ob man selber bei dem Tanzball anwesend wäre. Das Gefühl, dass sich die ZuschauerInnen bei dem Tanzball wie selbst anwesend vorkommen, stellt den Moment der Vergegenwärtigung in den Vordergrund. Die Darstellungsmittel, die Forman dafür wählt, resultieren darin, dass sich die ZuschauerInnen auf die Authentizität des Augenblicks vollkommen einlassen können. Das künstlerische Vorhaben, das Jean Douchet in seinem Buch *French New Wave* beschreibt, wird hier zur Gänze umgesetzt: „Based on its concept of narrative, the New Wave retained the most important elements that followed from the desire not to film a story but to record an event“ (1999: 187).

Auch das Faktum, dass man bei der Beobachtung der einzelnen ProtagonistInnen immer wieder von tanzenden Paaren „gestört wird“, suggeriert unsere Anwesenheit im Tanzsaal. Forman nützt diese verhinderte Sicht, um eine authentische Wirkung zu erzielen. Dies entspricht der folgenden Beobachtung: „Das Wesentliche ist nicht die Übersichtlichkeit der aufgenommenen Situation, sondern

Authentizität und Dynamik, das Gefühl hervorzurufen, dass man bei der momentanen Abwicklung direkt anwesend ist“ (Škapová 2002: 95, Ü.d.A.).

Die Dynamik der Darstellung kann man an der Katalogisierung der Mikrohandlungen, die nur innerhalb einer kurzen Sequenz (21:33 bis 22:23) präsentiert werden, darlegen:

1. Junge Burschen, die wir im Film nicht mehr sehen werden, beobachten eine Freundin von Andula, pfeifen dieser nach, werfen eine Zündholzschachtel zu ihrem Tisch. (Im Hintergrund sehen wir eine männliche Nebenfigur, die um einen Tanz bittet und letztendlich von einem jungen Mädchen erhört wird.)
2. Bei zwei kurzen Einstellungen werden die Reaktionen der ProtagonistInnen auf die erste Mikrohandlung präsentiert.
3. Ein Reservist nähert sich zögernd der Freundin von Andula.
4. Eine Amerikanische Einstellung stellt tanzende Gäste dar.
5. Der Reservist setzt sich zu der Freundin von Andula. (Im Hintergrund kann man scherzende Gäste wahrnehmen, von rechts drängen die Tanzenden von der Tanzfläche in den Einstellungsrahmen hinein.)

Die Darstellung von Mikrohandlungen bei dem Tanzball und die Gestaltungsmittel, die Forman zu ihrer Präsentation wählt – wie die Verweise auf den *off screen space* oder Tiefenwirkung, die im nächsten Kapitel (4.3.) detailliert behandelt werden – resultieren in einer plastischen Vorstellung der ZuschauerInnen über die Umgebung: „In diesen Einstellungsschemen mit mehreren Ebenen wurden gleichzeitig einige Handlungen – auch die an der Peripherie – exponiert, was der Einstellung eine ‚zentrifugale‘ Qualität verleiht. Sie ‚fließen‘ über den Einstellungsrahmen, was die Zuschauer dazu inspiriert, die Vorstellung vom ganzen Raum plastisch zu evozieren“ (Škapová 2002: 94, Ü.d.A.). Diese Fülle resultiert in einer wahrhaftigen und glaubwürdigen Skizzierung der Umgebung, die auch den *off screen space* für die Hypothesen der ZuschauerInnen relevant macht. Ihre Vorstellungskraft wird so nicht nur auf den im jeweiligen Moment angebotenen *on screen* Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit beschränkt, sondern breitet sich aus und schließt den *off screen space* mit ein.

In dieser Hinsicht sind viele Parallelen zu Ermanno Olmi's Darstellungsmitteln in seinem Film *// Posto* (1961) auffindbar. Auch Andras Balint macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam: „Forman admitted his admiration for Olmi, and the

dance hall sequences in both *Black Peter* and *The Loves of a Blonde* testify to a direct influence of both Olmi films of the period“ (2007: 324). Man kann jedoch nicht davon ausgehen, dass es sich hier um einen mit Absicht gewählten Verweis auf den italienischen Künstler handelt – im Sinne von ‚film-within-a-film‘ –, denn der Regisseur konnte nicht davon ausgehen, dass dieser Filmemacher dem tschechoslowakischen Publikum bekannt gewesen wäre.

Auffällig konträre Gestaltungsmittel verwendet Forman in einer der letzten Szenen des Films. Während der ganzen Szene im Elternbett in der Prager Wohnung (1:13:57 bis 1:18:15) beobachtet die statische Kamera nur drei ProtagonistInnen: die Mutter, den Vater und ihren Sohn Míla. Dieser wird gezwungen, mit ihnen den Rest des frühen Morgens im Doppelbett zu verbringen, womit er von einem Kontakt mit Andula im benachbarten Zimmer abgehalten wird. Es handelt sich um eine szenische Einheit, die in einem überdurchschnittlich langen *long take* präsentiert wird. Die Szene beschränkt sich auf drei ProtagonistInnen in einem engen Raum, nur drei kurze Einstellungen auf Andula werden zusätzlich hineinkomponiert. Der Schnitt wird hier kaum benutzt, Stanislava Přádná kommentiert diesen Sachverhalt wie folgt: „die Bedeutung des Schnitts im Stil Formans wird auch durch seine Abwesenheit bestätigt“ (2009: 234, Ü.d.A.).

Der einmalige Charakter der Szene entstand dank dem improvisatorischen Rahmen beim Drehen. Die Szene war ursprünglich gar nicht im Drehbuch vorhanden und entstand spontan erst auf dem Drehort. Die Aufnahme wurde ohne Unterbrechungen in einer langen Einstellung realisiert. Der Filmemacher intervenierte nicht, er fokussierte auf ein selbständiges Agieren der DarstellerInnen. Diese Kreativität stiftenden Bedingungen, die der Filmemacher den ProtagonistInnen vermittelte, resultierten in Echtheit und Glaubwürdigkeit der Aufnahme. Sie wurden auch durch das Verzichten auf eine Klimax verstärkt, was das folgende Zitat untermauert: „[Forman] verlässt sich darauf, dass die aller gewöhnlichste Lebensbanalität zum Schluss mehr Dramatisierungszüge, Wahrheit und Aufregung beinhaltet als eine sorgfältig ausgearbeitete und vorbereitete Zuspitzung“ (Přádná 2009: 61, Ü.d.A.). Das Einlassen auf die banale Situation lässt eine Umgebung entstehen, in der sich die Figuren durch ihre authentische Art und Weise des Interagierens selber enthüllen. Anhand dieser verlässlichen Darstellung werden die unverwechselbar eigenen Sichtweisen und Ansprüche der Figuren ans Licht

gebracht. Sie porträtieren sich selber – die Beschränktheit und Engstirnigkeit des Kleinbürgertums wird unübersehbar.

Die entscheidende Rolle des Schnitts wird innerhalb der narrativen Konstruktion nicht nur durch sein Fehlen, sondern auch durch den Einsatz der intellektuellen Montage spürbar. In diesem Zusammenhang sollte auf die hervorragende Leistung des Cutters Michal Hájek aufmerksam gemacht werden, dessen Qualitäten Forman so hoch schätzte, dass er ihn auch zum Schneiden seiner späteren Filme immer wieder einlud, wie man einem Interview mit dem Kameramann Miroslav Ondříček (das sich auf der gewählten DVD befindet) entnehmen kann. Hájek gelingt es, die ZuschauerInnen mit dem Einsatz von Schnitt immer wieder in die Position eines aktiven Schauens zu versetzen und dadurch an der intellektuellen Montage unmittelbar teilhaben zu lassen.

Hier ist es von Vorteil, ein Beispiel aus dem Film zur Illustration anzuführen, und zwar handelt es sich um den Abschluss der gerade geschilderten Elternbettszene in der Prager Wohnung. Hier bekommen wir auf der einen Seite der Tür die Eltern mit Míla im Bett präsentiert und anschließend auf der anderen Seite der Tür in einer Amerikanischen Einstellung die verzweifelte Andula (1:18:12). Die nächste Sequenz ist mit einem harten Schnitt eingeführt und dieser konfrontiert die ZuschauerInnen mit einem abrupten, überraschenden Ortwechsel. Tatsächlich erfahren die ZuschauerInnen nicht, wie sich die Lage zum Schluss an jenem Morgen in Prag entwickelte, aber sie können sich das ja denken. Jeder/jede bringt jedoch seine/ihre Szenarien ins Spiel und gewiss bleibt nur, was die nächste Szene präsentiert, nämlich Andula zurück in Zruč im Internat und anschließend wieder in der Fabrik. Der harte Schnitt zwischen den erwähnten Szenen lässt einen Raum entstehen, in dem sich das Schicksal von Andula in den Köpfen der ZuschauerInnen weiterentwickelt. Es gibt also unzählige Varianten von Mílas Abschied sowie zahlreiche Alternativen zu den Interaktionen zwischen den ProtagonistInnen, die sich an jenem Morgen hätten entwickeln können, bis Andula – wohl mit ihrem Koffer in der Hand – das Haus von Míla endlich verlassen darf.

Dass es sich bei dem Einsatz von hartem Schnitt um eine profunde Entscheidung Formans handelt, um einen Raum für ZuschauerInnenhypthesen entstehen zu lassen, kann zusätzlich durch den folgenden Sachverhalt untermauert werden: die Verführerszene, in der es Míla gelingt, Andula ins Hotelzimmer zu locken und sich anschließend auszuziehen, wurde zwar gedreht, jedoch nicht in den Film

einbezogen. Man kann diese nicht verwendete Szene auf der DVD anschauen, im Film selber folgt jedoch die Bettszene im Hotelzimmer gleich nach der Sequenz, in der Andula von Míla auf dem Gang verführt wird. Der harte Schnitt und die nicht gezeigte Szene lassen den Raum entstehen, in dem Mílas Praktiken und Andulas Zögern nur in der Phantasie der ZuschauerInnen ihren Ausdruck finden.

Ein Spielraum von ähnlicher Qualität entsteht auch durch die Methode Formans, mit einer Frage die Szene abschließen zu lassen. Hier sind es erneut die ZuschauerInnen, deren Aktivität gefordert wird. Und hier ist es auch wieder das Element der Nicht-Eindeutigkeit, das den Inhalt vermittelt. Eine nicht beantwortete Frage, auf die mittels eines Schnitts gleich eine nicht zusammenhängende Einstellung der nächsten Szene folgt, zieht die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf sich. Sie merken, dass – entgegen der allgemeinen Erwartung – die Fragen nur gestellt, jedoch nicht beantwortet werden. Es wird nicht einmal ein Versuch unternommen, zu antworten, nicht einmal ein Raum für Zögern gegeben. Der abrupte Schnitt resultiert in der Tatsache, dass die Problemfelder nur kurz angedeutet werden und nicht explizit behandelt werden. Darüber hinaus übernehmen hier der auffällige Schnitt und der Verstoß gegen die Interaktionskonventionen die Funktion des bewussten Verweises auf das Medium und wollen die ZuschauerInnen zur Reflexion anregen. Sie sollen selber nach Antworten suchen, sollen selber ihre Position im Rahmen der thematisierten Problematik überdenken.

Zur Illustration könnte hier beispielsweise die Szene aus der Versammlung im Betrieb genannt werden, wo der Betriebsleiter für den Besuch der Soldaten plädiert. Sein Monolog, in dem er sich selber sowie die sozialistischen Thesen über Armeeeinsatz und ArbeiterInnenauofopferung parodiert, endet mit zwei nicht beantworteten Fragen (9:26). Zum Schluss seines Auftritts versichert ihm nämlich der Genosse aus der Armee, dass er seinen Vorschlag weitergeben wird. Der Betriebsleiter reagiert mit: „Wer ist das weiter? Was ist das weiter?“ und ein harter Schnitt schließt jede Reaktion innerhalb der filmischen Wirklichkeit aus. Die Fragestellungen klingen jedoch in den Köpfen der ZuschauerInnen nach und ihre Resonanz verweist implizit auf die Ideologiestrategien des Staates. Das Fehlen von Antworten klagt die Staatsmacht wegen ihrer nicht transparenten Methoden an. Der Filmemacher wählt diese implizite Darstellungsweise für seine Kritik und adressiert damit direkt sein Publikum, das die Fertigkeit besitzt, zwischen den Zeilen zu lesen.

Sowie die Betriebsversammlung in einer nicht geschlossenen Form endet, bietet auch der Schluss des Films an sich ein offenes Ende an. Der letzte gesprochene Satz im Film verweist indirekt auf die Zukunft der Helden, diese wird im Film jedoch nicht mehr präsentiert. Das Verzichten auf eine Klimax zum Abschluss der Erzählung bietet Raum für ZuschauerInnenhypthesen, wie es mit Andula weitergeht, als richtungweisend kann die letzte Einstellung im Film angesehen werden. Hier wird die Fabrikhalle mit den unzähligen Arbeiterinnen noch einmal präsentiert, diesmal jedoch mit einer poetischen non-diegetischen Musik. Die Kamera findet unter diesen die blonde Andula, die im Ausüben ihrer monotonen Tätigkeit dargestellt wird. Es wirkt, als ob sie schon für immer zur Verrichtung dieser Routinebewegungen verurteilt wäre. Diese Vermutung wird auch durch den Einsatz einer Abblende zum Schluss des Films bestätigt.

4.1. Bildgestaltung

Auch bei der Bildgestaltung ist die revolutionäre Ausdrucksweise der FilmmacherInnen der Neuen Wellen spürbar. Sie finden innovative Lösungen, die Zeugnis von ihrem persönlichen Stil ablegen. Richtungweisend sind auch hier die Ideen des Filmtheoretikers André Bazin, der wichtige Impulse für die junge Generation der Regisseure bot. Sein Konzept des Kinos und des Filmemachens macht sie zu den Künstlern par excellence: „Das Bild – seine plastische Struktur, seine Organisation in der Zeit – verfügt, gestützt auf einen größeren Realismus, über viel mehr Möglichkeiten der Beeinflussung und Verwandlung der Realität in ihrem Kern. Der Filmemacher ist nicht mehr nur Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern endlich dem Romanschriftsteller ebenbürtig“ (Bazin 2003: 274).

Schon in der Gestaltung als *offene* Form wird ihr schöpferisches Potential spürbar. Sie lassen sich nicht durch den Bildrahmen der Einstellung einschränken, „der abgebildete Handlungsraum wirkt offen für neue Elemente“ (Kamp/Rüsel 1998: 48). Die Kamera sensibilisiert die ZuschauerInnen für die Tatsache, dass es sich hier nur um einen Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit handelt, der jederzeit durch überraschende Zufallsmomente beeinflusst werden kann. Die ZuschauerInnen sind sich dieser Qualität des Bildrahmens bewusst und bleiben die ganze Zeit auf neue Konstellationen gefasst. So eine Einstellung zum präsentierten Bild steht eindeutig

im Gegensatz zu klassischen Sehgewohnheiten. Hier ist das Publikum durch die *geschlossene Form* des gestalteten Filmbilds in eine passive Rolle gedrängt, denn alle Zusammenhänge scheinen geklärt zu sein: „Die Bilder erscheinen durchkomponiert und konzentriert. Innerhalb des Bildrahmens sind alle handlungsrelevanten Personen und visuellen Informationen in einem deutlichen Verhältnis zueinander erfasst“ (Kamp/Rüsel 1998: 47). Die *geschlossene Form* wird auch beim Einsatz der Kamera lesbar. Die Aufnahmen werden so realisiert, dass die Konzeption eines eindeutig interpretierbaren Inhalts erkennbar ist. Sie unterstützt auch die illusionistische Vermittlung, das Filmbild sei neutral, das heißt der Filmherstellungsprozess wird verschleiert.

Ganz anders ist die Kameraarbeit der FilmemacherInnen der Neuen Wellen. Die Bilder, die hier vermittelt werden, verweisen wiederholt auf „Momente von Kamerabewusstheit“ (Brinckmann 1997: 281). Die ZuschauerInnen entziehen sich also bewusst der Wirklichkeitsillusion und werden für den Filmherstellungsprozess sensibilisiert. Es handelt sich hier um „das Technomorphe, also eine Kamera, deren Bilder deutlich auf den Apparat verweisen“ (Brinckmann 1997: 277). Durch das Technomorphe der Kamera wird die Aufnahmesituation hervorgehoben, das Publikum wird eingeladen, sich die Bedingungen vorzustellen, unter denen die Filmaufnahmen gemacht wurden. Um ein Beispiel zu nennen, kann auf jene Einstellungen aufmerksam gemacht werden, die eindeutige Verweise auf den Einsatz der Handkamera beinhalten. Es ist anzunehmen, dass der Kameramann mit dem Apparat in der Hand der Figur folgte, was in einem wackeligen Charakter der Bildaufzeichnung resultierte. Aus diesem können die ZuschauerInnen auf die Bewegungen des Kameramanns schließen, die Qualität des Bildes verweist also direkt auf die Existenz und den Einsatz der Handkamera. Solche Aufnahmen hatten dann eine klare Wirkung: „When used with care, it resulted in a brutal realism, a strong sense of concreteness“ (Douchet 1999: 205). Diese Tatsache unterstützt den authentischen Eindruck der Bildaufnahmen und verleiht ihnen eine dokumentarische Note. Die Authentizität wurde auch unter anderem dadurch verstärkt, dass die Handkamera das Drehen der Filme ‚on location‘ ermöglichte und dem Regisseur Bewegungsfreiheit beim Drehen vermittelte.

Neben dem technomorphen Aspekt wurde bei der Kameraarbeit jedoch auch das Anthropomorphe reichlich eingesetzt, wie zum Beispiel die subjektive Kamera: „A scene is structured so that we see a character who gazes, and then we see what

is seen through that character's eyes. Along with the character, we see only what we are shown“ (Branigan 2006: 51). Manchmal heißt es, dass auch eine Szene in einer extremen Perspektive oder im gekippten Bildformat dargestellt wird. Die Tatsache, dass in den Filmen der Neuen Wellen beide Aspekte, sowohl Anthropomorphie als auch Technomorphie wiederholt zum Einsatz kamen, verrät viel über die Charakteristika ihrer Kameraaufnahmen. Hier kann man deutlich eine Annäherung an den Kameraeinsatz des *Direct Cinema* erkennen, über den Christine Brinckmann schreibt: „Dokumentarfilme dieses Stils enthalten viel Technomorphes, das in anderen Filmen [...] als unprofessionell oder unschön ausgemustert würde, aber auch viel Anthropomorphes, das auf ein Subjekt hinter der Kamera und seine Entscheidungen und Interessen verweist“ (1997: 284).

Die Verwendung der subjektiven Kamera, die unvermeidlich auch einen kodierten Einsatz von Schnitt beinhaltet, bringt uns zum nächsten wichtigen Aspekt der Bildgestaltung – zur Frage der Montage. Die klassischen Filme verfügen über klare Regeln und Konventionen, wie der Schnitt, beziehungsweise eine ganze Aneinanderreichung von Schnittsequenzen, verwendet werden soll. Der Einsatz von Schnitt wird dadurch vorhersehbar und entspricht den Erwartungen der ZuschauerInnen. Es werden hier Techniken eingesetzt, die die Hypothesen der ZuschauerInnen verifizieren, womit man zu einem Eindruck der Geschlossenheit beiträgt. In diesem Zusammenhang muss wieder André Bazin zitiert werden, der behauptet: „Die Montage widerspricht grundsätzlich und ihrer Natur nach der Vieldeutigkeit“ (2003: 270). Die FilmemacherInnen der Neuen Wellen gehen hier also ihren eigenen Weg und verzichten mit Absicht auf zahlreiche Konventionen innerhalb der Montage, was bei einer Reihe von Darstellungsmitteln spürbar wird. Nennen wir hier stellvertretend den Einsatz von *jump cuts* oder die Modifikationen von Schuss/Gegenschuss Einstellungen innerhalb von einem Dialog, die noch im folgenden Teil meiner Arbeit detailliert untersucht werden (Kapitel 4.2.).

André Bazin machte noch zusätzlich auf eine Alternative zur klassisch verstandenen Montage aufmerksam und führte das Konzept der Tiefenschärfe ein. In den 1950er Jahren wies er auf die Vorteile dieses Ausdrucksmittels am Beispiel von *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941, USA) hin. Der Filmkritiker hob hervor, dass durch den Einsatz von Tiefenschärfe das gesamte Geschehen eingefangen werden kann. Mit anderen Worten können auf einigen Ebenen mehrere Ereignisse gleichzeitig stattfinden, weil alle Ebenen innerhalb einer Einstellung scharf gestellt werden, wie

man der folgenden Definition entnehmen kann: „With deep focus, all planes within the lens's focus are in sharp focus – thus background and foreground are both in focus“ (Hayward 1996: 64). Das Geschehen wird auf diese Weise also nicht isoliert und fragmentarisch vermittelt, wie bei dem Einsatz der klassischen Montage, sondern in seiner „äußereren Einheit“ (Bazin 2003: 269). Dies heißt jedoch nicht, dass der Filmemacher auf die Montage per se verzichten müsste, Bazin ist eher der Meinung, „er integriert die Montage in seine Gestaltung“ (2003: 269).

Das Darstellungsmittel der Tiefenschärfe stellt für den Theoretiker eines jener Verfahren dar, mit dem die ZuschauerInnen zu aktiven MitarbeiterInnen werden und das sie von den manipulativen Prozessen befreit. Er kommentiert diesen Punkt wie folgt: „Während der Zuschauer bei der analytischen Montage nur dem Wegweiser folgen muss, seine eigene Aufmerksamkeit in der des Regisseurs aufgeht, der für ihn auswählt, was er sehen muss, ist hier ein gewisses Minimum selbständiger Auswahl erforderlich. Von der Aufmerksamkeit des Zuschauers und seinem Wollen hängt es teilweise ab, ob das Bild einen Sinn bekommt“ (Bazin 2003: 270). Ja, Bazin gesteht den ZuschauerInnen sogar ein Mitagieren an dem kreativen Prozess des Filmemachens zu, wenn er ihnen „eine positive Mitwirkung [...] an der Regie“ (2003: 270) zuschreibt. Im Rahmen des klassischen Films würden die gleichen Sachverhalte sicherlich mit anderen Mitteln präsentiert. Es ist davon auszugehen, dass der Einsatz von Schnitt hier eine wichtige Rolle spielen würde. Mittels des Schnitts wird im Voraus für die ZuschauerInnen ausgesucht, was sie anschauen sollen und auch für wie lange. Durch die analytische Montage entsteht eine Sequenz von Einstellungen, die durch die Entscheidungen, die die FilmemacherInnen treffen, vorbestimmt ist. Sie determinieren die Schnittsequenz bis zum letzten Detail und konstruieren dadurch Kreationen, die über manipulative Züge verfügen: „[...] the idea of each shot as nothing more than a unit of place and action, an atom that joins with other atoms to make the scene and then the sequence. When a film is made in this way, with each shot lit and played separately, the screen hides nothing, because there is nothing to hide outside the action being filmed“ (Branigan 2006: 252).

Eine Alternative, die das klassische Kino bei einer Einstellung mit mehreren Ebenen einsetzt, ist „Shallow Focus“, das folgendermaßen definiert wird: „[D]er dem deep focus entgegengesetzte Bildstil, bei dem mit nur engem Schärfenbereich gearbeitet wird, sodass z. B. die Schauspieler scharf sind, der Hintergrund jedoch unscharf verschwommen“ (Monaco/Bock 2011: 222). Diese Technik hat zur Folge,

dass die Geschehnisse im Vordergrund hervorgehoben werden. Dadurch ist die Handlung im Hintergrund als nicht wesentlich kodiert und die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen ist auf den Vordergrund gelenkt. So wird im klassischen Film auf nur eine Handlung, beziehungsweise eine Interpretation hingedeutet. Die ZuschauerInnen werden auf die wesentlichen Momente aufmerksam gemacht, wodurch eine klare Begleitung der ZuschauerInnen durch den Plot realisiert werden kann und Missverständnisse vermieden werden können.

Die Begleitung der ZuschauerInnen durch den Plot und die eindeutige Beeinflussung ihrer Interpretationsarbeit waren die Gründe, warum André Bazin die Tiefenschärfe gegenüber den Lösungen des klassischen Kinos favorisierte:

For him deep focus made a greater objective realism possible. Since use of deep focus, contrary to the fast editing style of montage, usually implies long takes and less editing from shot to shot, this style of shooting is one that draws least attention to itself, and therefore, allows for a more open reading. Deep focus's great virtue for Bazin was that the spectator was not subjected to the ideological nature of montage – resting as it does on *a priori* knowledge, that is, that montage will produce x meaning – but was presented, rather, with a naturalism of the image that refuses all *a priori* analysis of the world (Hayward 1996: 64).

Die Vorteile beim Einsatz der Tiefenschärfe liegen also in der Gewinnung von Raum für ZuschauerInnenhypthesen, sowie in der Möglichkeit, auf die Mehrschichtigkeit der Filmaussage aufmerksam zu machen. Mit diesem Verfahren werden den ZuschauerInnen auf mehreren Ebenen verschiedene Handlungen zur gleichen Zeit präsentiert, womit auf die Komplexität der Sachverhalte hingewiesen werden kann. Es werden unterschiedslos sowohl die wichtigen als auch die marginalen Details und Handlungen vermittelt. Das führt dazu, dass die ZuschauerInnen selber bestimmen müssen, welchen Sachverhalten sie die entscheidende Bedeutung beimessen, und welche sie nicht verfolgen; allen kann nämlich nicht zugleich Aufmerksamkeit gewidmet werden. Somit repräsentiert das Verfahren der Tiefenschärfe eine sehr wichtige Quelle der Authentizität, denn es verzichtet auf den gelenkten Blick, schließt die Mehrdeutigkeit in sich ein und spiegelt die Mehrschichtigkeit der Wirklichkeitswahrnehmung bzw. Wirklichkeitsdarstellung.

Diese Auswirkungen der Tiefenschärfe werden bei ihrem Einsatz noch durch die Tatsache verstärkt, dass diese oft in Kombination mit ‚lateral depth of field‘ eingesetzt wird. Dieses Darstellungsmittel geht auf eine laterale Bewegung der Kamera zurück, die dadurch eine „activation of off screen space“ (Branigan 2006: 78)

hervorruft. Für unsere Untersuchungen wird dieser Fakt von immanenter Bedeutung, denn das Mitbedenken von *off screen space* trägt entscheidend zu der authentischen Wirkung der Filme bei. Bazin zieht hier eine Parallele zum Wahrnehmungsprozess im Leben außerhalb des Kinosaals und weist so auf eine neue Qualität der Kinosprache hin: „[...] depth of field allows us to experience the continuity and ambiguity of reality much as we do in real life even as it leaves us relatively free to interpret what we are seeing“ (zitiert nach Green 2007: 20). „Depth of field“ sensibilisiert die ZuschauerInnen für bewusste Wahrnehmung der Informationen in *off screen space*, sowie zu ihrer Bearbeitung und Integration in eigenständig beschlossenen Schlussfolgerungen. So können die Impulse, die anhand von beiden Darstellungsmitteln – „deep focus“ und „depth of field“ – vermittelt werden, ineinander greifen und zu einem kreativen Prozess bei den ZuschauerInnen beitragen. In ihrer komplementären Wirkung vermitteln sie dann „the freedom not only to scan an image in depth but to predict or wonder what will or could be shown at its edges at any moment“ (Branigan 2006: 78).

Mittels „depth of field“ werden die ZuschauerInnen motiviert, den *off screen space* nicht außer Acht zu lassen, sondern diesen in ihre Überlegungen zu integrieren. Somit wird die Illusion gebrochen, man würde sich auf einem „klar definierten und abgeschlossenen Terrain“ des präsentierten *on screen space* befinden, der einen statischen Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit vermittelt: „[...] the *mise en scène* cannot limit itself to what is presented on the screen. The rest of the scene, while effectively hidden, should not cease to exist. The action is not bounded by the screen, but merely passes through it“ (Branigan 2006: 252). In dieser Weise können Elemente aus dem *off screen* jede Zeit überraschen und zusätzlich wird die Vermutung bestätigt, dass Vieles unentdeckt bleibt, im Verborgenen, was den Interpretationsmöglichkeiten der ZuschauerInnen eine neue Dimension gibt. Abschließend kann man noch zusammenfassend André Bazin zitieren: „Die richtig angewandte Tiefenschärfe ist nicht nur eine ökonomischere, einfachere und gleichzeitig subtilere Methode, ein Ereignis darzustellen; sie bewirkt mit den Strukturen der kinematographischen Sprache die intellektuellen Beziehungen des Zuschauers zum Bild und modifiziert damit gleichzeitig den Sinn des Schauspiels“ (2003: 269).

4.2. Bildgestaltung in *Les 400 coups* (*The 400 Blows*)

François Truffaut wählt die filmischen Darstellungsmittel der Bildgestaltung mit großer Sorgfalt. Mit außergewöhnlicher Raffinesse kreiert er Vergleiche, Kontraste und Spiegelungen, die unzählige Momente seiner Filme in einer narrativen Klammer zusammenbringen. Auf diese Weise gelingt es ihm, Akzente differenziert zu setzen und spannende Verbindungen herzustellen. Als Ausgangspunkt für die Beschreibung seiner kontrastierenden Darstellungsmittel wird mir die von Anne Gillain in ihrem Artikel „The Script of Delinquency“ eingeführte Kategorie der „quality of space“ dienen, die den Helden Antoine mit dem Außen- beziehungsweise dem Innenraum in Zusammenhang bringt: "A prisoner indoors, Antoine becomes in the streets a child free to roam, play and explore" (2000: 144). Dieser Kontrast findet seinen äquivalenten Ausdruck auch auf der Bildebene: „Visually, *Les 400 coups* is built on an elegant binary opposition which is maintained throughout the film. Inside, at home or at school, the narration is dominated by static shots and close-ups, while outside, long and mobile shots prevail. These alternations give the film its powerfull rhythm of tension and release“ (Gillain 2000: 144).

Diese Dialektik bildet eine tragende narrative Struktur für den ganzen Film. Man könnte eine Reihe von Beispielen aufzählen, in denen dieser Kontrast zum Ausdruck kommt. Ich werde mich hier auf eine prägnante Gegenüberstellung beschränken und suche dafür zwei Einstellungen mit langer Dauer aus – eine Szene aus dem Außenraum (56:50 bis 57:33) und eine aus dem Innenraum (11:50 bis 12:49). In den Straßen von Paris wird Antoine zusammen mit seinem Freund René aufgenommen – sie fühlen sich frei, sind ganz auf sich gestellt. Innerhalb der ganzen Szene sind sie praktisch nur in Bewegung – sie laufen die Straße, wo René wohnt, hinunter, weiter über eine Treppe bei einer Kirche, wo sie sich über einen Passanten lustig machen, verlaufen sich und schließlich laufen sie wieder die Straße zu Renés Haus hinauf. Die Kamera scheint sie eher „beiläufig [zu] zeigen“, manchmal sogar „aus dem Blick [zu] verlieren“ (Kamp/Rüsel 1998: 48). Die ganze Szene wird mit einer spielerischen non-diegetischen Musik untermauert, die den unbekümmerten Eindruck unterstreicht. Demgegenüber wird in der Innenszene (11:50 bis 12:49) keine Musik gespielt, man nimmt nur die Geräusche wahr, die Antoine beim Auftischen macht. Die ganze Routine wird im Detail von einer statischen Kamera

verfolgt, wie schon im vorherigen Kapitel gezeigt wurde. Die Bewegungsfreiheit von Antoine wird durch den engen Innenraum begrenzt.

Noami Greene folgt Gillains Argument noch weiter und fügt zusätzliche Eigenschaften der Kamera hinzu, wenn sie den Kontrast folgendermaßen kommentiert: „[I]n outdoor sequences Truffaut's mobile and often intrusive camera seems to swoop and fly; indoors as if it shared the unease and claustrophobia felt by Antoine, it barely moves“ (2007: 75). Wie essentiell diese Gegenüberstellung für Truffaut war, ist auch an der Tatsache abzulesen, dass diese gleich nach dem Vorspann für die ZuschauerInnen sehr intensiv spürbar wird. Auf die ‚tanzenden‘ Einstellungen, die den authentischen Schauplatz der Erzählung im Außen einführen, folgen abrupt die ‚befangenen‘ Einstellungen in Antoines Klasse. Almut Steinlein kommentiert diese Tatsache wie folgt: „Dès la toute première séquence, ce schéma dialectique est établi“ (2007: 146). Die ZuschauerInnen wechseln unvermittelt von der Straße in den engen Klassenraum, der in einer statischen Art und Weise präsentiert wird, sodass das Publikum das Kommende ahnen kann. eine Vorahnung beim Publikum vorhersehbar wird. Durch diesen abrupten Wechsel verspüren die ZuschauerInnen gleich von Anfang an die angespannte Atmosphäre in der Klasse, die die Blicke der Schüler frontal eingefangen hält und ihre Körper in lähmendem Gehorsam der Autorität gegenüber verkrümmen lässt.

Bei der differenzierten Art und Weise des Kameraeinsatzes ist auch die Frage entscheidend, wie die Informationen an die ZuschauerInnen weitergegeben werden. James Monaco schreibt zu diesem Punkt: „Truffaut has elaborated the effect of the stationary camera. He does want his camera to comment and it does so continually, but quietly“ (1976: 35). Dieses Zitat verweist darauf, dass die ZuschauerInnen in den Filmen von Truffaut durch die Kamera unzählige Kommentare zu den dargestellten Ereignissen bekommen. Es handelt sich hier jedoch um keine expliziten ‚Anmerkungen‘, die nur auf eine mögliche Weise verstanden werden können. Im Gegenteil, dem Filmemacher Truffaut ist viel mehr die Rolle eines Zeugen näher – er fängt ein, was er sieht oder was er möchte, dass das Publikum zu sehen bekommt, und stellt seine Beobachtungen zur Verfügung. Dies kann man zum Beispiel anhand einer kurzen Einstellung, in der Antoine mit einem Burschen im flüchtigen Gespräch präsentiert wird (1:24:33 bis 1:25:04), illustrieren. Beide sitzen auf einer Bank und die Kamera nimmt ihre Interaktion wie im Vorbeigehen auf. Sie nähert sich ihnen von der Seite, setzt ihre Bewegung jedoch beim Fokussieren der Jungen fort. Das resultiert

zuerst in einer frontalen Ansicht der Gesprächspartner, bis sich die Kamera schließlich zurückzieht. Die ZuschauerInnen können die Bewegung des Kamermanns anhand der unkonventionellen Perspektivierung der Aufnahme eindeutig antizipieren, auch seine Schritte sind den ‚unruhigen‘ Bewegungen der Bilder zu entnehmen. Signifikant scheint mir hier auch die Tatsache, dass das Gespräch in einer einzigen Einstellung, ohne Schnitt, aufgenommen wird. Diese Vorgangsweise zeigt, wie unkonventionell Truffaut generell mit Dialogen umgeht und im Folgenden möchte ich mich mit diesem Thema detailliert beschäftigen.

Wenden wir uns also zunächst der Organisation von Dialogen zweier ProtagonistInnen im klassischen Kino zu. Üblicherweise werden diese mittels Schuss/Gegenschuss Einstellungen präsentiert. Das heißt, dass in diesem Rahmen zwei Einstellungen von zwei miteinander kommunizierenden Figuren abgewechselt werden. Zuerst spricht die Figur A und schaut in den *off screen space* in eine Richtung, wo die ZuschauerInnen die Figur B vermuten. In der nächsten Einstellung spricht Figur B und schaut in den *off screen space* in die Richtung, in der die ZuschauerInnen die Figur A erwarten. Hier wird also das Darstellungsmittel *eyeline matching* verwendet – „a term used to point to the continuity editing practice ensuring the logic of the look. In other words, eyeline matching is based on the belief in mainstream cinema that when a character looks into off-screen space the spectator expects to see what she or he is looking at. Thus there will be a cut to show what is being looked at“ (Hayward 1996: 91). Dadurch werden die Erwartungen der ZuschauerInnen antizipiert und eine illusionistische Ordnung wird konstruiert. Innerhalb dieser Praktik werden also stabilisierende und bestätigende Verfahren benutzt, die in einer Manipulation der ZuschauerInnen resultieren:

„Sutur‘ ist die Operation im Film – vor allem in Schuss-Gegenschuss-Einstellungen – bei der der Zuschauer in das System der filmischen Blicke ‚eingenäht‘ oder ‚verschweißt‘ wird. Er stehe zunächst in einer imaginären Position der Souveränität dem Bild gegenüber. Da das Bild jedoch nur einen Ausschnitt zeigt und aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen ist, könnte dies störend bewusst werden. Dagegen wirkte aber der Gegenschuss, der diese Perspektive einer Figur oder zumindest einer Position im Film zuschreibe. Auf diese Art werde der Zuschauer in die Erzählung hineingezogen, und gleichzeitig werde die Qualität des Films als gemachtes, als Repräsentation maskiert. Die Illusion der Realität werde verstärkt und der Zuschauer so auf eine ideologische Position ‚interpelliert‘“ (Lowry 1992: 120).

Der Einsatz von Schuss/Gegenschuss Einstellungen wird jetzt in *Les 400 coup (The 400 Blows)* untersucht, wobei ich auf Abweichungen von den Gesetz-

mäßigkeiten des klassischen Kinos hinweisen werde. Hier scheinen mir drei Gespräche zwischen Antoine und seiner Mutter von Bedeutung. Wir werden in diesen Interaktionen vor allem den sehr beschränkten Einsatz von *eyeline matching* beobachten sowie seinen Einfluss auf die ZuschauerInnen und ihre Einbindung in die Darstellung der filmischen Wirklichkeit thematisieren.

1. Sequenz (12:56 bis 13:41)

Die Interaktion findet zu Hause statt und präsentiert das erste Zusammenkommen zwischen dem Sohn und seiner Mutter im Rahmen des Films. Obwohl sie zahlreiche Worte miteinander wechseln, blicken sie sich dabei fast gar nicht an. Sehr oft befindet sich der/die ZuhörerIn sogar in einem anderen Raum als die Figur, die spricht; als Beispiel kann gleich der Anfang des Gesprächs beschrieben werden. Hier kommt die Mutter nach Hause, die amerikanische Einstellung stellt diese im Vorzimmer dar. Aus dem *off screen* hören wir Antoine, der sich im Wohnzimmer befindet, sie begrüßen, sie antwortet flüchtig zurück und verschwindet im *off screen* (wahrscheinlich in der Küche). Eine laterale Bewegung der Kamera fokussiert dann Antoine im Esszimmer, der von der Mutter aus dem *off screen* angesprochen wird. Auf der Bildebene sehen wir den höchst angestrengten Jungen, der sich bemüht, aufmerksam hinzuhören, um die Fragen der Mutter aus der Küche zu verstehen, die nur aus dem *off screen* zu hören sind. In ähnlicher Weise wird die Interaktion fortgesetzt.

2. Sequenz (42:37 bis 44:07)

Die Mutter und Antoine befinden sich beide im Bett, Antoine liegt unter der Decke, die Mutter sitzt bei ihm am Bettrand. Antoines Blick ist meistens in den *off screen space* gerichtet, jedoch eindeutig nicht in die Richtung, in der die ZuschauerInnen die Figur der Mutter vermuten würden. Es scheint, als ob er dem Blick seiner Mutter eher ausweichen möchte, einmal macht er seine Augen sogar zu. Auch die Mutter richtet ihren Blick nicht immer auf Antoine; einige Male schaut sie in den unbestimmten *off screen space*, einmal in ihren Erinnerungen suchend, ein anderes Mal ihre Gedanken in die Zukunft richtend.

3. Sequenz (1:29:20 bis 1:32:35)

Dieses Gespräch findet in dem Heim für jugendliche Delinquenten statt und stellt das letzte Zusammenkommen von Mutter und Sohn im Rahmen des Films dar. Zuerst ist der Blick Antoines zum Boden gerichtet, dann schweift er zwar Richtung sprechende Mutter, wird jedoch nicht in einer konventionellen Art auf die Gesprächspartnerin, sondern in einem subjektivierenden *point of view* vor allem auf den Hut der Mutter gerichtet (eine detaillierte Analyse folgt im Kapitel 5.2.). Dann folgen fünf Schuss/Gegenschuss-Einstellungen, bevor sich der Blick von Antoine wieder zum Boden richtet.

Die Analyse des Ablaufs dieser drei Interaktionen zwischen Mutter und Sohn zeigt, dass Truffaut verschiedene Techniken benutzt, um den konventionellen Einsatz der Schuss/Gegenschuss Sequenz zu vermeiden. Er verwendet das Ausweichen des Blicks vor dem/der GesprächspartnerIn, das Gespräch zwischen Figuren, die sich in verschiedenen Räumen befinden, oder den Einsatz von *point of view*, der auf ein Objekt statt auf den Gesprächspartner ausgerichtet ist. Die ZuschauerInnen müssen sich fragen, warum er zu diesen Mitteln greift und die Antwort ist eindeutig. Truffaut will die ZuschauerInnen nicht in ein konstruiertes System der filmischen Blicke integrieren, er entzieht sich ihrer stabilisierenden Funktion und zieht es vor, die Autorinstanz sichtbar werden zu lassen. Zusätzlich kann man noch die Vermutung äußern, dass der Filmemacher die konventionelle Gesetzmäßigkeit der Gestaltung der Schuss/Gegenschuss-Einstellungen mit der Absicht wiederholt bricht, um die ZuschauerInnen auf die Verschleierungstechniken des klassischen Kinos aufmerksam zu machen.

Dieses Argument kann man noch weiter verfolgen, wenn man sich weitere Präsentationsformate von Dialogen in *Les 400 coup (The 400 Blows)* anschaut. Auch hier ist die unkonventionelle Vorgangsweise Truffauts beim Organisieren und Präsentieren der Dialoge auffallend. Wir richten jetzt unseren Fokus auf die Gestaltung der Gespräche, die eine respektvolle Interaktion darstellen, das heißt jene, in denen Antoine als gleichberechtigter Gesprächspartner behandelt wird. So einen Charakter weisen vor allem die Interaktionen mit seinem Klassenkameraden René auf. Wenn man alle Gespräche zwischen diesen beiden Jungen im Film in Betracht zieht, muss man darauf aufmerksam machen, dass keines von ihnen in Schuss/Gegenschuss Einstellung dargestellt wird. Truffaut wählt hier ausschließlich eine Einstellung, die dem Publikum den Blick auf beide Jungen gleichzeitig vermittelt,

wie zum Beispiel bei der Interaktion der beiden auf der Bank (10:32 bis 10:43), auf der Stiege (34:03 bis 34:38) oder vor Renés Haus (53:29 bis 53:55). Durch diese Vorgangsweise unterstreicht der Filmemacher die besondere Beziehung zwischen den Freunden und er benützt auch ganz bewusst eine Methode der Interaktionsdarstellung, die dem Verschleiern des Filmherstellungsprozesses eine eindeutige Absage erteilt. Besonders das dritte Gespräch ist in dieser Hinsicht erwähnenswert. Der Dialog spielt sich auf der Straße ab, beide Jungen sind die ganze Zeit zu sehen und werden bei einem Zaun stehend in einer amerikanischen Einstellung präsentiert. Entscheidend ist, dass zu Beginn des Dialogs Antoine rechts innerhalb des präsentierten Bildausschnittes steht und René links. In der Mitte eines Satzes, wenn René gerade die Weltmeere aufzählt, die er schon einmal sah, wird ein Schnitt eingebaut. Nach dem Schnitt läuft das Gespräch der Jungen weiter, ihr Gesprächsthema, ihre Blicke, ihre Pose bleiben gleich. Nur die Position der Gesprächspartner innerhalb des präsentierten Bildausschnitts verändert sich, René wird jetzt rechts und Antoine links präsentiert. Während René seinen Satz zu Ende spricht und all die Meere, wo er schon mal war, zu Ende katalogisiert, wird eindeutig, dass hier vor allem Truffaut mit seinem Publikum in Interaktion tritt. Durch das Einbauen eines Schnitts, der absichtlich gegen die konventionelle 180°C Regel verstößt, wird die Autorinstanz sichtbar. Zusätzlich kann dieser Schnitt als eine Provokation gelesen werden, die sich bewusst gegen die konventionellen Darstellungen von Interaktionen im klassischen Film stellt. „The continuity approach to editing dictates that the camera should stay on one side of the action to ensure consistent left-right spatial relations between elements from shot to shot“ (Bordwell/Thompson 2008: 480). Truffaut verwendet hier den Perspektivenwechsel der Kamera quer durch diese imaginative Linie, die die Orientierung der ZuschauerInnen sicherstellen soll. Das Publikum wird desorientiert, durch diesen ungewöhnlichen Perspektivenwechsel sozusagen aufgerüttelt. Die ZuschauerInnen müssen sich fragen, warum hier der Schnitt eingebaut wurde, denn der Filmemacher benützt diesen provokant und, in Hinblick auf die Entwicklung des *Plot*, sozusagen ‚funktionslos‘. Die Kamera plädiert hier für ihre Freiheit, sie will sich nichts diktieren lassen, sie will nicht auf einer Seite einer gedachten Linie verweilen. Sie emanzipiert sich und traut sich gegen eingefahrene Praktiken zu verstößen, gegen Regeln, die ihre Beweglichkeit und Neugierde einer konstruierten Logik des Blicks opfern. Sie wagt es, sich gegen „a ‚rule‘ that ensures consistency of the spectator’s perspective“ (Hayward 1996: 257) zu stellen

und vermittelt ungewöhnliche Perspektiven ohne Gewähr. Diese Unsicherheit mag die ZuschauerInnen für neue unerforschte Welten sensibilisieren, sie bringt sie dazu, neue Konstellationen in Betracht zu ziehen. Die Perspektive ändert sich, was rechts war, ist links, was links war, ist rechts, was *off screen* war ist *on screen*, was *on screen* war ist *off screen*. Was verborgen war, kann man jetzt sehen, was man sehen konnte, wird verborgen. Die Autorinstanz wird sichtbar, die vertraute Perspektive der ZuschauerInnen wird in Frage gestellt. Nichts ist ausgemacht oder reguliert, nichts ist eindeutig oder unveränderbar.

Schließlich wollen wir den innovativen Einsatz der Darstellungsmittel noch in einem Gespräch zwischen Antoine und seiner Psychologin im Heim für jugendliche Delinquenten verfolgen. Bei diesem Interview wird nur Antoine aufgenommen, die Fragende wird als körperlose Stimme dargestellt. Der Verzicht auf die Gegenschuss-Aufnahmen resultiert in einer äußerst revolutionären Gestaltungstechnik: „la succession de fondus enchaînés, en plan fixe frontal du garçon, qui produit un effet de *jump cut*“ (Garson 2004: 26). Entstanden ist dieser Effekt dadurch, dass das Interview geschnitten wurde, weil die Fragen in einer anderen Reihenfolge präsentiert werden sollten, als sie beim Drehen gestellt wurden. Nachdem man auf die Schuss/Gegenschuss-Einstellungen der Interviewenden verzichtete, wurden die einzelnen Einstellungen Antoines in einer neuen Abfolge nacheinander gereiht, was Überblendungen zur Folge hatte. David Bordwell und Kristin Thompson beschreiben dieses Darstellungsmittel wie folgt: „[W]hen two shots of the same subject are cut together but are not sufficiently different in camera distance and angle, there will be a noticeable jump on the screen“ (2008: 254). Der Schnitt macht sich hier bemerkbar, was in einer Desorientierung der ZuschauerInnen resultiert. Sie nehmen die Diskontinuität wahr und merken, dass die Einstellungen im Ablauf von Zeit und Raum eine Auffälligkeit aufweisen. Die Elliptizität der Gestaltung wird spürbar und die ZuschauerInnen können auf eine lückenhafte Darstellung der vorfilmischen Wirklichkeit schließen. „Die Überblendungen sind an dieser Stelle tatsächlich Ellipsen, sie sparen Teile des Interviews aus (der Eindruck wird jedenfalls beim Zuschauer erweckt), erschaffen ein neues Zeitgefühl, lassen Rhythmus entstehen und bewirken so eine außerordentliche Zunahme des Realitätsgrades, der Intensität dieser Sequenz“ (Gregor 1974: 10). Die ZuschauerInnen mögen sich fragen, was in diesen ‚Leerstellen‘ nicht zum Ausdruck kam und in ihrer Phantasie können sie eine Reihe von Antworten finden. Es gibt hier also nicht nur *eine* Interpretationsoption, sondern

gleich mehrere, die aktiven ZuschauerInnen sind herausgefordert, an diesen zu feilen. Darüber hinaus vermittelt die Anwendung von *jump cut* einen direkten Verweis auf den Prozess der Filmherstellung. Gillain kommentiert diesen Aspekt wie folgt: „Antoine is in fact addressing the spectator through the indirect mediation of the filmic apparatus“ (Gillain 2000: 149 -150).

In diesen Alternativen zum üblichen Schuss/Gegenschuss-Verfahren zeigt sich deutlich Truffauts Absicht. Er erteilt der manipulativen Einbeziehung der ZuschauerInnen in die filmische Wirklichkeit eine Absage und verweist durch *jump cuts* auf die Existenz der Autorinstanz. Dies stellt eindeutig einen Gegensatz zu den Techniken des klassischen Kinos dar, die jeden Hinweis auf das Medium vermeiden und den Herstellungsprozess des Films verschleiern: „By means of suture, the film-discourse presents itself as a product without a producer, a discourse without an origin. It speaks. Who speaks? Things speak for themselves and of course, they tell the truth. Classical cinema establishes itself as the ventriloquist of ideology“ (Dayan 1976: 451).

Wenden wir uns jetzt dem Einsatz von *point of view* (POV) in *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) zu, der letztendlich als ein spezieller Fall von Schuss/Gegenschuss-Verfahren gesehen werden kann. Von Truffaut wird die subjektive Kamera oft verwendet, um Antoines Sichtweise für die ZuschauerInnen präsentieren zu können. Auch hier kann man eine unkonventionelle Vorgangsweise Truffauts beobachten, denn er setzt den POV im Vergleich zum klassischen Zugang oft ein, was eine subjektivierende Tendenz des ganzen Films zur Folge hat. Hier möchte ich drei Beispiele bringen, die alle den Blick eines eingesperrten, isolierten Subjekts darstellen. Formal jedoch wird dieser Blick unterschiedlich konstruiert, sodass verschiedene POV Variationen entstehen.

1. Sequenz (1:15:03 bis 1:16:22)

Hier handelt es sich um eine der eindruckvollsten Szenen des Films, die in *point of view* abwechselnd Antoine, der aus dem Polizeiwagen schaut, und die Straßen von Paris bei Nacht zeigt. Da hier die Einstellungen durch eine bewegte Kamera realisiert werden, kann man die Aufnahme noch weiter spezifizieren und diese als „subjective travelling shot“ (Branigan 1985: 684) bezeichnen. Sie beginnt mit einer kurzen Einstellung, in der die Straße durch ein Gitter gezeigt wird. Im Anschluss wird Antoine von Außen in der amerikanischen Einstellung im Polizeiwagen präsentiert,

wie er, sich an den Gittern festklammernd, auf die Straße hinausschaut. Der Junge wird schrittweise angezoomt bis zu einem *close up*, hinter ihm kann man auch andere Mitfahrende teilweise wahrnehmen. Dann folgt eine Einstellung, in der die Straßen von Paris wieder aus dem Polizeiwagen wahrgenommen werden, diesmal ist jedoch die Einstellung so gewählt, dass man auch Antoine von hinten unscharf sehen kann und die Sicht auf die Straßen wird über seine Schulter gedreht. Im Anschluss wird in einer kurzen Einstellung *the point of view* durchbrochen, der vorbeifahrende Polizeiwagen wird von der Straße her aufgenommen. Danach kehrt man jedoch zu Antoine an den Gittern und seinem Blick auf die Pariser Straßen zurück. Den ZuschauerInnen wird also der Blick Antoines und das, was er sieht, einige Male präsentiert, manchmal variieren die Einstellungen, ein anderes Mal werden sie wiederholend eingesetzt. Es handelt sich um ein „continuing POV where one character looks at several objects or one object a number of times“ (Branigan 1985: 684). Auch die Kombination mit *close up* trägt zu der Wirkung der Szene bei. Die Involvierung der ZuschauerInnen wird also durch das Wiederholen der präsentierten Einstellungen sowie die Dauer der Sequenz intensiviert. Branigan kommentiert diese Vorgangsweise wie folgt: „The sustained viewpoint of the continuing POV tends to implicate the viewer in the experience or fate of the character“ (1985: 685).

2. Sequenz (1:13:47 bis 1:14:10)

Die Szene spielt sich in der Polizeistation ab, nachdem Antoine in eine ‚eingezäunte Zelle‘ verfrachtet wurde. Die POV Einstellung wird mit einem Kameraschwank eröffnet, der Innenraum der Polizeistation wird durch den Zaun im Detail präsentiert, vom Feuerlöscher über den Aushang mit Organisationsregeln bis zu einem Gesellschaftsspiel auf dem Tisch. Auch Gefangene in einer anderen Zelle werden hier dargestellt. Erst im Anschluss wird dann kurz in einer amerikanischen Einstellung Antoine von außen der Zelle gezeigt, wie sein Blick über die Station schweift. Das heißt, dass die POV Einstellung mit den angeblickten Objekten beginnt, erst dann kann man den Blick einem Subjekt zuordnen. Branigan nennt so eine POV Einstellung „retrospective or discovered POV“ (1985: 681), und zitiert Herbert Lightman, der erklärt, warum diese im klassischen Film weniger eingesetzt wird – „for several seconds the audience [is] lost, [...] Obviously, whatever originality [is] achieved by the use of the device [is] outweighed by the confusion that follow[s]

and by the loss of dramatic meaning within the sequence“ (zitiert nach Branigan 1985: 681-2).

3. Sequenz (1:17:12 bis 1:17:27)

Während dieser kurzen Sequenz ist nur eine einzige Einstellung wahrnehmbar, dennoch meine ich, dass es sich hier um eine POV Einstellung handelt und im Folgenden möchte ich meine Vermutung begründen. Auf der Bildebene sehen wir den Innenhof in der Untersuchungshaft, dieser wird in einer auffallend ‚holprigen‘ Aufnahme durch einen Zaun in Untersicht aufgenommen. Der Charakter der Aufnahme lässt auf Schreiten und Fortbewegung schließen, was man auch der Tonebene entnehmen kann, welche die Schrittgeräusche von (wahrscheinlich) zwei Figuren im *off screen* wiedergibt. Die ZuschauerInnen können also – nach Aktivierung ihrer Schemata und nach dem Mitbedenken der folgenden Szene, die ein sich schließendes Gitterfenster sowie Antoine in der Zelle präsentiert – vermuten, dass während dieser Aufnahme Antoine in Begleitung eines Beamten in Richtung Zelle schreitet. Dies wird jedoch nie bestätigt, denn auf der Bildebene ist – wie schon erwähnt – nur der Innenhof beim Vorbeigehen in Untersicht dargestellt. Wem gehört dieser Blick? Um von einem *point of view* sprechen zu können, bedarf es üblicherweise mindestens zweier Einstellungen, um die ‚Logik des Blicks konstruieren‘ zu können. Meiner Meinung nach kann man jedoch diese Einstellung subjektivierend als Antoines Blick begreifen.

Erstens vermuten wir hier Antoine durch den Gang schreitend, also ein der Freiheit beraubtes Individuum, das gerade in eine Zelle durch eine ganz neue Umgebung geführt wird. Es ist also anzunehmen, dass dieses Subjekt einen neugierigen, beobachtenden Blick, der nach Außen gerichtet ist, besitzt. Bedeutsam erscheint weiters, dass diese Einstellung beinahe im Anschluss an die schon beschriebenen *point of view* Einstellungen (1. und 2. Sequenz) folgt. In diesen Einstellungen wird ein subjektiver Blick durch die eingezäunte Zelle, später dann durch das Gitter des Polizeiwagens präsentiert. Auch in dem dritten Beispiel handelt es sich um eine Einstellung, die durch ein Gitter (oder einen Zaun) dargestellt wird. Hier gründet auch meine Annahme, dass es sich dabei um Antoines Blick handelt, auch wenn diese Hypothese nicht eindeutig verifiziert werden kann. Man wird jedoch motiviert, sich die Einstellungen der schon gesehenen Szenen in Erinnerung zu rufen, zu evaluieren und die Logik des Blicks zu überdenken. Diese kognitiven

Prozessabläufe verweisen wieder auf Truffauts Tendenz, die ZuschauerInnen während der Rezeption mit einzubeziehen und ihnen eine aktive Mitwirkung zu ermöglichen.

Diese wird Truffauts Publikum auch durch den Einsatz von Tiefenschärfe vermittelt. Mit der Sequenz aus der Schule (8:32 bis 9:27) kann man die Wirkung dieses Darstellungsmittels gut illustrieren. Die ZuschauerInnen sehen hier innerhalb des Klassenraums einige Ebenen auf einmal, sie müssen sich entscheiden, was sie verfolgen wollen, denn alle Ereignisse auf einmal sind nicht überschaubar. In diesem Moment treffen sie frei Entscheidungen und werden nicht durch die Auswahl des Regisseurs manipuliert. Dieser überlässt ihnen die Möglichkeit, aus den angebotenen Alternativen auszuwählen. Folgende Figuren und Handlungen kann man während dieser Sequenz wahrnehmen: Antoine hinter der Tafel rechts, der versucht, die Wand sauber zu machen, der Lehrer vor der Tafel, der seine Position wechselt. Entweder schreibt er ein Gedicht an die Tafel oder er ist zur Klasse gewandt, um Disziplin zu verschaffen. Letztendlich sind vier Reihen Schulbänke mit Schülern zu sehen, derer Verhaltensweise sich nach der Position des Lehrers richtet – sie schreiben ab oder machen ‚Streiche‘. Diese Abwechslung gibt der Szene ihren Rhythmus und ihre Klimax wird durch einen Pfiff der Schüler verursacht. Die Kamera ist hinten platziert und vollkommen unbeweglich, ihre statische Aufnahme vermittelt scharfe Sicht über die ganze Klasse – samt dem Territorium des Lehrers. Das Publikum bekommt dadurch die Chance, einige bedeutende Handlungen wahrzunehmen, deren Wirkung vielfältig ist. James Monaco kommentiert den Einsatz der Tiefenschärfe folgendermaßen: „For Truffaut, deep focus is the source of what we might call the ‚considered pan‘“ (1976: 35).

Manchmal wird der Einsatz der Tiefenschärfe noch zusätzlich mit einer subtilen Kamerabewegung verstärkt, wie es auch das folgende Beispiel belegt. Die Sequenz (57:35 bis 58:08) beginnt mit einer statischen Einstellung in Halbnah, in der der Vater mit René am Tisch beim Gespräch präsentiert wird. Dann steht der Vater auf, die Kamera folgt ihm mit einer leichten seitlichen Bewegung nach rechts, wo sie für einen kurzen Moment still steht und einen Raum mit verschiedenen Ebenen fokussiert. Da diese alle scharf dargestellt werden, kann hier von Tiefenschärfe die Rede sein. Die ZuschauerInnen sehen einige Handlungen auf einmal und müssen ihre Wahl treffen. Sie nehmen René wahr, wie er die Uhr im Vordergrund verstellt, links von ihm kann man eine Katze auf dem Bücherregal beobachten, im Hintergrund

ist der Vater in der Küche durch ein kleines Fenster zu sehen, wie er die Früchte in einer Schüssel ordnet. Dann kommt die Kamera in ihre ursprüngliche Position zurück und beobachtet noch René, wie er den Proviant vom Tisch nimmt und zur Tür links läuft, von den *off screen* Geräuschen der Katze begleitet. Bei dieser kurzen Sequenz kann man einige wichtige Aspekte beobachten, die das neue Verständnis von *mise en scène* skizzieren. Die innovative Freiheit der Figuren, die sich mit einer Selbstverständlichkeit auch in den *off screen* trauen, weist auf ein neues Verhältnis des Filmemachers zum Einstellungsrahmen und dem präsentierten Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit hin. Weiters ist auffallend, dass Truffaut die Tendenz zeigt, seine Aufnahmen im Innenraum in der Nähe einer Schwelle oder in einem Durchgangsraum zu organisieren. Dadurch bekommen seine Figuren ihre Freiheit und Agilität und überraschen die ZuschauerInnen mit ihrem spontanen Gehen oder Kommen. Auch innerhalb der nächsten Kapitel werden wir zahlreiche Verweise auf den *off screen* Raum noch beobachten, die die Tendenz des Filmemachers in diese Richtung bestätigt.

Auch der letzte Punkt, den ich im Rahmen der Bildgestaltung behandeln möchte, bezieht sich auf den *off screen space* und zwar auf den *off screen space* besonderer Qualität. Der Blick von Antoine richtet sich nämlich in der letzten Einstellung des Filmes direkt in die Kamera; zusätzlich wird sein Bild zu einem Standbild eingefroren und eingezoomt. Diese Darstellungsmittel können als äußerst innovativ eingestuft werden, Don Allen nennt die Einstellung bezeichnenderweise „a landmark in the history of cinema“ (1985: 44). Was ist so außerordentlich an diesem Blick? Warum hat die letzte Einstellung des Films eine so intensive Wirkung?

Ulrich Gregor kommentiert die Wirkung dieser Darstellungsmittel folgendermaßen: „[I]n diesem Augenblick gefriert die Aufnahme zum Standbild, der Realismus des Filmbildes scheint für einen Moment aufgehoben, das Bild wird zu einer Metapher“ (1974: 10). Diese Metapher ließe sich zum Beispiel mit den Worten von James Monaco decodieren: „Then the image freezes, as do Antoine's alternatives“ (1976: 35). Man muss jedoch darauf hinweisen, dass Monacos Entschlüsselung nur eine von unzähligen Interpretationsmöglichkeiten repräsentiert und jedem Zuschauer/jeder Zuschauerin seine/ihre Interpretationsmöglichkeit offen gelassen wird. Antoine starrt das Publikum einige Sekunden an und gibt sozusagen sein Wort an den Zuschauer/die Zuschauerin weiter. In dieser beträchtlichen Zäsur

eröffnet sich ein begehbarer Raum, der das Publikum einlädt, an dem fragwürdigen Ausgang beziehungsweise Weitergang des Films teilzuhaben.

Pascale Anja Dannenberg kommentiert diese Darstellungsmittel wie folgt: „Der Blick antizipiert auch die Anwesenheit des Zuschauers, der sein Interesse von einem diegetischen auf einen extradiegetischen Raum, auf den Produktions- wie Rezeptionsraum lenken muss, von der *histoire* zum *discours*, von der Erzählaufhandlung zu Erzählung. Der Schauspieler ‚häutet‘ sich und legt seine Rolle ab, als ob er auf der Bühne steht, und für seine Darbietung am Ende der Vorstellung die Reaktion des Regisseurs und des Publikums sucht“ (2011: 175-6). Hier wird das Einbeziehen des Publikums eindeutig, eine Kontaktnahme zwischen dem Regisseur und den ZuschauerInnen findet statt. Durch den Einsatz dieser Darstellungsmittel wird der Dialog zwischen beiden Seiten initiiert, der Raum des Diskursiven wird eröffnet. Dadurch wird also der geschlossene filmische Raum, der das neutrale Bild wie von einem Dritten erzählt vermitteln würde, eindeutig durchgebrochen, ein diskursiver Raum entsteht. Er verweist auf Ebenen, die auch die Erfahrungen und Schemata der ZuschauerInnen an der Konstruktion der filmischen Wirklichkeit teilnehmen lassen. Das Leben von Antoine und seine ausweglose Situation werden in Berührung mit dem Lebensweg des Publikums gebracht. Man identifiziert sich unvermeidlich mit der Position von Antoine und muss über den Beitrag der Gesellschaft bei vergleichbarem Schicksal der Jugendlichen nachdenken. Zum Einsatz der Adressierungsstrategie schreibt Dannenberg: „In Antoines Blick auf uns spiegelt sich unsere eigene vergangene Kindheit/Jugend, wir erkennen im Fremden das Eigene. Doch werden wir nicht nur Teil dieser Autobiographie, wir schreiben ein Stück weit auch unsere eigene und grenzen uns ab vom Anderen, gerade weil wir über das Einfrieren und Zoomen den Film als Film vorgeführt bekommen“ (2011: 177).

4.3. Bildgestaltung in *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*)

Der Beitrag des Kameramanns Miroslav Vondříček kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Seine Aufnahmen tragen zu der authentischen Wirkung des Films entscheidend bei, Peter Hames bezeichnet sie als „a documentary gray with imperceptible camera movement“ (1994: 59). Die Kamera unterstreicht wiederholt die

Vorstellung, gerade so als sei man bei den Szenen selber anwesend, die ZuschauerInnen werden eingeladen, mit der Kamera mitzukommen – ihr Status ähnelt dem eines Zeugen. Einmal können sie die zahlreichen Figuren wie beim Vorbeigehen nur für einen kurzen Moment erblicken, ein anderes Mal wird ihnen durch den Einsatz von Einstellungen mit langer Dauer genügend Zeit gegeben, um sich mit den Figuren und den Umgebungen detailliert auseinanderzusetzen.

Der Kamera wird eine neue Rolle zugesprochen, sie ist nicht mehr verpflichtet, nur den HauptprotagonistInnen nachzujagen oder ausschließlich dem Hauptgeschehen auf der Spur zu sein. Bei Forman wird wiederholt ein Bild eingesetzt, das auf zahlreichen Ebenen neben den Hauptfiguren auch ‚unwesentliche‘ Handlungen von marginalen ProtagonistInnen einfängt. Ein prägnantes Beispiel ist der Sequenz vom Tanzball entnommen (21:33 bis 22:23), die schon in dem Abschnitt über narrative Praktiken eingeführt wurde und die zahlreiche Mikrohandlungen enthält (siehe Kapitel 3.3.). Auf verschiedenen Ebenen werden hier nicht nur zwei der HauptprotagonistInnen im Vordergrund, sondern auch unzählige marginale Figuren im Hintergrund dargestellt. Die ZuschauerInnen haben die Möglichkeit zu entscheiden, bei wem sie mit ihrem Blick verweilen möchten, auch die Beobachtungsdauer kann je nach Belieben der ZuschauerInnen variieren. Der Einsatz von „Tiefenstaffelung“ (Kirsten 2009: 143) erhöht so „die perzeptive und kognitive Freiheit der ZuschauerInnen gegenüber den Bildern“. Signifikant scheint mir hier auch die Tiefenwirkung des abgebildeten *on screen* Raums, sowie die eindeutigen Verweise auf den *off screen* Raum zu sein. Letzterem möchte ich mich später noch im Detail zuwenden.

Die Freiheit der ZuschauerInnen wird auch durch den Einsatz der Tiefenschärfe unterstützt, derer Wirkung durch die Tatsache verstärkt wird, dass sich die räumlichen Ebenen alle im Schärfenbereich der Kamera befinden. Durch die gleiche Schärfe auf allen Ebenen der Aufnahme werden alle Informationen gleichberechtigt und parallel vermittelt. Das markanteste Beispiel in *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) stellt die Szene im Internat dar, in der eine Abstimmung stattfindet (50:49 bis 51:03). Die ZuschauerInnen bekommen in der Einstellung der Halbtotalen das ganze Klassenzimmer zu sehen, wo ungefähr vierzig Mädchen in vier Reihen mit Schulbänken sitzen. Es geht um eine Abstimmung, bei der alle ihre Hand für einen absurd moralischen Vorsatz, den ihnen ihre Erzieherin aufdrängt, heben. Man bekommt das Gefühl, dass hier einstimmig abgestimmt

wurde, wie es sich in einem totalitären Regime gehört. Einem/er aufmerksamen ZuschauerIn, der/die in dieser anonymen Menge nach Andula sucht (sie befindet sich in dieser Szene ganz im Hintergrund in der letzten Reihe der Mädchen) fällt auf, dass diese ihre Hand nicht hebt und dadurch das Unisono der Zustimmung durchbricht. Ein anderer/eine andere ZuschauerIn würde vielleicht lieber auf das Mädchen in der ersten Reihe rechts im Vordergrund fokussieren. Ihre Grimassen deuten eine ähnliche Aussage an – obwohl sie ihre Hand hebt, stellt sie die ganze Interaktion mit ihrem Schmunzeln in Frage. Es gibt hier also eine Reihe entscheidender Impulse, sie werden jedoch alle innerhalb einer Einstellung präsentiert und die ZuschauerInnen entscheiden selber über ihren Fokus. Es ist anzunehmen, dass man im klassischen Film den gleichen Sachverhalt eher mittels Naheinstellungen der Mädchen präsentieren würde, damit die intendierte Aussage nicht verloren geht. Forman wählt hier jedoch eine einzige Einstellung ohne Schnitte auch mit dem Risiko, dass vielleicht diese Details mit tragender Bedeutung in der Fülle der Hinweise verloren gehen. Er will die ZuschauerInnen jedoch nicht entmündigen und überlässt ihnen die persönliche Wahl des Fokus. Ihr Blick wird nicht gelenkt und sie können selbstständig Entscheidungen treffen, sich frei im Rahmen der Einstellung bewegen, anhand ihrer Beobachtungen an ihren eigenen Interpretationen feilen.

Zusätzlich wird mit den Darstellungsmitteln der Tiefenstaffelung und der Tiefenschärfe den Bildern eine Tiefenwirkung gegeben, was für die Interpretationsarbeit der ZuschauerInnen von Bedeutung ist. Diese wird bei Forman auch frequentiert durch Kamerafahrt und Kameraschwenks vermittelt, wie man der nächsten Sequenz vom Ende des Tanzballs entnehmen kann (23:59 bis 24:19). Fast alle Gäste sind schon gegangen und die Kamera folgt der abräumenden Kellnerin und ihrem quietschenden Wagen durch den ganzen Saal (an einem weinenden Mädchen, das gerade vom Organisator des Tanzabends beruhigt wird, sowie an einem betrunkenem, am Tisch schlafenden Gast) und gleich wieder zurück, diesmal die Musiker aufnehmend, die gerade dabei sind, den Saal zu verlassen. Sie lassen Mila am Klavier klimpernd im Hintergrund zurück und gehen dann ab, direkt vor der Kamera vorbei, sodass den ZuschauerInnen die Sicht für eine kurze Weile versperrt wird. Nach ihrem Abgang eröffnet sich letztlich die Sicht auf den Tisch mit drei Reservisten und drei Mädchen. In dieser kurzen Einstellung wird ein wahrhaftes Panoptikum von zahlreichen Neben- und Hauptfiguren präsentiert. Man bekommt

eigentlich sechs verschiedene Gruppen von Leuten in verschiedenen Rollen und Positionen innerhalb von nur ein paar Sekunden zu sehen. Trotzdem wirkt die Einstellung nicht zerstreut, sondern sie läuft reibungslos in einem Zug ab. So wird man unmittelbar an die einzelnen ProtagonistInnen mitten in ihrer Umgebung geführt, als ob man die Abschlussstunde des Tanzfestes selber miterleben würde. Zusätzlich kann man darauf aufmerksam machen, dass hier durch die Kamerafahrt ein großer Sektor des präsentierten Raumes zur Sicht gebracht wird. Die *offene Form* von *mise en scène* verschafft Bedingungen für eine innovative Raumqualität des Bildes, auf die auch Zdena Škapová aufmerksam macht: „Die Bewegung der Kamera zusammen mit der Figur – eine Weile befindet sie sich vor ihr, eine Weile hinter ihr – vermittelt das Gefühl der Kontinuität vom präsentierten Raum“ (2002: 93). Diese Kontinuität unterstreicht auch die Tiefenwirkung des Raums und verweist auf seine Dreidimensionalität, die für die Aktivierung der Vorstellungskraft der ZuschauerInnen von Bedeutung ist.

Wenden wir uns jetzt dem nächsten Aspekt der Bildgestaltung in *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) zu, den „Momenten von Kamerabewusstheit“ (Brinckmann 1997: 281), die eindeutig auf den Filmherstellungsprozess verweisen und die Autorinstanz signalisieren. Während des ganzen Tanzballs gibt es unzählige Momente, in denen diese Aufnahmeweise der Handkamera auffällt. Am meisten ist diese jedoch spürbar, wenn der Kameramann versucht, den Gesichtsausdruck einer tanzenden Figur in einem *close up* einzufangen (zum Beispiel in der Sequenz 23:10 bis 23:31). Dadurch, dass sich die tanzende Figur in eine Richtung fortbewegt, die man nicht vorhersagen kann, ist es für den Kameramann äußerst schwierig, dieser mit der Kamera zu folgen. Dadurch werden dann ‚holprige‘ Momente erzeugt, die eindeutig auf die Aufnahmesituation verweisen und die das Technomorphe der Kamera in den Vordergrund stellen. Auch wenn der Kameramann den schreitenden Figuren folgt, werden die typischen Charakteristika der Handkameraaufnahmen eindeutig sichtbar. Zum Beispiel in der Sequenz, wo der Kameramann von hinten den energisch schreitenden Tonda durch den Internatgang begleitet (47:55 bis 48:01), sind die Schrittbewegungen des Kameramanns auffällig präsent. Die ZuschauerInnen können sich die Aufnahmesituation bildhaft vorstellen, sie werden auf die technischen Details verwiesen.

Am meisten spürbar wird die technomorphe Qualität der Kamera jedoch beim Einsatz der „Schärfenverlagerung“ (Monaco/Bock 2000: 216), die zum Beispiel

innerhalb von einer Einstellung beim Tanzball (12:49 bis 12:53) stattfindet. Zuerst stellt die Kamera ein tanzendes Paar scharf, folgt diesem und dann wird die Schärfe auf den Hintergrund der Figuren verlagert – auf die Musiker, unter denen sich auch Mila befindet. Das ist zum ersten Mal, dass Mila den ZuschauerInnen präsentiert wird, also wird er gerade in diesem flüchtigen Moment als Hauptprotagonist eingeführt. Durch den technischen Vorgang der Schärfeverschiebung wird ein markanter Verweis auf die Existenz der Kamera realisiert: „[B]ei diesem Prozess tritt die Schichthaftigkeit des wandernden Fokus so deutlich in Erscheinung, dass der technische Charakter die Oberhand gewinnt“ (Brinckmann 1997: 280). Diese Praktik kann eindeutig dem unaufdringlichen Kamerastil des klassischen Films gegenübergestellt werden, der permanent versucht, die technischen Begebenheiten der Aufnahmesituation zu verschleiern. Innerhalb der präsentierten Szene ist auch die Tatsache, dass in so einem flüchtigen Moment eine der Hauptfiguren eingeführt wird, im Rahmen der Konventionen des klassischen Films unvorstellbar. Widersprüchlich wäre hier weiters das Faktum, dass die Kamera die gerade eingeführte Hauptfigur aus dem Blickwinkel gleich wieder verliert und diese erst nach einigen Szenen in die Handlung wieder involviert wird.

Dem klassischen Film wäre auch der häufige Einsatz von anthropomorphen Mitteln fremd. Bei Forman dagegen wird oft die subjektive Kamera verwendet, wie zum Beispiel in einer kurzen Szene aus dem Internat (46:38 bis 46:44). Die ganze Aufnahme wird vom Innenraum des Internats durch die Gardinen (und ein Fenster) gedreht, in einem Spalt ist die Gestalt von Tonda in Obersicht zu sehen. Gleich in der nächsten Einstellung sehen wir die Figuren am Fenster von draußen, denen der Blick von der vorangegangenen Einstellung zugeordnet werden kann. Es handelt sich hier um einen „retrospectiven POV“ (Branigan 1985: 681), denn zuerst sind die ZuschauerInnen mit dem konfrontiert, was die Mädchen sehen und erst dann werden die Blicksubjekte gezeigt. Die Aufnahme durch die Gardinen wirkt auf die ZuschauerInnen sehr desorientierend, denn sie wissen nicht, wer schaut und woher diese Person schaut, die Mädchen werden erst „retrospektiv“ präsentiert. Man nimmt sie zusätzlich nur undeutlich wahr, denn im Fenster reflektiert die Umgebung und teilweise verstecken sie sich hinter den Gardinen (46:44 bis 46:48). Ein semantischer Verweis auf eine ‚Festung‘, in der die Mädchen aus ihrer Sicherheit in die Außenwelt hinausschauen, ist anzunehmen, im nächsten Kapitel meiner Arbeit wird diese Vermutung bei der Analyse der Geräusche im Internat bestätigt (Kapitel 5.3.).

Bei Forman kann man sogar innerhalb einer kurzen Sequenz (20:18 bis 21:13) auf einige innovative Einstellungen der Kamera verweisen, die beide Momente – sowohl den anthropomorphen als auch den technomorphen Charakter der Kamera – zum Ausdruck bringen. Zuerst ist es die enorme Beweglichkeit der Kamera, die auffällt, wenn sie einem rollenden Ring durch den ganzen Tanzsaal folgt. Der Kameramann muss sich zwischen den tanzenden Gästen seinen Weg bahnen, manchmal verliert er den Ring aus der Sicht. Unter den Versuchen, den rollenden Ring einzufangen, werden auch einige Einstellungen mit schwankendem Parkettboden und verschwommenen Körperteilen, die man nicht einmal genau identifizieren kann, präsentiert. Es kommt hier zu einer „vollständigen Dekomposition des Bildes“ (Škapová 2002: 96), bei der fast das ganze Bild mit Makrodetails gefüllt wird. Der Ring rollt unter einen Tisch, an dem drei Frauen sitzen und der Reservist muss auf allen vier folgen. Zuerst schaut er die Frauen, auf derer Terrain er vordringen muss, an – seine Blicke werden in *point of view* wiedergegeben (20:42) und sind in drei kurzen Naheinstellungen, welche die Blicke der Frauen in Obersicht darstellen, präsentiert. Schließlich begleitet die Kamera den Protagonisten sogar unter den Tisch. Auch hier noch, in diesem engen und ungewöhnlichen Raum, bleibt sie an der Figur interessiert, beobachtet mit Genauigkeit ihre Blicke und analysiert ihre Bewegungen. Jean Douchet kommentiert dieses Interesse der Kamera an den Figuren wie folgt: „A new intimacy developed between the camera and its subjects. The act of filming became a close physical encounter“ (1999: 204). Die Qualität solcher Bilder bringt die Figur ganz nah an die ZuschauerInnen, was auch das folgende Beispiel belegt. Wenn das Publikum einen Reservisten im Tanzsaal beobachtet und dieser plötzlich aufsteht, um seine Hose und Sakko zu richten, werden die ZuschauerInnen ‚gezwungen‘, seine Gürtellinie kurz anzuschauen (19:32 bis 19:36). Diese nimmt fast zur Gänze das Bild ein und versperrt die Sicht der ZuschauerInnen. Durch dieses Darstellungsmittel soll die Annahme der ZuschauerInnen hervorgerufen werden, dass es sich hier um eine nicht inszenierte Sequenz handelt. Zusätzlich werden sie auf den *off screen space* verwiesen, denn fast die ganze Gestalt befindet sich in diesem und die ZuschauerInnen können sich auch vorstellen, womit die Figur dort gerade beschäftigt ist. Sie können ihre Vorstellungen über die Bewegungen der Figur sogar selber ergänzen, denn im Bildausschnitt, der ihnen in *on screen space* vermittelt wird, bekommen sie dafür genug Hinweise.

Dieser Punkt bringt uns zum nächsten wichtigen Aspekt der Bildgestaltung bei Forman, zu seiner permanenten Tendenz, auf den *off screen space* zu verweisen. In diesem Teil meiner Arbeit möchte ich diesem Phänomen einige Gedanken widmen und als Ausgangspunkt wird mir wieder ein Zitat von André Bazin dienen. Er behauptet, „[d]ie Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ‚Rahmen‘ des Kinobildes [...], sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal“ (Bazin 2004: 225). In diesem Sinne sollte man gar nicht über den Einstellungsrahmen sprechen, sondern eher nur über einen Ausschnitt, der eine Fortsetzung in seiner inneren Logik vermuten lässt. Bazin verweist hier auf die Notwendigkeit, sich von der Vorstellung zu befreien, dass man den Rahmen als Begrenzung definiert, hinter der es nichts mehr zu suchen gibt. Im Sinne Bazins kommt es im Kino der Neuen Wellen zu einer signifikanten Fokusverlagerung. Man will die ZuschauerInnen dazu inspirieren, während ihrer Interpretationsarbeit hinter diese ‚Abgrenzung‘, hinter den Einstellungsrahmen zu gehen und auch hier nach Sinn und Bedeutung zu suchen. Wenn ich im Weiteren das Wort „Einstellungsrahmen“ verwende, dann immer mit dem Verweis auf diese gerade beschriebenen Qualitäten, was die Vorstellung von Limitierung auflöst und die Bedeutung von „Kasch“ (Bazin 2004: 225) favorisiert.

Hier finde ich es wichtig, einige Beispiele aus *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) zu beschreiben, in denen auf die Bedeutung von *off screen space* verwiesen wird und die diesen Raum auch als Quelle der Interpretationsaktivitäten der ZuschauerInnen präsentiert. Ich beziehe mich hier auf jene Sequenz (22:06 bis 22:23), in der ein Reservist mit einem Mädchen am Tisch sitzt und von rechts aus dem *off screen space* zwei tanzende Paare in das Bild ‚drängen‘. Man kann fast die ganze Zeit den Torso einer tanzenden Frau wahrnehmen, die jedoch durch ihre energischen Bewegungen nach einer Vervollständigung in der Vorstellung der ZuschauerInnen verlangt. Zeitweise wird die Sicht auf diese Figur durch einen Arm von einem tanzenden Mann im *off screen* versperrt. Seine Anwesenheit ist trotz der minimalen Bildpräsenz sehr auffällig – mit seinen legeren Gesten wirkt er fast bedrohlich für das sitzende Paar, wo der schüchterne Reservist seine Annäherungsversuche gegenüber dem Mädchen nur langsam wagt. Das Paar richtet seine Blicke in den *off screen space*, wo die tanzende Menge zu vermuten ist. Die nächste

Einstellung spielt dann in diesem Raum auf dem Tanzparkett ab, auf der Bildebene sehen wir einige tanzende Paare in der Halbnaheinstellung (22:56 bis 23:01). Am linken Rand des Bildrahmens wartet der Reservist, der jetzt seinen Mut zum Tanzen fasste, auf seine Partnerin. Es handelt sich um eine sehr ungewöhnliche Figureninszenierung, denn der Protagonist steht genau am Rande des präsentierten Bildausschnitts und schaut sozusagen aus dem Bildrahmen in den *off screen space* hinaus, wo die ZuschauerInnen die Partnerin vermuten. Diese tritt dann tatsächlich zaghafte in den *on screen space* ein. Forman bedient sich wiederholt dieser Technik, mittels auffälliger Figureninszenierung auf das Fortsetzen der präsentierten Handlung im *off screen space* hinzuweisen. Hier möchte ich auf einige Momente aufmerksam machen, wo die Bildgestaltung durch die Elemente aus dem *off screen space* modifiziert wird.

Als ein markantes Beispiel können wir die Sequenz nennen, in der auf dem Tanzball in einigen nacheinander gereihten Einstellungen abwechselnd drei Mädchen und drei Reservisten am Tisch in der Amerikanischen präsentiert werden (12:56 bis 13:17). Während dieser kurzen Sequenz wird die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen vier Mal durch die durchtanzenden Paare ‚herausgefordert‘. Die Tanzenden tauchen immer rechts im Bild auf und verschwinden wieder im *off screen space* links. Also kommt es auch vor, dass der ganze Bildausschnitt mit verschwommenen durchtanzenden Figuren gefüllt ist (wie zum Beispiel in 12:58). Für die ZuschauerInnen ist in diesen Momenten die Sicht fast ganz versperrt, sie dürfen sich in ihren Beobachtungen gestört fühlen. Wenn dieses Mittel noch zusätzlich mit einem Schnitt kombiniert wird, verlieren sie sogar für eine kurze Weile ihre Orientierung. Insgesamt kann man behaupten, dass die Kamera während der Aufnahmen auf dem Tanzball auf das Publikum oft eine beunruhigende, zerstreute Wirkung hat. Die ZuschauerInnen müssen viel Initiative aufbringen, um sich zumindest teilweise zu orientieren, manchmal wird ihnen die Sicht versperrt, ein anderes Mal hören sie nicht, was die Figuren sagen. Manchmal werden sogar beide Ausdrucksmittel kombiniert (12:54 bis 13:00).

Als ZuschauerIn muss man sich fragen, warum der Regisseur zu solchen Darstellungsmitteln greift. Ich versuche einige Vermutungen zu diesem Punkt zu äußern und diese auch zu begründen. Ich präsentiere sie hier in einem breiteren Kontext, der mir jedoch wichtig scheint. Es ist anzunehmen, dass man im klassischen Kino in einer vergleichbaren Situation nicht zu den erwähnten

Darstellungsmitteln greifen würde. Hier würde es für die ZuschauerInnen eindeutig als ‚äußerst störend‘ gelten, wenn die Sicht auf die HauptprotagonistInnen immer wieder versperrt wird. Man kann davon ausgehen, dass man im Rahmen des klassischen Zugangs darauf achten würde, dass die ZuschauerInnen die Möglichkeit bekommen, die Figuren für eine Weile ungestört beobachten und an ihren Interaktionen teilhaben zu können. Zusätzlich ist davon auszugehen, dass die Gespräche Hinweise auf die weitere Entwicklung des *Plot*, so genannte „dialogue hooks“ (Bordwell 1988: 33) beinhalten würden. Aus diesem Grund wären die ZuschauerInnen in ihren Beobachtungen nicht gestört, ihre Erwartungen wären berücksichtigt und sie würden Hinweise bekommen, mit denen sie dann weitere Ereignisse vorhersehen könnten. Dem ist bei Forman jedoch nicht so. Die ZuschauerInnen werden immer wieder durch Zufälle überrascht, die Spontaneität spielt in der Schilderung der Handlung sowie der Umgebung eine große Rolle. Hier müssen keine Hinweise auf weitere Entwicklung der Handlung gegeben werden, was mir essentiell erscheint. Ja, die ZuschauerInnen in den Filmen der Neuen Wellen werden mit keinen klaren Hinweisen auf die weitere Handlung, ganz zu schweigen von einer ‚richtigen‘ Interpretation ausgestattet. Dadurch befreit sich der Filmemacher von den Erwartungen der ZuschauerInnen sowie von dem Korsett der Konventionen und kann seine Darstellungsmittel seiner Intuition zufolge frei wählen. Er entscheidet sich, die ProtagonistInnen auf dem Tanzball in einer Weise zu präsentieren, die die ZuschauerInnen herausfordert und sie zu „Mitwirkenden der Regie“ macht. Immer wieder werden ihnen die Ereignisse nicht eindeutig präsentiert und sie werden herausgefordert genauer hinzuschauen. Wiederholt hören sie nur Fragmente oder Andeutungen und werden dadurch motiviert, aufmerksam zu lauschen. Sie werden sogar aufgefordert in die Stille hineinzuhören, denn auch hier gibt es, wie wir noch sehen werden, Hinweise auf mögliche Antworten. Außerdem werden den ZuschauerInnen zahlreiche Impulse vermittelt, die sie auf die Existenz von *off screen space* aufmerksam machen, sodass sie dafür sensibilisiert werden auch hier nach Andeutungen und Hinweisen zu suchen – im Verborgenen.

5.1. Tongestaltung

Noch in den 1980er Jahren wurden die auditiven Komponenten der filmischen Wirklichkeit kaum in die filmtheoretische Diskussion miteinbezogen. Die Tonspur und ihre Signifikanz wurden bei der Filmanalyse, die sich auf dem Gebiet der „image-centred approaches“ (Brook 2008: 268) bewegte, nicht berücksichtigt. Erst der Paradigmenwechsel in den 1990er Jahren bewirkte das Miteinbeziehen der Tonverhältnisse in die Analyse der filmischen Darstellung. Pionierhaft war hier der Beitrag von Rick Altman, der in den 1980er Jahren eine Reihe von Artikeln veröffentlichte, in denen er sich mit der Entwicklung der Tontechnologie und ihrer Auswirkung auf den Repräsentationsdiskurs befasste. Mit seinen Schlussfolgerungen setzt sich Altman dafür ein, dass die gleichberechtigte Behandlung von Bild und Ton den Ausgangspunkt jeder profunden Filmtheorie und –analyse bilden muss (Altman 1985: 51). Heutzutage ist die immanente Bedeutung der Tonebene unumstritten und ihre Wechselwirkung mit der Bildebene bietet zahlreiche Impulse für filmtheoretische Untersuchungen. Die Berücksichtigung beider Aspekte spielt auch bei der Rezeption eine signifikante Rolle. Simon Rothhöhler unterstreicht, dass „das Eingebundensein des Zuschauers in die Weltenentwürfe des Films stets Involvierung in einen Seh- und Hörraum bedeutet“ (2006: 139).

Ende der 1950er Jahre wird der Hörraum der ZuschauerInnen um neue Qualitäten der Tonspur bereichert. Sie befreit sich aus ihrem Korsett, wird nicht mehr nur zum „Anschauungsbegleiter“ im Rahmen der Filmstory“ (Škapová 2002: 125, Ü.d.A.) denunziert, dessen Funktion nicht über die Aufgabe hinausgeht, „die Zuschauer an der Hand gewissenhaft zu führen, um ein potentielles Missverständnis zu meiden“ (Škapová 2002: 125, Ü.d.A.). Die Tonspur wurde tatsächlich oft nur als Bestätigung der Bildebene verwendet, als verlässlicher ‚Wegweiser‘, der die visuelle Ebene bekräftigen sollte – Simon Rothhöhler spricht hier von „redundanten Beglaubigungsfunktionen“ (2006: 148). Es handelte sich also nicht um vollwertige Informationen, sondern nur um Bestätigungen mit einem ‚verarmten‘ Charakter. Ihre Funktion für die ZuschauerInnen lag nur in der Verifizierung der schon vorgefertigten Interpretation, die primär der Bildebene entnommen wurde. Diese ergänzende, und dadurch subordinäre Eigenschaft, die der Tonebene in so einem Prozess zugeschrieben wurde, drängte den Zuschauer (beziehungsweise den Zuhörer) in eine passive Position.

Jean Douchet thematisiert diesen Aspekt, indem er den „recognizable sound“ dem „accurate sound“ gegenüberstellt und darüber hinaus den Beitrag der Neuen Welle für die Zuschauerschaft betont: „Many directors, including the most traditional French directors, provide not accurate sound but recognizable sound. The sound of the New Wave destroyed the passivity of the public's ear“ (1999: 229). Die FilmemacherInnen der Neuen Welle fokussierten also darauf, statt einen ‚erkennbaren‘ Ton, einen ‚akkuraten‘ Ton zu produzieren, wodurch die Tongestaltung in den Vordergrund ihrer künstlerischen Produktion rückte. In den ersten Filmen ihrer frühen Schaffensperiode waren ihre Möglichkeiten, was die Tontechnologie betrifft, noch sehr limitiert, jedoch nahmen sie diese Situation als Herausforderung an und versuchten, ihren eigenen Weg bei der Tongestaltung zu finden. Sie experimentierten, suchten innovative Lösungen, feilten an einem neuen Tonausdruck. Ihre intensive Suche unterstreicht die Tatsache, dass sie sich der Notwendigkeit der Emanzipierung der Tonspur bewusst waren. Der Verzicht auf die traditionelle Tongestaltung bot neue Möglichkeiten: „They wanted to build the ‚dense sound‘ that would produce the effect of accuracy, of naturalness, and especially of the freedom that went along with their imagery. Aesthetically, even ethically, the New Wave anticipated, prefigured, and prepared the technical revolution in sound“ (Douchet 1999: 222).

Neue Möglichkeiten eröffneten sich im Jahr 1962, als das tragbare Tonbandgerät Nagra 3 mit hoher Tonqualität für die FilmemacherInnen zugänglich wurde. Dies ist zum Beispiel in den Werken von Jean-Luc Godard spürbar, der die neue Technologie für seine Aufnahmen im Direkton nützte. Bei diesem Verfahren wird der Ton direkt beim Drehen vor Ort aufgenommen, was beinhaltet, dass alle Geräusche sowie die Raumqualität des Tons später hörbar sind. Durch den Einsatz des Direkttons rückte die Gestaltung der Tonspur in den Fokus Godars künstlerischen Schaffens: „Après ce film [Vivre sa vie – 1962], il réalise tous ses longs métrages en son direct, et cette technique devient inséparable de sa démarche de ‚metteur en son‘“ (Marie 1997: 84). Seit dieser Zeit ist der Direkton ein wichtiges Gestaltungsmittel des französischen Kinos und Michel Chion schreibt über die Praxis der 1990er Jahre folgendes: „Most French directors persist, as much as possible, in preferring direct sound, which they regard as more authentic and honest with regard to actors' performances (O'Brien 2005: 2)“. Auch dieser Punkt wird noch in unseren Überlegungen über Authentizität und Wirkung der DarstellerInnen eine Rolle spielen.

Die 1960er Jahre brachten also die Emanzipation der Tonspur mit sich und der Ton wurde in vieler Hinsicht zum „gleichberechtigten Partner des Bildes“ (Škapová 2002: 125, Ü.d.A.). Die FilmemacherInnen bereicherten die Tonspur mit autonomen Tonereignissen, was auch mit ihrem Interesse an einer authentischen Wirkung ihrer Filme korrespondiert. Sie arbeiteten mit unterschiedlichen Tonebenen und kreierten ein reiches Repertoire an Tonereignissen, die nicht nur bestätigend für die Bildebene wirkten, sondern auch neue Motive, ‚Melodien‘ oder sogar auch Schlüsselinformationen brachten, wie wir noch sehen werden.

Worin das Besondere dieser Beziehung zwischen Bild und Ton besteht, erklärt Andy Birtwistle: „What we term the ‚film‘ is constituted by a relationship between sound and image, rather than the simple addition of these two elements“ (2010: 51). In den Filmen der Neuen Wellen kann man also nicht über eine bloße Summierung der Ton- und Bildebene sprechen. Die Bildspur und die Tonspur ergänzen einander, einmal trägt die eine Ebene die entscheidende Information, einmal die andere; manchmal unterstützen sie sich gegenseitig in einer Aussage. Dieses Zusammenwirken der beiden Ebenen ist ein dynamischer Prozess: „[T]his relationship between sound and image always exists, and crucially, is in a constant state of flux“ (Birtwistle 2010: 51). Diese Neuerung ügte auch einen bedeutenden Einfluss auf den Rezeptionsprozess aus. Die Aufforderung, Interpretationsarbeit zu leisten, bezog sich immer auf beide Ebenen. Die Filme beinhalteten zum Beispiel Momente, in denen eine von den beiden Ebenen kaum Informationen über die Sachverhalte vermittelte und diese daher der komplementären Spur entnommen werden mussten. Solche Darstellungsmittel machten auf das Zusammenwirken beider Ebenen aufmerksam und sensibilisierten die ZuschauerInnen für die Tatsache, dass die filmische Wirklichkeit durch Informationen von beiden Ebenen konstruiert wird. Darüber hinaus wurde das Publikum auch auf den Filmherstellungsprozess aufmerksam gemacht und das Medium wurde für die ZuschauerInnen spürbar.

Das akustische Konstrukt wurde immer glaubwürdiger und dichter, was den FilmemacherInnen ermöglichte „to penetrate the sonorous texture of a lived reality“ (Douchet: 223). Zu dieser Entwicklung gehörte auch zum Beispiel eine Umwertung des Einsatzes von Geräuschen. Diese wurden traditionell eher nur zur Skizzierung der Atmosphäre verwendet, was auch Simon Rothöhler bestätigt: „In der Klassik spielt [...] das Geräusch innerhalb des akustischen Spektrums eine nochmals

deutlich untergeordnete Rolle“ (2006: 144). Im Rahmen der Neuen Welle wurden die Geräusche jedoch nicht nur zur Abrundung der schon geschilderten Umgebung verwendet, sondern sie enthielten auch wichtige Hinweise für die ZuschauerInnen, manchmal sogar entscheidende Impulse. Durch verschiedene Verfahren, die die FilmemacherInnen in ihren innovativen Tonkreationen verwendeten, wurden die ZuschauerInnen auf die Bedeutung der Geräusche aufmerksam gemacht. Diese wurden von ihnen also nicht mehr nur unbewusst wahrgenommen, sondern als ein wichtiger Impuls bei der Interpretationsarbeit mit einbezogen. Manchmal verwendeten die FilmemacherInnen auch unübliche Tonelemente: „[U]sing an unexpected sound associated with a real environment, the New Wave filmmakers created a sound track that was always unique and caused both the image and the viewer to react; it sparked their attention and visual focus“ (Douchet 1999: 228). Dadurch, dass die FilmemacherInnen auch solche Elemente in die Tonspur integrierten, gewann der Ton an Signifikanz. Wenn es sich um Töne aus der Umgebung handelte, die nicht nur eine untermalende Funktion hatten, dann konnte man davon ausgehen, dass sie auch neue Informationen vermittelten. Diese Tatsache machte die ZuschauerInnen neugierig und kreativ, denn es waren Tonelemente, hinter denen sich eine aussagekräftige Information verbarg.

Eine der wichtigen Neuerungen bei diesem Prozess ist, dass es die FilmemacherInnen wagten, den *off screen* Ton sowie den non-diegetischen Ton in ihre Tonereignisse einzubauen. Die Tonspur ist für die ZuschauerInnen hörbar, die Quelle des Tons befindet sich jedoch außerhalb des Bildes oder der ‚Story‘. Mit diesem Verfahren begeben sich die Regisseure in die Richtung einer glaubwürdigen, realitätsnahen und akkurate Wiedergabe der Tonverhältnisse, wie auch Škapová bestätigt: „Wenn man den Eindruck von ‚Rohheit‘ für die Wahrnehmung vermitteln will, wirkt es sehr unmittelbar und glaubwürdig, wenn innerhalb der Einstellung auch die Tonebene der Wirklichkeit außerhalb des Bildes präsent ist“ (2002: 133, Ü.d.A.). Filmerfahrung und Wirklichkeitserfahrung nähern sich dadurch an. Wenn nämlich ein Ton vom Menschen wahrgenommen wird und er seine Quelle nicht identifizieren kann, sucht er nach ihr, sollte es auch nur in der Imagination sein. Das ist auch bei der Konstruktion der filmischen Wirklichkeit der Fall, wodurch die Rezeption der ZuschauerInnen um eine neue Dimension bereichert wird. Initiiert wird dieser Prozess oft durch Irritation, denn gerade ein emotionaler Impuls kann die ZuschauerInnen motivieren, diese ‚aufrütteln‘, aus ihrer Passivität herauszukommen,

dem Verlangen nach Erkennen und Wissen nachzugehen. Sie müssen sich anstrengen, sich hineinversetzen, ihre kognitiven Fähigkeiten einsetzen, übereilte Schlussfolgerungen verwerfen und an adäquateren Interpretationen feilen. Und genau an einem solchen Publikum ist die neue Welle interessiert, sie will es ‚erziehen‘ und ihm neue filmische Wirklichkeiten vermitteln. In diesem Sinn argumentiert auch Frieda Grafe: „Sie [die FilmemacherInnen der Neuen Welle] brauchen ein Publikum, das sehen, das von sich absehen kann, das Nuancen und Details registriert“ (2003: 43-44).

Es ist nicht verwunderlich, dass die RegisseurInnen mit diesem Vorhaben auf dem Gebiet der Tonbearbeitung jeder/jede einen individuellen Regiestil fanden. Sie kreierten innovative Tonkompositionen, die das Ergebnis einer intensiven Suche jedes einzelnen Autors dokumentieren. Schauen wir uns jetzt also an, wie François Truffaut und Miloš Forman den Hörraum der ZuschauerInnen bereicherten.

5.2. Tongestaltung in *Les 400 coups* (*The 400 Blows*)

Jean Douchet gesteht François Truffaut im Vergleich zu seinen Kollegen aus der Nouvelle Vague keine sehr fortschrittliche Vorgangsweise beim Bearbeiten des Tons zu, wenn er über ihn schreibt: „Truffaut approached sound from a more traditional point of view“ (Douchet 1999: 228). Trotzdem kann man auch bei Truffaut einige wichtige Ansätze in der Tongestaltung von *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) finden. Signifikante Impulse zum neuen Verständnis der Wechselwirkung zwischen Ton- und Bildebene enthält zum Beispiel die schon im ersten Kapitel in einem anderen Zusammenhang analysierte Szene, in der Antoine von der Psychologin befragt wird. Was die Tongestaltung betrifft, war sie aus zwei Gründen interessant oder sogar innovativ: erstens wurde sie mit direktem Ton gedreht und zweitens wurde hier die Stimme der Psychologin ausschließlich *off screen* präsentiert.

Wenden wir uns zuerst dem ersten Punkt zu. Fast alle Szenen für *Les 400 coups* wurden ohne Ton gedreht und dann nachsynchronisiert. Das Gespräch zwischen Antoine und seiner Psychologin im Heim gegen Ende des Films wurde jedoch als einzige Szene im Film mit direktem Ton aufgenommen, wie man es einem Interview mit François Truffaut entnehmen kann: „If this scene got so much notice, it's not just because Léaud's performance was so realistic; it's also because this was

the only scene we shot with live sound“ (Cardullo 2008: 119). Diese Tatsache ist von großer Bedeutung und erfordert eine detaillierte Analyse, die die Ästhetik des Direkttons zum Gegenstand hat. In meiner Untersuchung möchte ich folgende Fragen beantworten: Welche Tonereignisse werden in der Szene aufgenommen? Wie wirkt sich das auf den Charakter der Aufnahme aus? Welche Intentionen des Regisseurs sind diesem Vorgang abzulesen? Und letztendlich, wie wirkt sich die Ästhetik der Aufnahme auf die Rezeption der ZuschauerInnen aus?

Im Voraus möchte ich erwähnen, dass ich mich in meiner Analyse an den Beobachtungen und Schlussfolgerungen in dem Werk *Cinesonica: sounding film and video* von Andy Birtwistle (2010) anlehne. Als Ausgangspunkt möchte ich das folgende Zitat anführen, das die Charakteristik der Aufnahme mit Direkton beschreibt: „[T]his approach to sound production [...] involves the transcription of all location sound, resulting in extremely dense recordings that are rich in sonic detail“ (Birtwistle 2010: 53). Bei der Aufnahme des Interviews mit der Psychologin sind auf der Tonebene nicht nur die Stimmen der Expertin und des Jungen zu hören, sondern auch eine Glocke, die im Haus erklingt, sowie Stimmen und Geräusche von Draußen, die von den Befehlen der Betreuer, ihrer Pfeife und den Schreien der Kinder bis zum Gezwitscher der Vögel reichen. Diese Aufzählung verdeutlicht, dass die Tonspur neben dem Dialog zwischen Antoine und seiner Psychologin den ZuschauerInnen eine ergiebige Palette an Stimmen und Geräuschen anbietet. Ja, die Tonspur beinhaltet eine Fülle von Tonelementen: „[B]ackground sounds, ambient sounds and sounds without an obvious visual source located within the frame“ (Birtwistle 2010: 57).

Aufgrund dieser Fülle von Tonelementen können die ZuschauerInnen nicht nur an dem Gespräch der Hauptakteure dieser Szene teilhaben, sondern auch einerseits unwillkürlich die Atmosphäre im Heim wahrnehmen und andererseits in eine aktive Interpretation der diegetischen *off screen* Tonelemente involviert werden. Diese liefern Evidenz über Ereignisse, die der Bildebene nicht zu entnehmen sind und scheinen nur zufällig aufgenommen worden zu sein. Dies resultiert in der Tatsache, dass sie über eine gewisse Autonomie verfügen, wie es auch Andy Birtwistle kommentiert: „[...] direct sound seems not to require us to impose our will on the sonic event or its record, but allows sounds to speak for themselves. These ‚undoctored‘, continuous recordings appear to stand as an unblinking witness to the profilmic event, the inclusion of the aleatory and accidental suggesting that these

sound events are autonomous, and not staged for the camera or sound recorder“ (2010: 58). Diese autonomen Tonereignisse resultieren letztendlich in einer präzisen ‚Beschreibung‘ der Umgebung und liefern den ZuschauerInnen eine Menge Indizien, die sie dann für die Interpretation der Umgebung nützen können. Nicht zuletzt verstärkt die ursprüngliche Akustik des Raumes, wo die Befragung stattfand, die Glaubwürdigkeit der Aufnahme. Die Interpretation der vielschichtigen Tonspur durch die ZuschauerInnen hat eine lebensnahe Vorstellung über die Umgebung zur Folge, die dann wieder rückwirkend als eine ‚lebendige Kulisse‘ für die Interaktion der AkteurlInnen dienen kann.

Der Direkton wird von Truffaut als ein zuverlässiges Instrument eingesetzt, um alle ‚on location‘ vorhandenen Tonereignisse aufzunehmen und sie den ZuschauerInnen ohne Auswahl und ohne Manipulation zu vermitteln. Wenn diese Arbeitsweise der gängigen Praxis der Studios dieser Zeit gegenübergestellt wird, wirkt sie als Enthüllung: „[I]t certainly had the important effect of foregrounding the artificiality, i.e., the constructed nature, of sound practices in studio-produced classical narrative films the world over“ (Altman 1985: 49). Und in der Tat ist man bei der traditionellen Tonaufnahme immer bemüht, Kontrolle über ihre Ästhetik zu bewahren und die Methoden ihrer Herstellung zu verschleiern.

Auch was die Wiedergabe von Dialogen betrifft, kann die Aufnahme im Direkton als Gegensatz zu einem „well-modulated, well-behaved classical soundtrack“ (Birtwistle 2010: 53) der traditionellen Tongestaltung gesehen werden. Dieser würde das Gespräch mit einem „protected sonic space“ (Birtwistle 2010: 57) ausgestattet präsentieren. Diese Vorgangsweise würde beinhalten, dass die Tonelemente aus der Umgebung zurückgenommen wären, um ein ‚bequemes‘ und ‚zuverlässiges‘ Verständnis des Dialogs für die ZuschauerInnen zu gewährleisten. Es ist anzunehmen, dass der Austausch auch wichtige Informationen zur Entfaltung des *plot* beinhalten würde. Bei der Aufnahme des erwähnten Interviews wird jedoch vom Regisseur der akkurate Ton bevorzugt. Das resultiert in der Tatsache, dass der Dialog mit keinem höheren Status versehen wird, das heißt er wird nicht mit einem ‚unnatürlichen Schutz wie von der Umgebung abgehoben‘ präsentiert. Dadurch erscheint der Dialog im Direkton ‚spontan‘ und unmittelbar. Seine Lautstärke wird nicht manipuliert sowie auch die Intensität der Tonelemente aus der Umgebung nicht zurückgenommen wird. Jean Douchet kommentiert diese Vorgangsweise wie folgt: „For the New Wave background noise had as much importance as conversation, and

it was heard with the same intensity, the same presence as in reality. Sound was no longer subjective and dramatic. It was the sound of life“ (1999: 225). Die Hintergrundgeräusche erschweren mitunter das Verstehen der gesprochenen Worte oder beeinflussen die Konzentration der ZuschauerInnen beim Verfolgen des Gesprächs. Das Publikum ist gezwungen, die Äußerungen von Antoine gegebenenfalls zu rekonstruieren, fertig zu stellen. Dies ist jedoch ein Vorgang, der einer reellen Erfahrung der ZuschauerInnen entspricht, denn diese sind es im alltäglichen Sprachgebrauch gewohnt, nicht gehörte Worte oder Teile der Worte aus dem Kontext und der Situation zu rekonstruieren. In dieser Hinsicht nähert sich also die Erfahrung der ZuschauerInnen beim Verfolgen des Interviews einer realen Situation an und verleiht der Interaktion den Eindruck von Authentizität.

An dieser Stelle muss noch unbedingt auf die Bildebene eingegangen werden. Wie schon im Kapitel (4.2.) erwähnt wurde, kommt es hier zu zahlreichen Überblendungen. Durch diese manipulativen Interventionen des Regisseurs bei der Bearbeitung des Filmmaterials wird der Eingriff des Filmemachens eindeutig ersichtlich und die ZuschauerInnen werden für die Tatsache sensibilisiert, dass hier die filmische Wirklichkeit *konstruiert* wird. Der Prozess wird vom Filmemacher nicht verschleiert, sondern lässt sich durch den Verweis auf den filmischen Herstellungsprozess erkennen. Dadurch gewinnt seine Aussage an Authentizität. Der Filmemacher zeigt „the moral and political responsibility [...] to reveal an artwork's constructedness“ (Birtwistle 2010: 58).

Im Folgenden möchte ich mich dem nächsten wesentlichen Aspekt der Tongestaltung in der Interview-Szene widmen und zwar der Tatsache, dass die Stimme der Psychologin *off screen* zu hören ist. Dies ist ein sehr wichtiger Punkt, der die Wahrnehmung der filmischen Wirklichkeit erheblich beeinflusst. Dadurch, dass die ZuschauerInnen keine Informationen über das Aussehen der Psychologin erhalten, können sie sich diese in ihrer Phantasie vorstellen. Sie bekommen dazu vom Filmemacher einige Indizien: neben der sanften Prägung ihrer Stimme kann man dazu auch die Art und Weise, wie sie Antoine die Fragen stellt, zählen sowie auch ihre Wirkung auf den Jungen. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass das Zusammenspiel der Ton- und Bildebene beim Erfassen der filmischen Wirklichkeit eine wichtige Rolle spielt. Der Filmemacher weiß dieses Instrument zu nützen und lädt die ZuschauerInnen ein, die von beiden Ebenen entnommenen

Informationen zu kombinieren und ihre eigenen Interpretationsvarianten zu konstruieren.

Natürlich ist hier eine entsprechende Besetzung der Schauspielrollen von großer Bedeutung. Truffaut kommentiert seine Suche nach der Darstellerin der Interviewenden folgendermaßen: „Ich sagte mir: Ich will keine Psychologin im Sinne des bekannten Klischees, das heißt, keine unsympathische, mürrische oder harte Frau, und die erste Frau mit einer warmherzigen, freundlichen Stimme, die mir einfiel, war Annette Wademan“ (Fischer 1991: 39). Bezeichnenderweise denkt Truffaut an erster Stelle an die warmherzige und freundliche Stimme der Darstellerin, wenn er sich eine sympathische Schauspielerin vorstellen will – die Stimme wird als ein signifikantes Kriterium vom Filmemacher genannt. Die Stimme, die wie ein Spiegel ‚die Stimmung‘ des Charakters offenbart, ja, auch ‚die Einstimmung‘ gegenüber dem Gesprächspartner andeutet. Dadurch, dass wir bei der Aufnahme nur die Stimme hören und das Gesicht der Psychologin nicht sehen, wird die Wirkung ihrer warmherzigen Stimme noch verstärkt. Trotzdem muss erwähnt werden, dass sich die Psychologin ihrer Rolle nicht entziehen kann. Durch ihren Status ist der Befragungsmodus der Interaktion mit Antoine im Voraus determiniert. Das Gespräch kann nicht anders als im Muster ‚Frage – Antwort‘ ablaufen, das von vornherein die ‚powerless position‘ des Befragten bestimmt. Auch das Endprodukt, das anhand von diesem Gespräch entstehen soll, ist vorgegeben – ein Dossier mit dem Profil von Antoine. Das können die ZuschauerInnen einer Interaktion zwischen Antoine und einem ‚erfahrenen Kollegen‘ aus dem Heim entnehmen, die unmittelbar vor dem Gespräch bei der Psychologin stattfindet.

Trotz dieser Tatsachen schafft es die Figur der Psychologin, mit ihrer warmherzigen und freundlichen Stimme eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich Antoine gehört (nicht nur verhört) fühlt, über sein Schicksal reden kann und einiges aus seinem Inneren den ZuschauerInnen preisgibt. In dieser Szene erlebt das Publikum praktisch das erste Mal, dass Antoine Interesse und Zuwendung von einer erwachsenen Person erfährt, sodass er sogar einen Impuls und einen Rahmen bekommt, sein Leben zu reflektieren. Nicht zuletzt ist es natürlich auch eine gute Möglichkeit für die ZuschauerInnen, wichtige Details aus dem Leben von Antoine zu erfahren, wie wir es auch dem folgenden Zitat aus einem Interview mit Truffaut entnehmen können: „Deshalb habe ich mir am Ende gesagt, vielleicht erlaubt es ihm diese Szene mit der Psychologin, sich mitzuteilen, endlich erfährt man etwas über

seine Sicht der Dinge, und man merkt plötzlich, dass dieser Junge, der vorher vielleicht zu sehr wie ein Tier gefilmt worden war, sehr wohl ein Gewissen besitzt und eine seltsame, ganz persönliche Sicht der Dinge hat, aber immerhin eine Anschauung, und das war ein wenig Grund für diese Szene“ (Fischer 1991: 41). In dieser Weise wird also der Off-Stimme Wichtigkeit zugeteilt – sie eröffnet den versiegelten Raum der Innenwelt des Jungen und lässt die ZuschauerInnen unter anderem auch an Bewesgründen der Hauptfigur teilhaben, sodass man zahlreiche Lebensmuster von Antoine in einem neuen Licht reinterpretieren kann. Diese Off-Stimme gibt dem Jungen die Impulse, sich mitzuteilen und spielt auch eine zentrale Rolle beim Miteinbeziehen der ZuschauerInnen. Die Tatsache, dass die Psychologin nicht im Bild präsent ist, gibt dem Jungen auch mehr Raum innerhalb der filmischen Wirklichkeit und unterstützt die Fokussierung der ZuschauerInnen auf seine Perspektive.

Letztendlich müssen wir noch den Blick Antoines thematisieren. Seiner Richtung kann man entnehmen, dass er mit einer Person neben der Kamera spricht. „Damit sieht der Film nicht mehr nur den Protagonisten bei Handlungen zu, sondern er tritt in Interaktion mit ihnen. Die Handlungssachse verlagert sich dadurch aus dem Bild heraus“ (Sponsel/Sebening 2009: 102). Dies kann als bewusster Verweis auf das Medium interpretiert werden und als Bruch mit der traditionellen Art und Weise der Organisation von Interaktionen. Die Illusion des geschlossenen filmischen Raums wird aufgebrochen, was in einem Eindruck von Authentizität resultiert.

Im Anschluss an die Auseinandersetzung mit dem Interview zwischen Antoine und seiner Psychologin möchte ich diese Interaktion noch in den Zusammenhang mit dem Gespräch zwischen dem Jungen und seiner Mutter (1:29:20 bis 1:32:35) setzen. Eine Gegenüberstellung dieser zwei Interaktionen bietet sich den ZuschauerInnen nicht nur wegen der Tatsache an, dass sie im Film fast unmittelbar nacheinander folgen, sondern auch weil Truffaut hier so konträre Darstellungsmittel für die Gestaltung dieser beiden Gespräche wählte. Erstens ist die Mutter während des Gesprächs im Bild anwesend, was natürlich zur Folge hat, dass diese stärker präsent ist. Die Psychologin wurde dagegen nur als körperlose Stimme dargestellt. Zweitens kann man auf der Tonebene krasse Unterschiede zwischen den beiden weiblichen Stimmen wahrnehmen. Sie unterscheiden sich erheblich in Intensität, Tonhöhe und Timbre. Neben der warmherzigen Stimme der Psychologin wirkt die Stimme der Mutter vorwurfsvoll, sich verteidigend und sehr bestimmt. Drittens gelang es dem

Filmemacher durch diese Gestaltungsmittel eine nuancierte Atmosphäre während der Interaktionen zu kreieren. Diesen Kontrast können die ZuschauerInnen auch aus Antoines Reaktionen ablesen. Wie schon erwähnt, wird ihm bei der Psychologin Raum für Selbstreflexion vermittelt. In der Interaktion mit der eigenen Mutter traut er sich jedoch kaum zu sprechen und er senkt seinen Blick zu Boden. Ganz im Unterschied zum Interview mit der Psychologin, wo die meiste Zeit sein Blick in ihre Richtung geht. Auch die Tatsache, dass das aufrichtigste Lächeln von Antoine (1:27:13) im ganzen Film gerade während des Interviews mit der Psychologin zu sehen ist, scheint von Bedeutung zu sein.

Letztendlich kann man noch auf die Dauer des Sprechens von Antoines Gesprächspartnerinnen hinweisen. Bei der letzteren Interaktion ist es gerade die Mutter, die die meiste Zeit spricht, Antoine ist in der Position des Zuhörers. Wie aufmerksam er jedoch zuhört ist fragwürdig, was man dem präsentierten Bildausschnitt aus seinem *point of view* entnehmen kann. Während der verbalen Attacke der Mutter (1:31:49 bis 1:31:55) ist nach einem *eye matching cut* von Antoine nur der Hut der Mutter samt ihrer Augen zu sehen, was auf die Sicht des Jungen schließen lässt. Die subjektive Wahrnehmung von Antoine wird auch dadurch vermittelt, dass die Stimme der Mutter mit einer expressiven Stärke dargestellt wird, bis sie fast in ein abstraktes Kontinuum übergeht. Auch anhand dieser Gegenüberstellung sehen wir, wie die Ton- und Bildebene miteinander kooperieren und erst durch ihr Zusammenspiel die vom Regisseur intendierte Wirkung erreicht wird.

Dieses Argument können wir weiterverfolgen, wenn wir den Einsatz der Geräusche im Film beobachten. Zuerst möchte ich diesen in Kürze innerhalb der Szene in der Polizeistation thematisieren. Als Ausgangspunkt dient mir hier das Zitat von Anne Gillain: „When Antoine spends his first night at the police station, a long silent sequence reveals the nocturnal routine in this carceral space“ (2000: 146). Anne Gillain mag hier auf die Tatsache hinweisen, dass in dieser Szene (1:12:49 bis 1:13:20) kaum gesprochen wird und dass auch keine Musik im Hintergrund zu hören ist. Sonst ist jedoch ein reiches Repertoire an diegetischen Geräuschen zu hören, die sowohl die Routine der Polizeistation skizzieren, als auch auf wichtige semantische Zusammenhänge hinweisen. Konkret handelt es sich hier um ein Geräusch, das der Lift erzeugt, mit dem Kohle in die Station befördert wird, sowie das Klappern eines Schürhakens, der gerade zum Einheizen gebraucht wird. Diese Geräusche beschreiben die Routine in der Polizeistation und man kann hier über die Tendenz

der FilmemacherInnen sprechen, „to combine and compose sound tracks from natural elements, the concrete and trivial components of everyday sound“ (Douchet 1999: 225).

In dieser Szene sind jedoch auch noch andere Geräusche zu hören, die nicht nur auf die Routine in der Polizeistation hinweisen, sondern auch einen kommentierenden Effekt haben. Es sind Geräusche, die mit dem Würfeln und Spielfigurenzeugen der Polizisten zusammenhängen, die gerade in ein Spiel involviert sind. Es handelt sich um einen semantischen Verweis auf eine vorherige Szene, in der Antoine mit René spielte und ähnliche Geräusche auf der Tonebene zu hören waren (59:56 bis 1:00:07). Durch den Einsatz dieses Darstellungsmittels, das Truffaut mit Raffinesse hineinkomponiert, wird die extreme Isolation und das brutale Entreißen Antoines aus seiner Welt verdeutlicht. Er wird dazu verurteilt, aus seiner Zelle den Erwachsenen beim Spielen zuzusehen. In dieser Weise bilden die Geräusche ein wichtiges Element des Tonarrangements und ermöglichen es dem Filmemacher eine innovative Komposition zu kreieren. Die ZuschauerInnen werden angesprochen und in einen intensiven Interpretationsprozess involviert.

Im Folgenden möchte ich noch im Detail auf ein spezifisches Geräusch fokussieren, das in einigen Sequenzen während des Films vorkommt und so eine semantische Klammer bildet. Es handelt sich um das Geräusch der Pfeife, die auf die Ausübung von autoritärer Macht verweist. Der durchdringende Ton der Pfeife wird von Personen, die ‚für Ordnung sorgen‘, benutzt – es sind die Lehrer, die Aufsicht im Schulhof ausüben, der Sportlehrer in den Straßen von Paris und letztendlich die Betreuer im Heim.

1. Sequenz (32:03 bis 32:08)

Auf der Bildebene sieht man in Zweierreihe versammelte Kinder, die auf den Anpfiff warten, um losmarschieren zu dürfen. Der Lehrer gibt letztendlich mit dem sich wiederholenden Ton der Pfeife das Tempo an, in dem die Schüler den Schulhof verlassen und sich nach der Pause in ihre Klasse begeben.

2. Sequenz (40:08 bis 40:12)

Der Lehrer benutzt während der Pause im Schulhof einen längeren intensiven Pfeifton, um auf sich aufmerksam zu machen und die Interaktion, die ungefähr in 20 Metern von ihm entfernt stattfindet, zu entschärfen. Er schreit einem der Burschen

zu, da es jedoch zu keinem Kontakt mit einem der Burschen kommt, weiß man nicht, auf wen sich sein Ruf bezieht und auch nicht, wie er gemeint ist.

3. Sequenz (44:07 bis 44:23)

Am Anfang der Szene verlässt der Sportlehrer mit seiner Pfeife im Mund laufend das Schulgebäude, hinter ihm sind die Burschen in Zweierreihe angestellt. Sie werden mit einer antreibenden Geste zum schnelleren Tempo aufgefordert. Auf den Straßen von Paris werden sie ohne Erfolg dazu motiviert, Leibesübungen zu machen. Ihre Ungehorsamkeit geht so weit, dass sie sich sogar allmählich davon schleichen und zum Schluss läuft der Lehrer nur noch mit zwei Burschen durch Paris.

4. Sequenz (1:26:19 bis 1:26:33)

Während des Gesprächs zwischen Antoine und der Psychologin kann man einen längeren durchdringenden Pfeifton von Draußen hören. Danach folgen energische, auffordernde Befehle, die vermutlich das Tempo des Gangs der Jugendlichen angeben. An diesem Bild können jedoch die ZuschauerInnen nur in ihrer Vorstellungskraft arbeiten, denn die Bildebene gibt zu den Geschehnissen draußen, die während des Interviews stattfinden, keine Hinweise.

Die beschriebenen Szenen deuten auf eine ähnliche Situation, die Art und Weise, in der die Erwachsenen mit den Kindern kommunizieren wiederholt sich. Immer wieder sind es die Lehrkräfte oder die ErzieherInnen, die durch ihre Impulse nur eine einzige Antwort antizipieren – das gehorsame Folgen der ‚GesprächspartnerInnen‘. Der Ton der Pfeife symbolisiert dadurch die gesellschaftliche Manipulation, die das Individuum durch seinen Status prädeterminiert. Auch James Monaco macht auf die Tatsache aufmerksam, dass die Filme aus dem Doinel Zyklus mittels „passive-aggressive oppositions“ (1976: 24) organisiert werden. In *Les 400 coups (The 400 Blows)*, der als der erste Teil des erwähnten Zyklus gilt, ist die erwähnte „opposition“ sicherlich in der Gegenüberstellung von Kind – Erwachsener am meisten spürbar. Antoine muss sich gegen seine Eltern, seine Lehrer und letztendlich gegen seine BetreuerInnen behaupten, diese Personen repräsentieren insgesamt nahezu sein gesamtes soziales Umfeld.

Unter den analysierten Szenen möchte ich noch die dritte Sequenz hervorheben. Nicht nur, dass sie durch die Bearbeitung der Tonspur auf die

beschriebene Klammer innerhalb des Films verweist, sondern sie beinhaltet auch einen außerfilmischen Verweis, wie man es dem folgenden Zitat entnehmen kann: „[Truffauts] Filme sind randvoll aufgeladen mit filmischen Erfahrungen und Anspielungen, mit Hinweisen und Zitaten. Ein Beispiel dafür liefert die bewusste Übernahme einer Szene aus Jean Vigos Klassiker *Zéro de conduite* (*Betrügen ungenügend*, 1933), als [...] die Schüler bei einem Spaziergang mit dem Lehrer nacheinander in verschiedene Richtungen verschwinden“ (Fischer 1974: 20). Im Film *Zéro de conduite* kann man in einer Sequenz (19:58 bis 23:17) auf der Bildebene Schüler wahrnehmen, die dem Lehrer in den Stadtstraßen folgen, diesen dann unbemerkt verlassen und nach einem unbeaufsichtigtem Spaziergang wieder treffen. Die Anspielung auf das Werk von Jean Vigo ist eindeutig, die „film-within-a-film structure“ (Bordwell 1985: 211) verweist die ZuschauerInnen auf ein vielleicht von ihnen früher gesehenes Werk. Dadurch ist der gerade gesehene Film nicht isoliert wahrzunehmen, sondern soll als Teil in einer filmischen Reihe verstanden werden: „Durch permanente Zitate und Anspielungen auf die Filmgeschichte, so genannte *Hommagen*, macht der Film deutlich, dass sein primärer Intertext die ‚filmische Reihe‘ ist, auf die er Bezug nimmt“ (Mecke 1999: 118). Diese Referenz zu anderen Werken erzeugt eine zusätzliche Dimension des Rezeptionsraums und macht die Filmerfahrung des Publikums zu einem wirkenden Instrument, sodass eine äußerst produktive Konstruktion der filmischen Wirklichkeit stattfinden kann.

5.3. Tongestaltung in *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*)

Gleich am Anfang muss man darauf aufmerksam machen, dass Miloš Forman den Film *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde* – 1965) 6 Jahre nach Truffauts *Les 400 coups* (*Les 400 coups* – 1959) drehte, was beim Einsatz von Ton eine wichtige Rolle spielt. In den 1960er Jahren ermöglichte die Entwicklung in der Tontechnologie neue Lösungen, vor allem der so genannte ‚cinéma vérité kit‘ (Altman 1985: 49) erleichterte wesentlich die Aufnahmen ‚on location‘. Miloš Forman machte also im Jahre 1965 seine Aufnahmen mit einem Equipment, „das im Aufnahmeprozess uneingeschränkte Handlungsfreiheit verspricht“ (Wortmann 2003: 195). Hier muss ich noch erwähnen, dass es mir trotz meiner intensiven Recherche nicht gelang, genauere Informationen darüber zu erhalten, wie die Tonaufnahmen angefertigt

wurden. Bei meinen Beobachtungen war ich also nur auf die Primärquelle angewiesen.

Die Tongestaltung von Forman kann als avanciert bezeichnet werden. Er legt einen großen Wert darauf, die ZuschauerInnen für die Bedeutung der Zusammenwirkung von Ton- und Bildebene zu sensibilisieren, womit er einen wichtigen Beitrag zur Emanzipierung der Tonebene leistet. Essentiell ist dabei die Intention des Filmemachers, das Publikum zu einer aktiven Teilnahme an der Interpretation der von beiden Ebenen stammenden Informationen zu motivieren. Der traditionelle Zugang, der die Tonspur nur als einen ‚Begleiter‘ der Bildebene präsentiert, wird hier durchbrochen. Bei der Präsentation des filmischen Materials handelt es sich um einen dynamischen Prozess, der einmal die Bildebene, ein anderes Mal wieder die Tonebene akzentuiert. Diese Vorgehensweise, die ein abwechslungsreiches Zusammenspiel von Bild und Ton einschließt, beeinflusst wesentlich auch den Prozess der Rezeption der ZuschauerInnen. Einmal werden die simultan wahrgenommenen Informationen beider Ebenen von den ZuschauerInnen kombiniert, ein anderes Mal drängt eine der beiden Ebenen in den Vordergrund. Diese Tatsache schafft neue Interpretationsräume und steigert die Vorstellungskraft der ZuschauerInnen. Auch der Prozess der Rezeption hat also einen dynamischen Charakter, in dem die visuellen und auditiven Impulse interagieren. Ein Wahrnehmungs- und Bearbeitungsprozess unter solchen Bedingungen wirkt glaubwürdig und nachvollziehbar. Im Anschluss möchte ich einige Situationen aus dem Film präsentieren, die den dynamischen Prozess des Interagierens zwischen der Bild- und Tonebene darlegen.

1. Die Bildebene präsentiert Informationen als Hinweise auf den Inhalt der Tonebene (12:54 bis 14:30):

Beim Tanzball wird eine Szene präsentiert, in der man auf der Bildebene die Figuren sprechen sieht, jedoch nicht hört, was sie sagen. Musik oder Geräusche überwiegen, das gesprochene Wort ist nicht hörbar. Die ZuschauerInnen sind herausgefordert, sich auf die Körpersprache zu konzentrieren. Die Gestik und Mimik der Figuren lassen die ZuschauerInnen auf Bedeutungen schließen, diese müssen also erarbeitet, konstruiert werden. Das Publikum muss auch seine Erfahrungen und Schemata aktivieren, um die Botschaften entschlüsseln zu können. Dieser Prozess evoziert das Gefühl, selber bei dem Tanzball anwesend zu sein.

2. Die Tonebene präsentiert Informationen als Hinweise für den Inhalt der Bildebene
(59:50 bis 59:59):

In der Prager Wohnung wird Andula eingeladen, ins Wohnzimmer zu kommen. Die Einstellung präsentiert die Ankommensszene aus der Küche, eine Wand versperrt den ZuschauerInnen die Sicht auf Andula. Man kann nur die Eltern sehen und von ihren Aufforderungen auf das Verhalten von Andula schließen. Da Andula von den Eltern sogar zweimal aufgefordert wird, sich hinzusetzen, können die ZuschauerInnen annehmen, dass das Mädchen zögert, bei ihnen am Tisch Platz zu nehmen.

3. Die Tonebene beinhaltet Informationen, die in Widerspruch zur Bildebene stehen
(23:51 bis 23:56):

Auf der Bildebene sieht man tanzende Leute, im Hintergrund sind die Musiker erkennbar, die man als Urheber der zu hörenden Musik annehmen darf. Außer dieser Musik, wo eine Melodie gespielt auf einem Saxofon überwiegt, ist auf der Tonebene jedoch noch ein nichtprofessioneller Gesang wahrnehmbar. Er wird in einer ziemlich auffallenden Lautstärke präsentiert und sein langsames Tempo steht im krassen Widerspruch zu den schwungvollen Bewegungen der Tanzenden. Der oder die Urheber des Gesangs ist/sind nicht zu sehen, man könnte vermuten, dass er/sie an einem benachbarten Tisch sitzen könnte/könnten.

Jedoch nicht nur die räumlichen, sondern auch die zeitlichen Komponenten müssen in die Interpretation mit einbezogen werden. Der Gesang evoziert nämlich die Stimmung einer zu Ende gehenden Tanzveranstaltung, wo die Musikanten den Saal schon verlassen haben und die verbliebenen Gäste in guter Stimmung den Takt übernehmen. Diese undeutliche Situation und ungewöhnliche Kombination der Ton- und Bildebene führt zu einer nicht gelenkten Interpretationsarbeit der ZuschauerInnen, die ihre Fantasie frei entfalten können.

4. Sowohl die Bildebene als auch die Tonebene präsentieren nicht genügend Informationen, die ZuschauerInnen können die Ereignisse nicht erschließen (38:57 bis 39:10):

Der Ausschnitt spielt im Hotelzimmer, in dem Míla Andula gerade verführte. Nachdem sich das Licht der Lampe verabschiedet, hüllt die Dunkelheit die zwei Liebenden in ihrer Zweisamkeit im Bett ein. Die Szene findet im Dunkeln statt, die ZuschauerInnen erhalten kaum Informationen auf der Bildebene und wissen deshalb nicht, dass sich Andula vom Bett inzwischen zurückzog. Auch die Tonebene vermittelt nur ansatzweise Hinweise auf das Geschehen. Es sind nur nicht eindeutig identifizierbare ‚weiche Geräusche‘ wahrzunehmen, die nicht den Erwartungen der ZuschauerInnen entsprechen und das gewohnte Szenario schließlich durchbrechen. Das Licht muss von Míla angeschaltet werden, damit sich sowohl er als auch die ZuschauerInnen einen Überblick über die Situation verschaffen können. Entscheidend ist hier die Tatsache, dass der Filmemacher in einem Moment, wo auf beiden Ebenen nur sehr wenige Informationen vermittelt werden, sogar noch wagt, eine Wendung – Andulas Rückzug – hineinzukomponieren. Dem Filmemacher gelingt es in dieser Weise, einen verdichteten Augenblick zu schaffen, der die ZuschauerInnen für den Prozess des Konstruierens von filmischer Wirklichkeit sensibilisiert.

5. Sowohl die Bildebene als auch die Tonebene vermitteln eine Reihe sich wiederholender Elemente, die auf den gleichen Sachverhalt bezogen sind (9:25 bis 10:33):

Ein stiller Moment, der von leisem Vogelgezwitscher unterbrochen wird und zum Schluss dann in einen hupenden Ton übergeht, eröffnet die Szene. Das erste Mal wird der hupende Ton *off screen* präsentiert, er ertönt dann jedoch noch zwei Mal, beide Male mit dem sich nähernden Zug auf der Bildebene. Bis der Zug im Bahnhof stehen bleibt, wird der hupende Ton also insgesamt drei Mal wahrnehmbar, er nimmt jeweils an Intensität zu und weist dadurch auf die ankommende Maschine hin. Auf der Bildebene sind am Anfang der Szene Mädchen aus der Fabrik zu sehen, die sich am Bahnsteig versammelten und den Zug erwarten. In der nächsten Einstellung ist in der Nahaufnahme der Betriebsleiter zu sehen, der in die Richtung des hupenden Zuges schaut. In der nächsten Aufnahme werden wartende Soldaten präsentiert und dann wieder die Mädchen, noch einmal abgewechselt von dem Betriebsleiter, der auch mit anderen Wartenden im Hintergrund dargestellt wird. Noch lange bevor die Lokomotive in den Bahnhof in Zruč einfährt, können all diese Figuren (und nicht zuletzt natürlich auch die ZuschauerInnen) den hupenden Ton der Lokomotive wahrnehmen. Wie schon erwähnt, wird die Quelle des Tons zuerst *off screen*

präsentiert und ihre referentielle Qualität wird hier zugespitzt. Die Wartenden richten ihren Blick Richtung Tonquelle, aus der Gestik und Mimik der Mädchen sowie der des Betriebleiters kann man die große Erwartung, die in eine auffällige Länge gezogen wird, ablesen. Den Figuren bleibt ihre Sicht für eine Zeit versperrt und der Akt des Wartens wird durch ihre Blicke und Gestikulationen manifest. Anhand der gerade beschriebenen Mittel der Bild- und Tongestaltung kreiert der Filmemacher den Augenblick in seiner Präsenz, das Warten wird in Echtzeit dargestellt. Dem Moment wird durch den sich wiederholenden und immer intensiver werdenden Ton sowie durch die Gestik der Wartenden ein dauerhafter Charakter verliehen.

6. Bei dem Übergang zwischen zwei Szenen wird die Bildebene einer Szene mit der Tonebene der folgenden Szene präsentiert (49:17 bis 49:20 und 51:44 bis 51:50):

Diese Situation wird bei David Bordwell und Kristin Thompson (1985) als „sound bridge“ identifiziert und folgendermaßen definiert: „[T]he sound from the next scene begins while the images of the last one are still on the screen“ (1985: 198). Forman nützt dieses Mittel zum Kreieren kommentierender Kombinationen zwischen Ton und Bild und durch die Tatsache, dass er diese Übergänge relativ lange in Szene setzt, werden sie bedeutungsvoll. Zwei Beispiele seien hier genannt. Auf die Szene, wo Andula Tonda verzweifelt aus ihrem Zimmer weist, folgt die Szene mit einem Monolog der Erzieherin im Internat. Ihre ersten Worte, welche die Keuschheit der Mädchen thematisieren, sind jedoch schon zu hören, wenn die Zuschauer noch das Bild der aufgeregten Andula sehen, was in einer vorwegnehmenden Wirkung resultiert. Eine ähnlich ‚absurde‘ Kombination von Bild und Ton erfahren wir gleich beim übernächsten Schnitt (51:44 bis 51:50). Hier sehen wir auf der Bildebene den Lastkraftwagen, mit dem Andula nach Prag fährt, und seine Fahrt wird bereits von der Klarinettenmusik, die später in Prag zu hören ist, begleitet. Die Kombination von einem sich nur sehr mühsam nach vorne bewegenden Kraftfahrzeug mit der spielerischen Klarinettenmelodie produziert eine amüsante Wirkung. Darüber hinaus werden schon hier die Erwartungen vorweggenommen: Andula fährt nach Prag zu Mila, der erst am nächsten Tag nach Hause kommt, die Klarinettenmusik ist also das Vorspiel zu einem Lied, das das Warten der Mädchen auf ihren Partner besingt.

Anhand dieser Beispiele wird es mir möglich, auf das innovative Tonarrangement von Miloš Forman hinzuweisen. Der Filmemacher versteht die

Tonebene nicht als einen Zusatz zur Bildebene, sondern er weist beiden Informationsquellen eine gleichberechtigte Stellung zu. Er fokussiert auf eine Zusammenwirkung beider Ebenen und weist mit seinen Darstellungsmitteln auf die Dynamik dieses Prozesses hin. Weiters kann man sehen, dass er sich nicht nur auf jene Form von Ton beschränkt, dessen Quelle in der Einstellung zu identifizieren ist. Er traut sich bei der Suche nach seinem eigenen Stil auch hinter die Grenze des Einstellungsrahmens zu gehen und neue Wirkungswege auszuprobieren. Das heißt, dass er den ZuschauerInnen auch den Ton von Quellen, die nicht auf der Bildebene wahrnehmbar, sondern nur aus dem *off screen* hörbar sind, präsentiert. Dies kommentiert Jean Douchet wie folgt: „Sound has a radius of action so large that it necessarily and simultaneously covers what is both in and out of the frame“ (1999: 225). Dadurch, dass Forman *off screen* Töne oft zum Einsatz bringt, wird der *off screen space* in die filmische Wirklichkeit integriert. In dieser Art und Weise kreiert der Filmemacher innovative Tonkompositionen, die auf eine autonom existierende Wirklichkeit verweisen und den ZuschauerInnen Impulse zu zahlreichen Imaginationsprozessen vermitteln. Er wagt es auch, in unüberschaubaren Momenten noch eine Wendung hineinzukomponieren, was die Tatsache nur bestätigt, dass er sich nicht für eine simplifizierende Darstellung der Wirklichkeit interessiert, sondern auf einen Raum für reiche Interpretationsarbeit der ZuschauerInnen fokussiert. Er baut auch nicht-traditionelle Lösungen ein, die gegen die Erwartungen der ZuschauerInnen arbeiten. Diese Vorgehensweise von Forman resultiert in der Eigenständigkeit der Szenerie und führt zu kreativer Interpretationslust der ZuschauerInnen.

Das Publikum wird von Forman zur Interpretationsarbeit auch durch die innovative Darstellung der Dialoge motiviert. Im Folgenden möchte ich den neuen Zugang zum Dialog vorstellen, der sich innerhalb der Neuen Wellen entwickelte. Man wird erneut sehen, dass der neue Dialog in vieler Hinsicht die vertraute Art und Weise des Dialogaufbaus im klassischen Film herausfordert, also finde ich es vorteilhaft, sich zuerst die Gesetzmäßigkeiten des klassischen Dialogs in Erinnerung zu rufen. Der klassische Dialog ist hauptsächlich als Träger der Handlung zu verstehen und hat daher die Aufgabe, den Plot voranzutreiben. Die ZuschauerInnen müssen anhand der Dialoge die notwendigen Informationen bekommen, die sie brauchen, um kausale Zusammenhänge zu durchschauen. Dies verlangt eine

äußerst effektive Organisation der Interaktion zwischen den ProtagonistInnen, damit die entsprechende Menge an Informationen in kürzester Zeit an die ZuschauerInnen weitergegeben werden kann. Dies beinhaltet auch, dass die ZuschauerInnen alle präsentierten Wörter eindeutig hören und verstehen sollten. Der Dialog müsste auch effektiv gehalten werden, damit die ZuschauerInnen schnell möglichst viele Informationen von den ProtagonistInnen erhalten. Die Problematik, die diese Funktionalisierung der Dialoge für den Prozess des Drehbuchschreibens mit sich bringt, wird von Daniel Sponsel und Jan Sebening skizziert: „Die Schwierigkeit besteht oft darin, dieser geschriebenen Sprache eine organische Diktion zu verleihen, die von den Darstellern am Set zum Leben erweckt werden kann“ (2009: 102). Durch die Funktionen, denen die Dialoge gerecht werden müssen, werden für den Prozess ihrer Produktion Bedingungen geschaffen, die die Entstehung eines authentischen Ausdrucks und erwünschter Unmittelbarkeit nicht unterstützen. Auch die Tatsache, dass sich die SchauspielerInnen verpflichtet fühlen sollten, die konstruierten Zeilen beim Drehen zum Leben zu erwecken, spricht gegen jede spontane und kreative Einstellung bei ihrer Reproduktion. Die Manipulation der Sprache wird spürbar und eine authentische Wirkung auf die RezipientInnen so gut wie ausgeschlossen.

Die Neue Welle hatte ein anderes Verständnis vom Dialog. Der Dialog spielte bei ihren RegisseurInnen eine wesentliche Rolle und trug zum authentischen Eindruck ihrer Aufnahmen bedeutend bei. Miloš Forman arbeitete intensiv an einem genauen Drehbuch, oft im Team, um die authentische Wirkung seiner Dialoge zu gewährleisten. Während dieses Prozesses wurde an der Unmittelbarkeit des Sprachausdrucks gefeilt, alltägliche Ausdrücke wurden aufgenommen, unzählige Aussagen mehrmals überarbeitet. Trotzdem erhob der Regisseur keinen Autoritätsanspruch auf die entstandenen Interaktionselemente. Er ließ einen schöpferischen Raum für die SchauspielerInnen zu, die dann bei der endgültigen Fassung der Dialoge auch ihren Beitrag leisten konnten. So konnten Dialoge mit einem angemessenen, echten und glaubwürdigen Sprachgebrauch entstehen. Diese Interaktionen, die die Figuren ausdrucksstark und glaubwürdig porträtierten, hatten dann zur Folge, dass die ZuschauerInnen dementsprechend involviert wurden. Dies passierte nicht durch *action* und *suspence*, sondern durch das authentische Anteilhaben am ‚echten Leben‘ der Figuren auf der Leinwand, die in einer angemessenen Sprache ihren banalen Abenteuern entgegen schritten.

Wenden wir uns jetzt einem weiteren Faktor zu, der die Unmittelbarkeit der Dialoge beeinflusst. Eine Stärke von Formans unmittelbarem Ausdruck in von ihm kreierten Interaktionen lag auch darin, dass er nicht der Vollständigkeit der Äußerungen seiner ProtagonistInnen nachjagte. Damit näherte sich ihre Ausdrucksweise einem alltäglichen Gebrauch der Sprache. Um dieses Phänomen und seine Wirkung auf den authentischen Charakter der Interaktionen untersuchen zu können, möchte ich hier einige Darstellungsmittel präsentieren, die Michel Chion in seinem Artikel „Wasted Words“ anführt. Er schlägt drei unterschiedliche Arten, wie die Sprache im Kino eingesetzt werden kann, vor: „theatrical speech“, „textual speech“ und die „emanation speech“ (1992: 105). „In theatrical speech, which is the most common case, characters exchange dialogue that is integrally heard by the spectator (Chion 1992: 105)“. Hier bezieht sich die Sprache auf *action* und verfügt über eine ‚powerless position‘ im Bezug auf die Realität, die auf der Bildebene dargestellt wird. „Textual speech is able to make visible in the images that it evokes through sound. That is, to change the setting at random“ (Chion 1992: 105). Die dritte Art der Verwendung von Sprache wird als „emanation speech“ bezeichnet und bezieht sich auf den Sprachgebrauch, bei dem nicht immer alle Ausdrücke gehört und verstanden werden müssen. Sehr wesentlich für unsere Diskussion ist, dass diese Art der Verwendung von Sprache nicht auf *action* beschränkt wird, sondern sich in ihrer Substanz eher auf die Charaktere bezieht: „Speech becomes therefore an emanation of the characters, an aspect of themselves like their silhouette: significant but not essential for the mise-en-scène“ (Chion 1992: 104).

Forman benützt diese Art der Verwendung von Sprache immer wieder und sie wird zu einem profunden Instrument für die Charakterisierung der Figuren. In dem Film *Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)* kann man einige Interaktionen, wo „emanation speech“ verwendet wird, finden. Ich beschränke mich hier auf eine Szene, wo die Reservisten überlegen, wohin sie nach dem Tanzball gehen sollen (27:28 bis 29:48). Die Handlung ist hier auf das Minimum reduziert, wodurch Raum für die Charakterisierung der dreien Protagonisten entsteht. Manchmal verlieren die ZuschauerInnen die Übersicht über die Bedeutung ihrer Dialoge. Diese skizzieren jedoch ausdrucksstark die einzelnen Charaktere und die ZuschauerInnen erfahren viel über die Figuren dadurch, wie sie auf die Äußerungen ihrer Gesprächspartner reagieren. Es ist unmöglich zu identifizieren, wer hier die Entscheidungen trifft und auf welche Gegebenheiten sich diese beziehen. Die getroffenen Entscheidungen

werden innerhalb der nächsten Äußerung wieder zurückgenommen, die Worte haben keinen Halt, sind oft missverständlich und ihre Bedeutung variiert. Dies mündet in absurde Wendungen während dieser äußerst spezifischen Kommunikationssituation. Die gelungene Mischung aus Charakterzeichnung und augenblicklicher Echtheit weist auf die Unterschiede gegenüber der Verwendung von „theatrical speech“ hin.

Schon in dieser Szene gibt es Momente, die sich einem ‚verbal chiaroscuro‘ nähern, das das nächste Darstellungsmittel ist, das Chion in seinem Artikel „Wasted Words“ präsentiert. Er beschreibt es folgendermaßen: „I mean an image of human speech, in which at one moment we understand what is said, and at another we understand less, and at times nothing at all (Chion 1992: 106)“. Diesen dynamischen Prozess im Rahmen der Verständlichkeit des Gesprochenen kann man bei Forman in seinen tschechischen Filmen oft wahrnehmen. Dadurch, dass er an Orten dreht, wo sich viele Leute aufhalten (wie z.B. beim Tanzball, im Internat oder in der Fabrik) wird ‚verbal chiaroscuro‘ genau das richtige Instrument, das die Echtheit der Atmosphäre dieser Orte wiedergibt. Wenn an diesen Orten vollständige Dialoge stattfinden würden, könnten die Aufnahmen nie diesen unmittelbaren, nicht konstruierten Charakter ausstrahlen. Die Tatsache, dass sich die Verständlichkeit des Gesprochenen ununterbrochen wandelt, verleiht den Szenen einen außerordentlich authentischen Ausdruck. Auch die Empfindung, als ob man als der/die ZuschauerIn auf den Schauplätzen selber anwesend wäre, wird dadurch suggeriert. Hier möchte ich zur Illustration ein Beispiel aus dem Film erwähnen.

Es handelt sich um eine Sequenz aus dem Tanzball, während der wir die verschiedensten Schichten von ‚verbal chiaroscuro‘ wahrnehmen können (12:54 bis 14:30). Der Ausschnitt, den ich für die Analyse wählte, beginnt mit der Präsentation der Musik, die *off screen* eingeführt wird. Auf der Bildebene sehen wir drei Reservisten am Tisch, die tanzenden Paare verhindern immer wieder die Sicht. Die Musik wird so laut abgespielt, dass man nicht hört, was die Protagonisten, die man auf der Bildebene beim Sprechen beobachten kann, sagen. Von der Gestikulation der Darsteller lässt sich jedoch darauf schließen, dass sie sich ein Bild über die anwesenden jungen Frauen im Saal machen. Anschließend wird die Musik zurückgenommen und die ZuschauerInnen können abwechselnd an einigen Aussagen der drei Reservisten und der drei Mädchen, die an einem anderen Tisch in der Nähe sitzen, lauschen. Die Interaktionen werden jedoch nicht in ihrer Vollständigkeit gezeigt, sondern oft fragmentarisch und verflochten dargestellt. Es

fehlen einzelne Aussagen, man hört nur die Reaktion auf eine vorher geäußerte Behauptung, die man jedoch aus dem Kontext konstruieren kann. „Verbal chiaroscuro“ aktiviert also die Interpretationsarbeit der ZuschauerInnen und intensiviert so ihre Beteiligung. Auch die Tatsache, dass hier *off screen* Ton von Musik zum Einsatz kommt, spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle.

Der Einsatz von *off screen* Ton und seine Wechselwirkung mit der Bildebene wird auch beim nächsten Darstellungsmittel, das Chion anführt, genutzt. Es handelt sich um „proliferation of speech“: „[B]y accumulating words, by superimposing them, and by proliferating speech, lines annul each other, or rather annul_their influence on the structure of the film“ (Chion 1992: 107). Auch hier kann man ein Beispiel aus Formans Film *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) zur Illustrierung präsentieren. Es handelt sich um eine Szene, wo ein ehemaliger Liebhaber von Andula zu ihr ins Internat kommt und den Ring, den er ihr einmal schenkte, zurückfordert (48:01 bis 48:33). Andula wird von ihm um ein Bett herum gejagt und ihre Freundinnen verteidigen sie. Wirklich verständlich ist nur der letzte Satz, wenn nur noch eine Sprecherin ihr Argument vorbringt. Sonst können die ZuschauerInnen die Äußerungen der Mädchen nicht entschlüsseln. Die FreundInnen von Andula schreien alle durcheinander, nur Fragmente ihrer Aussagen werden hörbar, sonst verfließen ihre Schreie in ein Kontinuum von lautem Nachrufen, das den Aggressor aus ihrem Terrain vertreiben soll. Die unmittelbare Wirkung wird dadurch verstärkt, dass die meisten Stimmen der Mädchen *off screen* präsentiert werden. Die ZuschauerInnen können zwar hin und wieder eine Sprecherin auch ins Blickfeld bekommen, die gerade im Akt des Sprechens in der Aufnahme auftaucht, sonst ertönt aber das Geschrei aus allen Richtungen und die ZuschauerInnen können sich ihre Vorstellung über die Situation anhand von verschiedenen Tonqualitäten der schreienden Mädchen machen: „Zahlreiche Stimmenschichten (oft ist die Figur außerhalb des Bildes) sind abgestuft präsentiert und plastisch in der Raumperspektive verbreitet, sodass man der Intensität gemäß darauf schließen kann, in welcher Entfernung sie erklingen“ (Škapová 2002: 136, Ü.d.A.). Eine erschwerte Orientierung der ZuschauerInnen wird auch dadurch verursacht, dass der Filmemacher mittels Kamerashwenks die Stimmung des Nachlaufens wiedergibt, augenblicklich verfließen die Bilder der Akteurinnen in ein unscharfes Kontinuum. Wieder wird die Imaginationskraft der ZuschauerInnen aktiviert, die sich eine Vorstellung von der Szene machen können. Durch diese Mittel wird auf das

Zusammenspiel der Ton- und Bildebene aufmerksam gemacht, das Medium wird für die ZuschauerInnen spürbar, die Autorinstanz wird sichtbar.

Wenn Michel Chion das Darstellungsmittel „proliferation of speech“ beschreibt, erwähnt er auch die Tatsache, dass die Charaktere „say things of ,no importance“ (1992: 107). In diesem Zusammenhang sind sicherlich auch Monologe als Relativierung der Sprache zu verstehen, die Forman in seinen Filmen oft benutzt. Die Sprache wird dadurch relativiert, dass ein/eine SprecherIn ohne Reaktion des Gesprächspartners/der Gesprächspartnerin Anhäufungen von Äußerungen produziert. Um diese Situation zu illustrieren, kann man als Beispiel den Monolog von Mílas Mutter in der Prager Wohnung erwähnen (1:05:02 bis 1:05:31). Sie wird in einer einzigen Einstellung präsentiert, am Tisch sitzend, wie sie ununterbrochen ihre hastigen Aussagen aneinander reiht. Ihr Lamentieren wird extrem in die Länge gezogen, den ZuschauerInnen bleibt innerhalb ihrer Rede nichts erspart. Sehr aufschlussreich ist dann auch der nächste Schnitt, der beide GesprächspartnerInnen der Mutter schlafend am Tisch darstellt. Dadurch wird klar, dass die eigentlichen Adressaten ihres Monologs die ZuschauerInnen waren und man kann auch bestätigen, dass die Mutter in ihrer Klage genug Indizien präsentiert, um das Elend ihrer Generation zu schildern.

Schließlich möchte ich noch einen extremen Fall erwähnen, in dem trotz der Tatsache, dass gesprochen wird, kein Wort gehört wird. Es handelt sich um eine Szene aus der Fabrikhalle (44:26 bis 45:23), wo die überwältigende Geräuschkulisse sehr intensiv dargestellt ist. Auch hier handelt es sich um eine vielschichtige Tonspur – man kann unzählige Arten von Maschinengeräuschen wahrnehmen. Der Ton wird gleichzeitig *on screen* und *off screen* präsentiert – die ZuschauerInnen sind nicht in der Lage, die einzelnen Quellen der Geräusche zu identifizieren. Die Verflechtung der Maschinengeräusche bildet eine permanente Tonkulisse, die zur authentischen Gestaltung der Atmosphäre in der Fabrikhalle mit einem überwältigenden Effekt beiträgt. Auf der Bildebene sieht man den Betriebsleiter, der in flüchtige Interaktionen mit den Mädchen tritt, das gesprochene Wort wird jedoch nicht hörbar. Die Arbeiterinnen sowie der Betriebsleiter verstummen und ihr Ausdruck nimmt pantomimische Facetten an. Als ob die Menschen mit den Maschinen in eine beunruhigende Symbiose zusammenwachsen würden.

Abschließend muss man darauf hinweisen, dass die von Chion angeführten Darstellungsmittel von Forman in seinem künstlerischen Schaffensprozess

hervorragend appliziert werden. Sie stellen ein äußerst wirkungsvolles Instrument dar, um den Eindruck der Authentizität während der Dialoge bei den ZuschauerInnen zu evozieren. Dies bestätigt auch Škapová, wenn sie schreibt: „Der verbale Ausdruck [...] wird in den 1960er Jahren zu einem symptomatischen Mittel, um das erwünschte Gefühl der Authentizität suggestiv hervorzurufen“ (Škapová 2002: 136, Ü.d.A.). Die beschriebenen Darstellungsmittel tragen dazu bei, dass eine authentische Wirkung der Interaktionen entsteht. Was dies für den Eindruck von der Umgebung heißt, kann man einem weiteren Zitat von Škapová entnehmen: „Das gesprochene Wort mit den verschiedensten Niveaus der Verständlichkeit und den unterschiedlichsten Stufen der Hörbarkeit, samt einer bestimmten Präsenz charakteristischer Geräusche tragen auch zu dem Gefühl des Zuschauers bei, dass die Umgebung ganz autonom existiert und nur für eine Weile und als ob es zufällig in das Blickfeld der Kamera gerät“ (Škapová 2002: 137, Ü.d.A.). Hier wird spürbar, dass die vorgestellte Art und Weise, die Interaktionen zu organisieren, in der Tatsache resultiert, dass auch die Umgebung für die ZuschauerInnen als nicht inszeniert wahrgenommen wird, was im hohen Maße zum authentischen Gesamtausdruck des Films beiträgt.

Die hier ‚eingefangene‘ Sprache nähert sich der Sprache im alltäglichen Gebrauch und entzieht sich den inszenierten Dialogen der traditionellen Tonbearbeitung. Die Dialoge sind nicht verpflichtet, tragende Informationen für den Plot den ZuschauerInnen zu präsentieren. Verzicht auf Klarheit und Kausalität ermöglicht auch dem Regisseur, sich auf ein unsicheres Terrain zu begeben, zu experimentieren, sein schöpferisches Potential in Fülle zu nützen. Der Filmemacher wagt Missverständnisse und gewinnt an Freiheit. Er meidet explizite Ausdrucksweise sowie manipulative Eingriffe, was seiner Filmsprache eine authentische Stärke verleiht. Er setzt die beschränkte Verständlichkeit des Dialogs als Instrument ein und kombiniert diese oft mit der Kontrapunktik von Ton und Bild. Dadurch wird die Illusion des geschlossenen filmischen Raums aufgebrochen und ein Spielraum der Authentizität entsteht. Das Medium wird für die ZuschauerInnen spürbar und sie werden zu einer intensiven Interpretationsarbeit eingeladen.

Diese wird auch durch den Einsatz der Geräusche stimuliert, die einen ganz wesentlichen Teil der Wirkungsästhetik von Formans Filmen ausmachen. Die Tonspur wird mit einem breiten Spektrum von Geräuschinformationen versehen, die eine erweiterte Vorstellung der ZuschauerInnen über die Umgebung bewirken. Der Filmemacher tendiert dazu, zahlreiche autonome Geräusche einzusetzen, die die

Umgebung unmittelbar und wirkungsvoll für die ZuschauerInnen charakterisieren. Škapová kommentiert diese Vorgehensweise folgendermaßen: „Diese Unwillkürlichkeit, mit der Forman die wichtigen Informationen den ZuschauerInnen vermittelt, ist eine der grundlegenden Strategien des Filmemachers“ (2002: 134, Ü.d.A.). Versuchen wir jetzt, diese Strategie von Forman an einigen Beispielen zu konkretisieren.

Eine reiche, viel sagende Tonlandschaft wird zum Beispiel in dem zweiten Teil des Films, der sich in der Prager Wohnung abspielt, präsentiert. Die Umgebung wird mit konkreten und ‚rohen‘ Geräuschen charakterisiert und man kann behaupten, dass jedes von ihnen außerdem auch eine semantische Bedeutung besitzt. Wenn sich die ZuschauerInnen hineinhören, ist es fast so, als ob sie auch den Geruch des Raumes wahrnehmen könnten: Den muffigen und süßlichen Geruch dieser Sicherheitsfestungen der alternden Generationen, die sich in ihrer Bequemlichkeit einnisteten und nichts mehr zu erwarten pflegen. Welche Geräusche sind es also, die auf eine solche Interpretation verweisen? Am prägnantesten wirkt der meistens *off screen* präsentierte Ton vom Fernseher, der mit einer erheblichen Lautstärke wiedergegeben wird. Er versorgt die Einwohner mit einer alibiartigen Tonkulisse, die sie von der Pflicht, miteinander zu kommunizieren befreit. Diese Aussage wird noch durch die Information von der Bildebene unterstrichen, wenn wir die Figuren am Tisch sitzend präsentiert bekommen, ihre Sessel in Richtung Fernseher orientiert. Wie verkrümmt die Interaktionsmuster des Paars sind, wird auch in dem Moment deutlich, wenn ein weiterer *off screen* Ton – das Läuten an der Tür – hineinkomponiert wird. Dieser wird vom Vater zuerst als ein Geräusch aus der Fernsehsendung interpretiert (54:14). Das Verstummen des diegetischen Tons vom Fernseher (1:06:01) kann als ein akustisches Zeichen identifiziert werden. Dieses verweist sehr deutlich auf das Durchdringungsvermögen der Stille in der Wohnung, in der auch die leisesten Geräusche wie das Parkettknistern intensiv hörbar sind.

Die Geräusche der Tonspur bilden nicht nur eine Tonkulisse, die das Geschehen untermalt, sondern sie spitzten diese auch manchmal zu und haben eine kommentierende Funktion. Das kann man zum Beispiel über das tickende Geräusch des Weckers in der Küche behaupten. Die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen wird auf diesen in dem Moment gelenkt, wenn er von der energischen Mutter aufgedreht wird (1:06:25). Ganz so, als ob er die Sekunden des Aufenthaltes von Andula in der Prager Wohnung abzählen würde.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Umgebung durch eine einfallsreiche und wirklichkeitsnahe Tongestaltung profund portraitiert wird. Um diese Schlussfolgerung zu untermauern, möchte ich hier noch ein weiteres Beispiel anführen. Die vielschichtige Tonebene wird im Film nur als ein Hintergrund für den Einstieg in eine Interaktion zwischen zwei Figuren präsentiert (45:21 bis 45:42). Wenn man die zahlreichen Geräusche der Tonspur detailliert identifiziert, kann man auf ihr überlegtes Arrangement schließen. Formans Intention, die Umgebung den ZuschauerInnen mit Glaubwürdigkeit und Echtheit zu präsentieren, wird spürbar. In diesem Beispiel wird auf der Bildebene zunächst der Ausgang der Fabrik sichtbar, man sieht zahlreiche ArbeiterInnen, wie sie den Fabrikkomplex durch ein Tor verlassen. Auf der Tonebene sind Schritte, unverständliche Stimmen und ein kurzer, sich immer wieder wiederholender klingelnder Ton hörbar. Dieser Ton wird zwar diegetisch und *on screen* präsentiert, seine Quelle muss jedoch von den ZuschauerInnen ausgeforscht werden. Sie wird durch die passierenden Menschen nicht sichtbar, zusätzlich verstehen die Personen, die als Kontrolleure bei dem Tor der Fabrik eingesetzt werden, den ZuschauerInnen die Sicht. Dieses monotone Geräusch, das von den am Tor installierten Zählern stammt, assoziiert die Instrumentalisierung des Arbeitsprozesses. Dieses kurze prägnante Sample der vielschichtigen Tonspur spiegelt mit Präzision die Tristesse des sozialistischen Alltags in der kommunistischen Tschechoslowakei wider.

Zum Intensivieren des Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesses kommt es also auch dadurch, dass die ZuschauerInnen nicht alle Tonelemente gleich identifizieren und einer Quelle zuweisen können – manchmal gelingt dies sogar gar nicht, oder es wird ein völlig unerwartetes Tonelement eingesetzt. Jean Douchet kommentiert den Einsatz dieses Darstellungsmittels folgendermaßen: „Confronted with sounds he does not recognize, the viewer's auditory attention was heightened and directed. This was the opposite of what was generally done in film“ (1999: 228). Die Vorstellungskraft der ZuschauerInnen wird in dieser Weise kreativ herausgefordert und der Imaginationsraum gewinnt an Volumen. Wenn wir uns die gerade geschilderte Szene vor dem Tor der Fabrik noch weiter anschauen, finden wir ein prägnantes Beispiel für dieses Phänomen. Auf der Bildebene sind ArbeiterInnen, wie sie die Fabrik verlassen, zu sehen, unter ihnen befindet sich auch Andula (45:27 bis 45:42). Auf der Tonebene hören wir also die Stimmen, Schritte und das schon besprochene klingelnde Geräusch. Plötzlich ist aber zusätzlich noch ein Tonelement

hörbar, das wir kaum wahrnehmen, genauso wie die Figur, der dieses Geräusch als ein Signal gesendet wurde. Deswegen wird der hupende Ton von seinem Urheber noch einmal *off screen* eingesetzt. Diesmal reagiert die Figur – Andula bleibt stehen und schaut in Richtung der Tonquelle. Diese befindet sich jedoch *off screen* und die ZuschauerInnen sind immer noch mit dem Identifizieren des Geräusches beschäftigt. In der nächsten amerikanischen Einstellung ist Tonda mit seinem Motorrad zu sehen und erst so können die Zusammenhänge entschlüsselt werden.

Der Urheber des Geräusches wird auf der Bildebene nicht präsentiert, was die Aufmerksamkeit für das Geräusch erhöht. So kann an Interpretationen gefeilt werden, denn die Vorstellung über die Umgebung bezieht sich nicht nur auf den *on screen* space. Die Reaktionen der Figur und der ZuschauerInnen weisen gewisse Ähnlichkeiten auf – zuerst ignorieren beide den Ton, dann suchen sie nach seinem Urheber. In dieser Weise wird das traditionelle Präsentieren der filmischen Wirklichkeit durchbrochen, das Medium wird sichtbar und die Interpretationsarbeit der ZuschauerInnen in den Vordergrund gestellt. Sie sind unter anderem auch mit der Frage beschäftigt, warum der Autor zu Darstellungsmitteln greift, die eine nichteindeutige Beschreibung der Umgebung hervorrufen.

Forman erarbeitet die Tonspur seiner Filme mit Präzision und zu seinen Stärken zählt die Fähigkeit, in die Situationen ‚einzutauchen‘, um die Tonelemente mit Genauigkeit zu identifizieren. Darauf aufbauend kann er seine Beobachtungen mit Bravour applizieren und auf diese Weise eine einfallsreiche und glaubwürdige Tonlandschaft kreieren. Diese Behauptungen kann man unter anderem an dem Einsatz von Isotopen untermauern. Unter dem Begriff Isotopen versteht man „Reihungen ähnlich gearteter Klangobjekte, welche die Kohärenz eines Lektüreablaufs stützen“ (Flückiger 2001: 508). Für meine Fallanalyse wählte ich die Geräusche von Schritten der Figuren in Kombination mit den Geräuschen von sich öffnenden und sich schließenden Türen. Dieser Fokus wird als ein Instrument angewendet, um eine intensive Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Geräuschen und ihrer Wirkung zu ermöglichen. Der Einsatz von Isotopen repräsentiert ein wichtiges Mittel von Formans Filmsprache, das er zum Konstruieren der filmischen Wirklichkeit verwendet. Es ermöglicht ihm, die inneren Bewegungen der Figuren auf einer impliziten Art und Weise zu skizzieren. Manchmal ist sogar die Änderung der Stimmung einer Figur anhand einer Modifikation des Klangs der Schritte herauszuhören. In der Kombination mit der Bildebene bekommen die

ZuschauerInnen eine Fülle von glaubwürdigen Informationen, die die Gemütsverfassung der ProtagonistInnen, sowie ihre Umgebung mit Präzision wiedergeben. Diese Behauptungen sollen durch einige Beispiele ergänzt werden.

1. Sequenz: (36:10 bis 36:26)

Diese Szene spielt nach dem Tanzball in der Nacht. Zwei Mädchen flüchten vor einem Reservisten in die Sicherheit ihres Internats. Mit einem mächtigen Zuschlagen wird die äußere Tür zugeklappt, dann hört man ihr schnelles Trippeln und gedämpftes Kichern, bevor sie durch eine weitere Tür – eine Flügeltür – laufen. Inzwischen ist der Reservist an der Außentür angekommen, er wird ausgesperrt. Man bekommt von ihm nichts zu hören, nur von seinen enttäuschten Grimassen, die man durch die gläserne Außentür mitbekommt, ist eine Bedeutung abzulesen. In diesem Moment hört man auf der Tonspur nur einen *off screen* Ton, der auf das Zugehen der Flügel von der Flügeltür schließen lässt.

2. Sequenz: (43:45 bis 44:27)

Nach der mit Míla verbrachten Nacht will Andula die Toilette auf dem Gang aufsuchen, möchte dabei jedoch von niemandem gesehen werden. Das Geräusch der Tür, als Andula sie vorsichtig öffnet, ist nur ganz leise zu hören. Die Klavierbegleitung hört in diesem Augenblick mitten in einem Takt unvermittelt auf, was den nötigen Raum für das Auskosten des wirklichkeitsnahen Tons schafft. Beim Verlassen des Zimmers ist aus Andulas Gesichtsausdruck abzulesen, dass sie die Geräusche dahingehend überprüft, ob eine andere Person anwesend ist. Der Augenblick ist glaubwürdig skizziert, die ZuschauerInnen hören mit Andula aufmerksam zu. Wahrnehmbar sind nur sehr entfernt Stimmen und das Zuknallen einer Tür. Diese spezifischen Geräusche verraten, dass sich die Quelle weit entfernt befindet. Aus diesem Grund entscheidet sich Andula, ihren Weg fortzusetzen, wobei sie erleichtert wirkt. Ihre vorsichtigen Schritte sind kaum hörbar. In dem Moment, als sie ein anderes Mädchen in ähnlicher Situation am anderen Ende des Ganges erblickt, kehrt sie um und man kann auf der Tonebene ihr schüchternes Trippeln wahrnehmen. Für einen kurzen Moment ist nur der vollkommen leere Gang zu sehen und unidentifizierbare hallende Geräusche aus der Ferne zu hören. Lautes Zuknallen der Tür am anderen Ende des Gangs auf der Tonebene und schnelles Vorankommen auf der Bildebene verraten die Entschlossenheit des anderen

Mädchen, die Sicherheit des Zimmers wiederzuerlangen. Hier wäre noch zu erwähnen, dass das Hineinlauschen in die Stille der leeren Gänge in dieser Sequenz von einem betäubenden Lärm der Fabrikhalle in der nächsten Szene abgelöst wird. Dieser schockierende Übergang auf der Tonebene versetzt die ZuschauerInnen prompt in den Alltag der ArbeiterInnen. Dieser Effekt zeigt erneut Formans überlegte Tongestaltung, welche die Charakterisierung der Umgebung durch Geräusche mit einbezieht.

3. Sequenz: (47:37 bis 48:01)

Am Anfang dieser Sequenz gibt es 10 Sekunden Stille, man bekommt kaum etwas zu hören, die Spannung wird aufgebaut. Auf der Bildebene ist Tonda durch die gläserne Außentür zu sehen, wie er sich dem Internat nähert. Er hat sich entschieden, den Ring von Andula auf jeden Fall zurückzuholen. Die Stille wird durch einen wuchtigen Knall der von Tonda aufgemachten Außentür durchbrochen, dann sind die energischen und hallenden Schritte von Tonda zu hören. Neben Tondas Entschlossenheit bringt das Geräusch seiner Schritte auch die befremdende Leere der Gänge zum Ausdruck, was durch den begleitenden Hall verstärkt wird. Auch der Bildebene kann diese Information entnommen werden – man sieht Tonda von hinten an unzähligen Kästen, die mit einem Schloss versehen sind, vorbei schreiten. Mit einem hastigen Aufmachen der Tür jenes Zimmers, in dem Andula und andere schlafen, endet diese Sequenz. Die Entschlossenheit, die hier so wirkungsvoll portraitiert wird, findet ihre Fortsetzung in der nächsten Szene im Zimmer, die schon beim Thematisieren des Dialogaufbaus analysiert wurde.

4. Sequenz: (55:55 bis 56:14)

Man hört nur die Schritte von Andula. Ihre Frequenz und ihr Tempo streichen die spielende, sogar tanzende Art, in der sich Andula der Außentür nähert, hervor. Sie mag in ihrer Naivität noch voll Hoffnung entschlossen sein, am späten Abend in die Stadt zu gehen, um Míla zu suchen. Die Tür ist jedoch zugesperrt, das laute Rütteln, mit dem Andula das Gegenteil zu bewirken versucht, ändert daran nichts. Die spielende Art ihres Voranschreitens kippt in eine träge, verzweifelte Weise, bis man ihre Schritte – oder eher nur noch ein unentschlossenes Schlurfen – verhallen hört.

Ich entschied mich hier, vier Beispiele aus dem Film auszusuchen und im Detail zu beschreiben, weil ich der Meinung bin, dass diese sehr aussagekräftig die Suche von Forman nach seinem eigenen Stil illustrieren. Die einfallsreiche und kreative Verflechtung der Ton- und Bildebene resultiert in einer unmittelbaren Gestaltung des Augenblicks, der die Intentionen und innere Bewegungen der Figuren profund darstellt. Die ZuschauerInnen werden durch diese Art der Tongestaltung herausgefordert, sich ein wirklichkeitsnahes Bild der Umgebung vorzustellen, ja sogar mit zu erleben. Die präzise Tonqualität der Geräusche ermöglicht die Orientierung der ZuschauerInnen und der Einsatz von Isotopen hat zur Folge, dass unterschiedliche Umgebungen akustisch porträtiert werden. Die Kombination solcher Toninformationen zusammen mit den Informationen, die der Bildebene entnommen werden können, bringen eine glaubwürdige Präsentation der Umgebung mit nachvollziehbaren Gefühlsregungen ihrer Figuren zum Ausdruck. Darüber hinaus ermöglicht der Einsatz der Isotopen mit den variierten Ausprägungen desselben Geräuschs eine intensive Involvierung der ZuschauerInnen im Rezeptionsprozess, wie es auch Flückiger beschreibt: „[D]ie leichte Variation [nährt] den sensorischen Apparat mit immer neuen Reizkonfigurationen (Flückiger 2001: 294)“.

Das nächste wirkungsvolle Ausdrucksmittel, das Forman zur Konstruktion der filmischen Wirklichkeit nützt, ist der Einsatz von Momenten der Stille, wo in der Tonspur keine Geräusche, keine Stimmen sowie keine Musik zu hören sind. Zdena Škapová spricht hier über die „Dramaturgie der Stille“ (2002: 124). In diesen Momenten werden die ZuschauerInnen hauptsächlich auf die Bildebene verwiesen, was dazu führt, dass diese intensiv wahrgenommen wird. Die Wirkung der visuellen Information wird erhöht, wie es auch Fred Camper beschreibt: „Without sound to spatialize it directly, the image, whatever its content, hovers before the viewer in a kind of mysterious and splendid isolation, like a fragile chimera. Freed from either an accompanying orchestra or an accompanying sound-track-on-film, the work can now operate solely for the eyes and, through them, address the mind“ (1985: 372).

Im Folgenden möchte ich zwei Situationen aus dem Internat präsentieren, wo von Forman die Dramaturgie der Stille eingesetzt wird, um die Position der Mädchen zu kommentieren. Erstens handelt es sich um einen kurzen stillen Moment, in dem zwei Mädchen nach einem moralisierenden Monolog ihrer Erzieherin präsentiert werden. Sie vertreten die Gruppe im Internat und werden aufgefordert, zu der gerade präsentierten Rede Stellung zu nehmen. Im Bild sieht man die Mädchen aus

Verlegenheit erstarren (50:37 bis 50:42). Dieser Augenblick, mit der Wirkung eines Mementos, assoziiert die Ohnmacht des menschlichen Subjekts gegenüber der Übermacht des Systems und hat einen reflektierenden Prozess der ZuschauerInnen zur Folge. Das Subjekt wird hier sprachlos dargestellt, unter enormem Druck, eine Position beziehen zu müssen. Forman wählt hier ein treffliches Mittel der Filmsprache – mit ein paar Sekunden Stille wird die ideologische Demagogie implizit, aber mit Sicherheit identifiziert.

Als zweites Beispiel, wo die Dramaturgie der Stille von Forman angewendet wird, kann eine Situation genannt werden, die in der 1. und 3. Sequenz in Zusammenhang mit dem Einsatz von Isotopen geschildert wurde. Auf der Bildebene ist beide Male ein Mann wahrzunehmen, dem der Status eines Aggressors zugeteilt werden kann; er wird jeweils durch die Außentür von drinnen sichtbar. Auf der Tonebene ist nichts oder kaum etwas zu hören, jedes Geräusch von Draußen wird eliminiert. In dieser Kombination der Filminformation ist die Anspielung, das Internat wäre eine Sicherheitsfestung mit all ihren Begleiterscheinungen, spürbar. Die auffällige Stille kann als ein wirkungsvolles Instrument Formans identifiziert werden, mit dem er auf die Isolation der Mädchen aufmerksam macht. Sie verweist auf die sterile Atmosphäre, die durch die Präsenz eines Wächters noch verstärkt wird. In der Kombination mit Bildmaterial, mit dem die enorme Leere der Innenräume, sowie die Uniformität ihrer Ausstattung zum Ausdruck gebracht wird, kann die Vorstellung der ZuschauerInnen über die nicht einladende Umgebung vollständig konstruiert werden.

6. *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) und *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) im Vergleich

Im abschließenden Vergleich möchte ich auf Parallelen und Unterschiede beim Einsatz von Authentizitätsstrategien der Filmemacher François Truffaut und Miloš Forman in den Filmen *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) und *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) hinweisen. Der komparative Ansatz ermöglicht es mir, einige der beschriebenen Darstellungsmittel zu vergleichen, sodass aussagekräftige Schlussfolgerungen, die sowohl textuelle, als auch kontextuelle Aspekte betreffen, sichtbar werden. Auf diese Art und Weise kann man auf die gemeinsamen innovativen Grundprinzipien der Neuen Wellen aufmerksam machen, sowie ihre Spezifika hervorheben.

Zu Beginn möchte ich auf die zentrale Innovation der Neuen Wellen hinweisen – der Film wird nicht mehr als ein Produkt gesehen, sondern als ein Prozess, an dem sowohl der Filmemacher, als auch die ZuschauerInnen aktiv teilnehmen: „It is no longer a product to be consumed but a process to become engaged in“ (Monaco 1976: 8). Beide analysierten Filme motivieren die Involvierung der ZuschauerInnen, sie verlangen nach dieser und verstehen sie als einen unerlässlichen Teil des produktiven Prozesses auf dem Weg zur Konstruktion der filmischen Wirklichkeit. Beide Filmemacher geben klare Zeichen, die auf den diskursiven Raum verweisen, sie wollen den Vermittlungsprozess nicht verschleiern und dessen Ergebnis als ein ‚neutrales Bild‘ ohne Autorinstanz präsentieren. Der Film wird in beiden Fällen nicht als ein geschlossener Raum präsentiert, sondern es wird hier eindeutig auf den Herstellungsprozess verwiesen. Unzählige Darstellungsmittel bei Truffaut und Forman, wie zum Beispiel der Blick in die Kamera in *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) oder ihre ‚holprigen‘ Bewegungen in *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) verweisen eindeutig auf das Medium und auf den Aufnahmeprozess.

Durch diese Vorgehensweise werden die ZuschauerInnen in eine Interaktion mit dem Filmemacher involviert. Sie müssen sich fragen, warum diese Techniken benutzt werden, warum der Filmemacher gerade auf diese Darstellungsmittel zurückgreift. Das Nachdenken über die Filmsprache versetzt die ZuschauerInnen in eine neue Rolle. Durch den klaren Verweis auf das filmische Medium, und durch das kontinuierliche Destabilisieren von illusionistischen Vorstellungen wird das Publikum in die Lage versetzt, Darstellungsmittel zu hinterfragen und sich auf eine, die

Filmsprache reflektierende Metaebene zu begeben. Dadurch wird die Beziehung zwischen dem Filmemacher und seinem/seiner ZuschauerIn intensiviert, sie werden zu GesprächspartnerInnen. James Monaco kommentiert diese Entwicklung wie folgt: „[I]t insists on a personal relationship between filmmaker and film viewer. Movies must no longer be alienated products which are consumed by mass audience; they are now intimate conversations between the people behind the camera and the people in front of the screen“ (Monaco 1976: 8).

Beide Regisseure wählen also Darstellungsmittel, die im Gegensatz zu den traditionellen Gestaltungsvorgängen eindeutig auf den Herstellungsprozess des Films verweisen. Wiederholt passiert dieses auch durch den Einsatz solcher Darstellungsmittel, die zur Desorientierung der ZuschauerInnen führen. Hier könnte man zum Beispiel den Verstoß gegen die 180° C Regel bei Truffaut oder den Einsatz des Kamerataschenwinks bei Forman, der die ProtagonistInnen nur in einer Art unscharf verfließendem Kontinuum wiedergibt, nennen. Durch solche Strategien sollen die ZuschauerInnen aufgerüttelt werden und ihre passive Rolle beim Verfolgen des Films soll aufgegeben werden. Bei beiden Filmemachern nehmen wir noch zusätzlich verschiedene Gestaltungsmittel wahr, welche die traditionellen Erwartungen des Publikums innerhalb der Kategorien *time* und *space* durchbrechen. Auch auf diese Weise werden Umgebungen kreiert, die eine aktive Rolle des Publikums unterstützen. Techniken wie *jump cuts* bei Truffaut oder der Einsatz der nicht korrespondierenden Bild- und Tonspur bei Forman tragen dazu bei, dass sich die ZuschauerInnen desorientiert fühlen und gezwungen sind, Konsummuster abzulegen und sich eine hinterfragende Stellung anzueignen. Auch der Verzicht beider Filmemacher auf den ‚establishing shot‘ arbeitet in diese Richtung – die ZuschauerInnen sind gezwungen, eigenständig Zusammenhänge zu erschließen und sich anhand von Andeutungen eine partielle Orientierung zu erarbeiten. Zur Desorientierung der ZuschauerInnen trägt bei beiden Regisseuren auch der Einsatz der retrospektiven *point of view* Einstellung bei. Dieses Darstellungsmittel fordert die ZuschauerInnen auf, auf das schon Gesehene zurückzugreifen, dieses neu zu überprüfen und zu ordnen. So werden sie im Laufe des Rezeptionsprozesses immer wieder durch aktivierende Strategien motiviert, ihre Hypothesen zu verifizieren und das Gesehene mit ihren Vermutungen zu vernetzen.

Die Darstellungsweise der neuen Wellen ermöglicht den ZuschauerInnen also eine neue Beziehung zur Rezeption der filmischen Wirklichkeit. Sie sollen diese

erkunden, aufdecken, für sich aufschlussreich machen. Dazu nützen sowohl Truffaut, als auch Forman nicht manipulative Techniken wie zum Beispiel *long take* oder Tiefenstaffelung, beziehungsweise Tiefenschärfe, wodurch sie den ZuschauerInnen einen Raum vermitteln, der ihnen die filmische Wirklichkeit auf eine spezifische Weise näher bringt. Diese wird den ZuschauerInnen nicht aufgezwungen, sondern will von ihnen untersucht werden, um neue Erfahrungen zu ermöglichen, wie es auch André Bazin beschreibt: “[...] granted the time and space provided by depth of field and the long take, reality will be free to yield its beauty and mystery“ (zitiert nach Rushton 2013: 43). Beide Filmemacher tendieren dazu, den nicht selektiven Fokus der Tiefenschärfe und der Tiefenstaffelung den ZuschauerInnen anzubieten, um eine manipulative Stoffauswahl zu vermeiden, sodass „die perzeptive und kognitive Freiheit der ZuschauerInnen gegenüber den Bildern erhöht“ (Kirsten 2009: 142-143) werden kann. Der Einsatz von *long take* und Wiederholungen sowie der Einsatz von hartem Schnitt haben bei beiden Regisseuren Überlappungen und Zäsuren zur Folge, die die ZuschauerInnen wiederholt zu einer kognitiven Aktivität auffordern. Trotz der linearen Darstellung werden in beiden Filmen viele Momente präsentiert, welche eine Vertrautheit der ZuschauerInnen mit ihrer intellektuellen Montage voraussetzen und ihre Erfahrungen mit einbeziehen.

Zu einer interpretativen Aktivität werden die ZuschauerInnen bei beiden Filmemachern auch durch den Einsatz einer Tonspur, die reich an ‚akkuraten Tonelementen‘ sowie an *off screen* Ton ist, aufgefordert: „[T]he greater fidelity and range of multi-track sound, if there is no foregrounding of one sound over another, can lead to a greater realism and a less encoded meaning“ (Hayward 1996: 5-6). Beide Künstler kreieren innovative Tonlandschaften, die das Publikum zu einer intensiven Interpretationsarbeit auffordern. Die ZuschauerInnen werden motiviert, beide Ebenen, sowohl die Ton- als auch die Bildebene in ihre dekodierenden Prozesse mit einzubeziehen. Die Gleichberechtigung beider Elemente kann als eine Voraussetzung bei dem Interpretationsprozess gesehen werden.

Auch der innovative Einsatz von Ton macht die ZuschauerInnen bei beiden Filmemachern wiederholt auf das filmische Medium aufmerksam und bereichert zusätzlich den Rezeptionsraum. Darstellungsmittel wie Tiefenschärfe oder vielfältige Tonspur mit zahlreichen, nicht gleich erkennbaren Tonelementen, haben eine Ambiguität zur Folge, die den ZuschauerInnen mehrere Optionen zur Erschließung der Bedeutung offen lässt: „Ambiguity can come about as a result of more than one

focused reading: that is, there is not a single preferred reading. [...] In both cases [the depth of field shot and multi-track sound] it is the closeness of these effects to ‚reality‘ that paradoxically signifies their ambiguity“ (Hayward 1996: 5). Auf diese Weise wird der kreativen Vorstellungskraft der ZuschauerInnen genügend Raum vermittelt, um eigene kreative Auslegungen des Gesehenen und des Gehörten zu erarbeiten.

Bei Truffaut wird der Rezeptionsraum der ZuschauerInnen außerdem durch intermediale Zitate bereichert, die einen Zusammenhang mit anderen Filmen herstellen. Er nützt dabei den textuellen Reichtum, den sich das frankophone Publikum dank der zahlreichen Filmklubs angeeignet hatte: „Damit verliert der Film die primäre Transparenz, welche die visuelle Unmittelbarkeit seiner Rezeption ermöglicht. Seine Oberfläche wird opak, verweigert sich dem direkten Verständnis und eröffnet eine Dimension der Bedeutungstiefe, die den Zuschauer dazu auffordert, den Film interpretativ auszuloten“ (Mecke 1999: 118-119).

Der Zugang zu einer profunden Kinobildung wurde dem tschechischen Publikum verweigert. Dieses verfügte jedoch über eine besondere Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, denn für unzählige Jahre war es eine der wenigen Möglichkeiten, wie die KünstlerInnen der Zensur zum Trotz mit ihrem Publikum kommunizieren konnten. Auf diesem Gebiet hatten die tschechischen ZuschauerInnen genug Erfahrungen, und subtile Anspielungen reichten aus, um eindeutige Signale einer Kritik der sozialistischen Gesellschaft zu vermitteln. Hier könnte man zum Beispiel die beschriebene Interaktion zwischen Regisseur und ZuschauerInnen erwähnen, die im Film *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) durch die nicht beantworteten Fragen zu Ende der Szenen initiiert wird. Der Schnitt sorgt hier für eine Zäsur, welche die Vorstellungskraft der ZuschauerInnen aktiviert und in gesellschaftskritischen Gedanken mündet.

Sowohl das Publikum von François Truffaut, als auch von Miloš Forman wird also aufgefordert, dem konstruktivistischen Prinzipien zu folgen und anhand von Verweisen und Zäsuren Zusammenhänge zu erarbeiten, die das Unbekannte mit dem Bekannten vernetzen, ja die ZuschauerInnen werden aufgefordert, sogar im Unterbewussten nach Antworten zu suchen, im Verborgenen. Auf diese Weise werden die Sehgewohnheiten der ZuschauerInnen unter Beweis gestellt, Assoziationsketten aufgebaut und Verschlüsselungen enthüllt. Das ist das Kino der Neuen Wellen, das über eine offene Struktur verfügt, die es den ZuschauerInnen ermöglicht, ihre durchlässigen, interaktiven Vorstellungen mit ihrem Vorwissen und

ihren Schemata zu vernetzen, um eine eigene persönliche Konstruktion der filmischen Wirklichkeit entstehen zu lassen. Auf diese Weise können neue Botschaften mit den eigenen Lebenserfahrungen in Dialog gebracht werden, so dass eine Veränderung der eingefahrenen Sichtweisen initiiert werden kann.

Dem entspricht auch die Art und Weise, wie die Dialoge in beiden Filmen präsentiert werden. Beide Filmemacher fokussieren auf einen offenen Interpretationsraum der ZuschauerInnen, diese müssen aktiv fragmentarische Äußerungen zu sinnvollen Informationen erarbeiten. Bei beiden Regisseuren ist die Tendenz zu erkennen, den klassischen Zugang zur Dialogdarstellung zu durchbrechen, man kann hier jedoch unterschiedliche Vorgehensweisen bei den zwei Künstlern beobachten. Truffaut fokussiert vor allem auf das Durchbrechen der traditionellen Schuss/Gegenschuss-Einstellungen und verwendet dazu sowohl einen ungewohnten Schnitt, als auch eine innovative Kameraführung. Forman dagegen richtet seinen Fokus vor allem auf das Zusammenspiel der Bild- und Tonspur. Die Befreiung von dem Druck, „dialogue hooks“ vermitteln zu müssen, mündet bei ihm in den Einsatz von „emanation speech“. Die Wirkung der innovativen Darstellung der Dialoge wird bei beiden Regisseuren zusätzlich dadurch verstärkt, dass den ZuschauerInnen während der Interaktionen die Sicht auf die AkteurlInnen versperrt wird. Die Bedingungen werden also für die ZuschauerInnen nicht ‚optimal‘ organisiert, wiederholt sehen oder hören diese nicht genug, um eine eindeutige Übersicht über die Botschaften zu bekommen, die zwischen den Figuren vermittelt werden. Auf diese Weise wird eindeutig auf die begrenzten Möglichkeiten der Wahrnehmung und der Konstruktion von Wirklichkeit an sich hingewiesen.

Dieser Aspekt bringt uns zu der Tatsache, dass beide Filmemacher eindeutig auf den *off screen space* verweisen und diesen in „systematic opposition to screen space“ (Burch 1981: 18) präsentieren, wobei sich hier ihre Techniken in vieler Hinsicht unterscheiden. Bei Truffaut ist es zum Beispiel die laterale Bewegung der Kamera, die den *off screen space* aktiviert. Dies passiert vorwiegend in Kombination mit dem Einsatz der Tiefenschärfe, wodurch der Rezeptionsraum der ZuschauerInnen noch mehr expandiert und um zusätzliche Ebenen bereichert wird. Darüber hinaus macht die Aktivierung von *off screen space* auf diesen spezifischen Raum aufmerksam und unterstreicht so seine Existenz. Die ZuschauerInnen werden dafür sensibilisiert, dass es die Kamera, beziehungsweise der Filmemacher ist, die/der für sie einen Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit aussucht. Es wird deutlich,

dass es zahlreiche Ausschnitte der filmischen Wirklichkeit geben könnte, und dass es sich hier um eine subjektive Präferenz des Filmemachers handelt.

Bei Forman sehen wir wiederholt das Interesse, auf die Grenzen des Einstellungsrahmens zu fokussieren und diese zum Oszillieren zu bringen. Dadurch wird es dem Filmemacher möglich, der imaginativen Tätigkeit der ZuschauerInnen einen neuen Raum zu vermitteln. Auch hier wird eindeutig auf die Existenz der ‚anderen‘ filmischen Wirklichkeit hinter dem Einstellungsrahmen verwiesen. Die Figurentorsos, die am Rande des Einstellungsrahmens positioniert sind und oft in Bewegung dargestellt werden, geben einen unmissverständlichen Hinweis auf die Existenz eines auf der Leinwand nicht wahrnehmbaren Raums. Die Vorstellungskraft der ZuschauerInnen ergänzt diese Teilbilder und sprengt auf diese Weise die Limitierung des Einstellungsrahmens.

So heben die Kamera- und Figurenführung beider Künstler die Tatsache hervor, dass „die Leinwand stärker den Charakter eines Kasch als eines Rahmens besitzt, insofern sie immer auf die Kontinuität der Diegese hinter den Rändern verweist“ (Kirsten 2009: 143). Beide auf den *off screen space* bezogenen Vorgehensweisen der Filmemacher setzen also mündige ZuschauerInnen voraus, die sich dessen bewusst sind, dass sie bei der Filmprojektion nur einen Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit präsentiert bekommen, der für sie durch den Filmemacher ausgesucht wurde. Auf diese Weise werden die ZuschauerInnen für den *off screen space* sensibilisiert. Das Publikum wird „frame conscious“ und genießt den von den Künstlern angebotenen Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit mit Vorsicht, ergo kritisch: „For the spectator who becomes frame-conscious, the visual field means the presence of the absent-one as the owner of the glance that constitutes the image“ (Dayan 1976: 449). Die ZuschauerInnen sind sich der subjektiven Stärke dieser Vermittlung bewusst und fokussieren auch auf die filmische Wirklichkeit außerhalb des Einstellungsrahmens. Sie sind sich dessen bewusst, dass sie auch hier – im Verborgenen – nach Antworten suchen können oder sogar Impulse für eigene Fragestellungen finden können. Der Rezeptionsraum wird diesem Publikum nicht vorgeschrieben, seine Qualität variiert je nach RezipientIn und macht so jeden/jede ZuschauerIn zum/r Interpreten/In, ja, „zum Ko-Autoren/zur Ko-AutorIn“ (Mecke 1999: 114).

Den Schlussfolgerungen meiner Arbeit kann entnommen werden, dass beiden Filmemachern die Kraft des Kinos, Manipulationen und Verschleierungen zu

enthüllen, gemeinsam ist. Sie stellen Zusammenhänge zwischen der Konstruktion der filmischen und der vorfilmischen Wirklichkeit dar und durch die Darstellungsmittel, die sie verwenden, verweisen sie auf die nicht zu unterschätzende Stärke der Filmsprache. Diese versetzt die ZuschauerInnen in einen Reflexionsprozess, während dessen das hinterfragende und kreative Individuum die Gesetzmäßigkeiten der Herrschaftsdiskurse kritisch prüft und in die Lage versetzt wird, sie zu durchschauen. So gelingt es beiden Filmemachern „die Filmkonventionen durch ästhetische Experimente aufzubrechen und ein Kino der Authentizität zu verwirklichen“ (Mecke 2003: 294).

7. Resümee

In der vorliegenden Arbeit fokussierte ich auf den Einsatz der Authentizitätsstrategien in den Filmen *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) des französischen Filmemachers François Truffaut und *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) des tschechischen Regisseurs Miloš Forman. Zentral waren bei beiden Künstlern die Darstellungsmittel, die auf den Herstellungsprozess des Films verweisen. Ich konnte zeigen, dass mittels filmsprachlicher Mittel ein diskursiver Raum konstruiert wird, der die ZuschauerInnen in eine kreative Interpretationsarbeit involviert.

Als Ausgangspunkt wurden entscheidende Aspekte des Narrationswandels Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre beschrieben; die Dedramatisierung konnte als ein Schlüsselmoment in diesem Prozess identifiziert werden. Weiters konnte durch die Beschreibung von Gestaltungsmitteln wie Tiefenschärfe oder intellektuelle Montage auf die Intention der Filmemacher hingewiesen werden, den ZuschauerInnen bei dem Rezeptionsprozess genügend Freiraum zu vermitteln. Auch durch die Verwendung einer offenen Struktur bei der Bildgestaltung wird die aktive Interpretationsarbeit des Publikums unterstützt. Die Darstellungsmittel wie der Einsatz der Handkamera oder die innovative Verwendung von *jump cuts* sensibilisieren das Publikum für die Existenz der Autoreninstanz. Diese wird auch bei der Tongestaltung eindeutig spürbar, das Tonarrangement gewinnt an Signifikanz. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde ersichtlich, dass die Gleichberechtigung der Ton- und Bildebene in beiden Werken eine entscheidende Rolle spielt, die Zusammenwirkung von Ton und Bild konnte als ein wichtiges Gestaltungsmittel der Filmsprache beider Künstler identifiziert werden. Weiters machte ich darauf aufmerksam, dass der Einsatz von Direkton, sowie *off screen* Ton, essentiel für eine glaubwürdige Wiedergabe der Tonverhältnisse bei beiden Regisseuren ist, und ich konnte auch ihre Wirkung auf den Rezeptionsraum der ZuschauerInnen beschreiben.

Im abschließenden Teil meiner Arbeit wurden sowohl Parallelen als auch Unterschiede in den Vorgehensweisen der beiden Filmemacher festgestellt, die als Impulse für komparative Schlussfolgerungen über die Konstruktion der filmischen Wirklichkeit dienten. Es wurde gezeigt, dass sich beide Regisseure authentischer Darstellungsmittel bedienen, die den ZuschauerInnen ihre Freiheit innerhalb der Interpretationsprozesse gewährleisten. Es wurde darauf hingewiesen, dass beide Künstler innovative Authentizitätsstrategien nützen, mittels derer sie in einen

intensiven Kommunikationsprozess mit dem Publikum eintreten; durch das kritische Hinterfragen der Gestaltungsmittel wird die Metaebene der Filmsprache zum Thema. Auf diese Weise werden beide Filmemacher zu *auteurs* und die ZuschauerInnen zu InterpretInnen. In dem so entstandenen diskursiven Raum wird das Publikum aufgefordert, sich an der Konstruktion der filmischen Wirklichkeit aktiv zu beteiligen, die RezipientInnen werden gleichsam zu Ko-AutorInnen.

8. Quellenverzeichnis

Primäre Quellen:

DVD: *Zéro de Conduite (Zero von Conduct)*, Regie: Jean Vigo, FR, 1933, Fassung: The Complete Jean Vigo, Artificial Eye, 2005.

DVD: *Les 400 coups (The 400 Blows)*, Regie: François Truffaut, FR: Les Films du Carrosse, 1959, Fassung: MK2 S.A., 2004.

DVD: *Il Posto (The job)*, Regie: Ermanno Olmi, It: Titanus, 1961, Fassung: The Criterion Collection, U.S.A., 2003.

DVD: *Černy Petr (Black Peter)*, Regie: Miloš Forman, ČR: Barrandov, 1963, Fassung: Filmexport Home Video, 2009.

DVD: *Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde)*, Regie: Miloš Forman, ČR: Barrandov, 1965, Fassung: Ateliéry Bonton, Zlín, 2003.

Sekundäre Quellen:

Don ALLEN, *Les Quatre Cents Coups*, in: Don Allen, Finally Truffaut, New York: Beaufort Books Publishers, 1985, S. 35-46.

Rick ALTMAN, *The Evolution of Sound Technology*, in: E. Weis/J. Belton (Hg.), Film Sound, New York: Columbia University Press, 1985, S. 44-53.

Aleida ASSMANN, Authenticity - The Signature of Western Exceptionalism?, in: Julia STRAUB (Hg.), Paradoxes of Authenticity. Studies on a critical Concept, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

Alexandre ASTRUC, *The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo*, in: Peter Graham/Ginette Vincendeau (Hg.), *The French New Wave: Critical Landmarks*, London: Palgrave Macmillan, 2009, S. 31-38.

Lucie BADER EGLOFF, *Rezeption und Entschlüsselung kompositorischer Authentizitätsstrategien*, in: Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm, 2009, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, S. 108-115.

Andras BALINT KOVACS, *European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago&London: The University of Chicago Press, 2007.

André BAZIN, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag , 2004.

André BAZIN, *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Phillip Reclam jun., 2003, S. 256-275.

Antoine, de BAECQUE/Serge, TOUBIANA, François Truffaut. Biographie, Köln: Vgs verlagsgesellschaft, 1999.

Hans BELLER, *Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation*, in: Daniel SPONSEL/Jan SEBENING (Hg.), *Das schöne Schein des Wirklichen*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2007, S. 119-133.

Alice BIENK, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2006.

Andy BIRTWISTLE, *Cinesonica: sounding film and video*, Manchester: Manchester University Press, 2010.

Richard BLANK, *Film&Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*, Berlin: Alexander Verlag, 2009.

Christa BLÜMLINGER, Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1990.

David BORDWELL, *The classical Hollywood style, 1917-60*, in: David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge, 1988, S. 3-84.

David BORDWELL/Kristin THOMPSON, *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*, in: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia Univ. Press, 1985, S. 181-199.

David BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, New York&London: Routledge, 1985.

David BORDWELL/Kristin THOMPSON, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2008.

Edward BRANIGAN, *The Point of View Shot*, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985, S. 672-690.

Edward BRANIGAN, *Narrative Comprehension and Film*, London and New York: Routledge, 1992.

Edward BRANIGAN, *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*, New York London: Routledge, 2006.

Christine BRINCKMANN, *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos Verlag, 1997.

Clodagh BROOK, *Beyond dialogue: Speech-silence, the monologue, and power in the films of Ermanno Olmi*, in: *the italianist*, 28, Cambridge: Maney Publishing, 2008, S. 268-280.

Noel BURCH, *Nana, or the Two Kinds of Space*, in: Noel Burch, Theory of film practice, Princeton: Princeton University Press, 1981, S. 17-36.

Fred CAMPER, *Sound and Silence in Narrative Cinema*, in: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), Film Sound. Theory and Practice. New York: Columbia Univ. Press, 1985, S. 369-381.

Bert CARDULLO, *Alter Ego, Autobiography, and Auteurism: Francois Truffaut's Last Interview*, in: Bert Cardullo, Five French Filmmakers, Cambridge: Scholars Publishing, 2008, S. 109-125.

Michel CHION, *Wasted Words*, in: Rick Altman (Hg.), Sound Theory Sound Practice, New York&London: Routledge, 1992, S. 104-110.

Pascale Anja DANNENBERG, Das ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague, Marburg: Schüren Verlag, 2011.

Daniel DAYAN, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in: Bill Nichols (Hg.), Movies and Methods. Volume I. An Anthology, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976, S. 438-450.

Jean DOUCHET, French New Wave, New York: Distributed Art Publisher, 1999.

Robert FISCHER (Hg.), Monsieur Truffaut, wie haben sie das gemacht?, Köln: vgs verlagsgesellschaft, 1991.

Hanns FISCHER, François Truffaut. Reihe Film 1, München: Carl Hanser Verlag, 1974.

Barbara FLÜCKIGER, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg: Schüren Verlag, 2001.

Miloš FORMAN, Rückblende, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

Simon FRISCH, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, Marburg: Schüren, 2007.

Wolfgang FUNK/Florian GROß, Irmtraud Huber (Hg.), *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

Wolfgang FUNK/Lucia KRÄMER, *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, in: Wolfgang FUNK (Hg.), *Fiktionen von Wirklichkeit: Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, Bielefeld: transcript Verlag, 2011, S. 7-23.

Charlotte GARSON, *Truffaut birotor*, in: *Cahiers du Cinéma*, Juillet, 2004, S.26.

Günther GIESENFELD, *Sie küssten und sie schlügen ihn*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmklassiker*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995, S. 352-358.

Anne GILLAIN, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Paris: Flammarion, 1988.

Anne GILLAIN, *The Script of Delinquency. Francois Truffaut's Les 400 coups*, in: Susan Hayward/ Ginette Vincendeau (Hg.), *French Film: Texts and Contexts*, London&New York: Routledge, 2000, S. 142-157.

Jean-Luc GODARD, *Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes*, in: Frida Gafe (Hg.), *Nouvelle Vague. Ein Projekt von hundertjahreokino*, Wien: Viennale und Filmcasino, 1996, S. 17-18.

Frieda GRAFE, *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2003.

Ulrich GREGOR, *Wirklichkeit und Phantasie oder: die Entfaltung der Widersprüche*, in: Hanns Fischer (Hg.), *François Truffaut. Reihe Film 1*, München: Carl Hanser Verlag, 1974, S. 5-30.

Noami GREENE, *The French New Wave. A New Look*, London&New York: Wallflower, 2007.

Norbert GROB, Bernd KIEFER, *Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague*, in: Norbert Grob/Bernd Kiefer/Thomas Klein/Marcus Stieglegger (Hg.), *Nouvelle Vague*, Mainz: Bender Verlag, 2006, S. 8-27.

Norbert GROB, *Mit der Kamera ,Ich' sagen. Le Cinéma des auteurs*, in: Norbert Grob/Bernd Kiefer/Thomas Klein/Marcus Stieglegger (Hg.), *Nouvelle Vague*, Mainz: Bender Verlag, 2006, S. 48 -59.

Andreas GRUBER, *Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf. Der Augenblick als Antithese zum Plot*, in: Daniel SPONSEL (Hg.), *Das schöne Schein des Wirklichen*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2007, S. 147-159.

Peter HAMES, *The Czechoslovak New Wave*, London&New York: Wallflower Press, 2005.

Peter HAMES, *Forman*, in: Daniel Goulding, *Five Filmmakers*, Indiana: Indiana University Press, 1994, S. 50-91.

Peter HAMES, *Czechs on the Rebound*, in: *Sight&Sound*, X, London: British Film Institute, 2000, S. 32-34.

Manfred HATTENDORF, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger, 1994.

Lutz HAUCKE, *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südosteuropäischen Filmgeschichte 1960 – 1970*, Berlin: Rhombos Verlag, 2009.

Susan HAYWARD, *Key Concepts in Cinema Studies*, London&New York: Routledge, 1996.

Vinzenz HEDIGER, *Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte*, in: Getrud Koch/Christiane Voss (Hg.) ...kraft der illusion, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 205-230.

Robert INGRAM/Paul DUNCAN (Hg.), François Truffaut. Filmautor 1932 – 1984, Köln: Taschen, 2008.

Gabriele JUTZ, Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster: Nodus Publikationen, 1991.

Werner KAMP, Manfred RÜSEL, Vom Umgang mit Film, Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1998.

Klaus KANZOG, Grundkurs Filmsemiotik, München: Schaudig&Ledig, 2007

Susanne KNALLER (Hg.), Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs, Paderborn: Fink, 2006.

Susanne KNALLER, Harro MÜLLER, *Einleitung. Authentizität und kein Ende*, in: Susanne KNALLER (Hg.), Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs, Paderborn: Fink, 2006, S. 7-16.

Susanne KNALLER, Authenticity as an Aesthetic Notion, in: Wolfgang FUNK/Florian GROß, Irmtraud HUBER (Hg.), The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 25-39.

Sigfried KRACAUER, Die Errettung der physischen Realität, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Phillip Reclam jun., 2003, S. 234-241.

Stefanie KREUZER, *Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst*, in: Wolfgang FUNK (Hg.), Fiktionen

von Wirklichkeit: Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld: Verlag transcript, 2011, S. 179-204.

Antonín LIEHM, *Closely Watched Films*, New York: White Plains, 1974.

Patricia LAURENCE, *Women's Silence as a Ritual of Truth*, in: Elaine Hedges/Shelley Fisher Fishkin (Hg.), *Listening to silences. New Essays in Feminist Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1994, S. 157-167.

Jan LUKEŠ, *Nouvelle Nouvelle Vague. Débats sur le cinéma tchèque et français*, Praha: NFA, 2002.

Jan LUKEŠ: the new wave, in: *Czech film posters of the 20th century*, Brno: Moravian Gallery, Prague: Exlibris, 2004, S. 95-105.

Michel MARIE, *La Nouvelle Vague, Une école artistique*, Nathan, Paris, 1997.

Marcel MARTIN, *Der französische Film seit dem Krieg*, in: Joachim Reichow (Hg.), *Film in Frankreich*, Berlin: Henschelverlag 1983, S. 11-92.

Jochen MECKE, *Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films*, in: Jochen Mecke/Volker Roloff (Hg.), *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999, S. 97-122.

Jochen MECKE, *Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde?*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Kulturen der Lüge*, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2003.

Jochen MECKE, *Der Prozess der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur*, in: Susanne KNALLER (Hg.), *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn: Fink, 2006.

Antonín MOKŘEJŠ/ Josef HLAVÁČEK, *Osobitost českého duchovního života šedesátých let (Die Eigenart des tschechischen geistigen Lebens 1960er Jahre)*,

Ü.d.A.), in: Dějiny českého výtvarného umění (Geschichte der tschechischen bildenden Kunst, Ü.d.A.), Praha: Academia, 2007, S. 21-30.

James MONACO, The New Wave, Oxford University Press, 1976.

James MONACO/Hans-Michael BOCK, Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2011.

James MONACO, How to Read a Film, Oxford University Press, 2009.

Charles O'BRIEN, Cinema's Conversation to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S., Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

Jonatan OWEN, *Working Life Now and Then*, in: Framework, 53,1, Spring 2012, S. 190-199.

Joachim PAECH, *Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert*, in: Sprung im Spiegel , Christa Blümlinger (Hg.), Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., 1990, S. 33-50.

Constantin PARVULESCU, *Betrayed Promises: Politics and Sexual Revolution in the Films of Marta Meszaros, Miloš Forman and Dušan Makavejev*, in: Camera Obscura, 77, May 2009, S. 77-105.

Alastair PHILLIPS, *Youth and Entrapment in the French New Wave*, in: Jeffrey GEIGER/R. L. RUTSKY (Hg.), Film Analysis, A Norton Reader, London: Norton&Company, 2005, S. 551- 565.

Stanislava PŘÁDNÁ, *Poetika postav, typů, (ne)herců*, in: Jiří, CIESLAR (Hg.), Démanty všednosti. Česky a slovensky film 60. Let. Kapitoly o nové vlně, Praha: Pražská scéna, 2002, S. 149-299.

Stanislava PŘÁDNÁ, Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty, Brno: Host, 2009.

Eric ROHMER, Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München & Wien: Carl Hans Verlag, 1980.

Eric ROHMER, Der Geschmack des Schönen, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2000.

Simon ROTHÖHLER, „*It's all recorded; it is all a tape: it is an illusion*“. Zur Sound-Dimension filmischer Illusionsbildung, in: Getrud Koch/Christiane Voss (Hg.), ...kraft der illusion, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 139-155.

Richard RUSHTON, The Realiy of Film. Theories of Filmic Reality, Manchester: Manchester University Press, 2013.

Florian SCHEIBE, Die Filme von Jean Vigo. Sphären des Spiels und des Spielerischen, Stuttgart: ibidem-Verlag, 2008.

Daniel SPONSEL (Hg.), Das schöne Schein des Wirklichen, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2007

Daniel SPONSEL/Jan SEBENING, *Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen im filmischen Raum*, in: Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm, 2009, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, S. 99-107.

Almut STEINLEIN, Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague, Paris: L'Harmattan, 2007.

Julia STRAUB (Hg.), Paradoxes of Authenticity. Studies on a critical Concept, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

Zdena, ŠKAPOVÁ, *Cesty k moderní filmové poetice*, in: Jiří, CIESLAR (Hg.), Démanty všednosti. Česky a slovensky film 60. Let. Kapitoly o nové vlně. Praha: Pražská scéna. 2002. Seiten 11-149.

Kristin THOMPSON, David Bordwell, Film History. An Introduction. New York: McGraw Hill, 2010.

François TRUFFAUT, Die Lust am Sehen, Frankfurt am Main: Verl. Der Autoren, 1999.

François TRUFFAUT: *A Certain Tendency in French Cinema*, in: Peter Graham/Ginette Vincendeau (Hg.), The French New Wave: Critical Landmarks, London: Palgrave Macmillan, 2009, S. 31-38.

Volker WORTMANN, Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.

Peter WUSS, Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1993.

DVD: Zlatá Šedesátá, Miloš Forman, Regie: Martin Šulík, ČR: První veřejnoprávní s.r.o., Česká televize, 2011.

Internetquellen:

Guido KIRSTEN, *Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‚Wirklichkeitseffekt‘ im Film*, in: http://www.montage-av.de/pdf/181_2009/Die-Liebe-zum-Detail.pdf

Stephen LOWRY, *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers*, http://www.montageav.de/pdf/011_1992/01_1_Stephen_Lowry_Film_Wahrnehmung_Subjekt.pdf (Zugriff am 20.Februar 2014)

Margrit TRÖHLER, *Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*, http://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf (Zugriff am 2.2. 2014)

Blažena URGOŠÍKOVÁ, Lásky jedné plavovlásky,
<http://www.filmreference.com/Films-Kr-Le/L-skyJedn-Plavovl-sky.html> (Zugriff am 7.
Jänner 2014).

9. Anhang

ABSTRACT

Autorin: Mag.art. Terezie Traxlerová

Titel: Authentizitätsstrategien in den Neuen Wellen. Komparative Analyse der Filme *Les 400 coups* (*The 400 Blows*, 1959) von François Truffaut und *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*, 1965) von Miloš Forman.

In der vorliegenden Arbeit wird der Einsatz der Authentizitätsstrategien in den Filmen *Les 400 coups* (*The 400 Blows*) des französischen Filmemachers François Truffaut und *Lásky jedné plavovlásky* (*Loves of a Blonde*) des tschechischen Regisseurs Miloš Forman beschrieben. Zentral sind bei beiden Künstlern die Darstellungsmittel, die auf den Herstellungsprozess des Films verweisen. Es wird gezeigt, dass mittels filmsprachlicher Mittel ein diskursiver Raum konstruiert wird, der die ZuschauerInnen in eine kreative Interpretationsarbeit involviert. Als Ausgangspunkt werden die entscheidenden Aspekte des Narrationswandels Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre beschrieben; die Dedramatisierung wird als der Schlüsselmoment in diesem Prozess identifiziert. Weiters wird durch die Beschreibung von Gestaltungsmitteln wie Tiefenschärfe oder intellektuelle Montage auf die Intention der Filmemacher hingewiesen, den ZuschauerInnen bei dem Rezeptionsprozess genügend Freiraum zu vermitteln. Die aktive Interpretationsarbeit des Publikums wird auch durch die Verwendung einer offenen Struktur bei der Bildgestaltung unterstützt. Die Darstellungsmittel, wie der Einsatz der Handkamera, oder die innovative Verwendung von *jump cuts*, sensibilisieren das Publikum für die Existenz der Autoreninstanz. Diese wird auch bei der Tongestaltung eindeutig spürbar, die Zusammenwirkung von Ton und Bild wird als ein wichtiges Gestaltungsmittel der Filmsprache beider Künstler identifiziert. Es wird ersichtlich, dass beide Künstler innovative Authentizitätsstrategien nützen, mittels derer sie in einen intensiven Kommunikationsprozess mit dem Publikum eintreten; durch das kritische Hinterfragen der Gestaltungsmittel wird die Metaebene der Filmsprache zum Thema. Auf diese Weise werden beide Filmemacher zu *auteurs* und die ZuschauerInnen zu InterpreterInnen.

Stichwörter: Authentizität, Interpretation, Neue Welle, Tiefenschärfe, Handkamera, *jump cuts*, Direkton, *off screen* Ton

ABSTRACT

Author: Mag.art. Terezie Traxlerová

Title: Strategies of Authenticity in the New Waves. Comparative Analysis of the Films *Les 400 coups* (The 400 Blows, 1959) by François Truffaut and *Lásky jedné plavovlásky* (Loves of a Blonde, 1965) by Miloš Forman.

The paper in consideration introduces the strategies of authenticity in the films *Les 400 coups* (The 400 Blows) by the French director François Truffaut and *Lásky jedné plavovlásky* (Loves of a Blonde) by the Czech filmmaker Miloš Forman. The main focus lays with both artists in regards to the means of expression which point to the production process of the films. By the application of these devices, a discursive space is constructed that involves the viewers in a creative process of interpretation. As a starting point the process of dedramatisation is presented that made the use of devices like depth of field or intellectual montage possible. They are used by both filmmakers to facilitate sufficient space needed for the viewers' receptive process. Furthermore, the active interpretation is also focused by using open structure when the image is created. The means of expression like the application of hand camera or the innovative use of *jump cuts* make the viewers aware of the author's existence. This is also true when considering sound arrangement. The creative exploitation of the flux of image and sound can be identified as a crucial device by both filmmakers. All in all, it is apparently clear that both artists use innovative strategies of authenticity that initiate an intensive process of communication with the audience. The critical consideration on the means of expression makes the metalanguage of the film to a matter for discussion. Consequently, both filmmakers become *auteurs* and the viewers become interpreters.

Keywords: authenticity, interpretation, New Wave, depth of field, jump cuts, hand camera, direct sound, off screen sound

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 22.5.2014

LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Name: Traxlerova
Vorname: Terezie
Geboren: Kubalkova
Titel: Mgr.
Adresse: Wöbergasse 27, 1230, Wien
Telefon: 0664/73263561
E-Mail: terezatraxler@hotmail.com
Geburtsdatum: 24. 9. 1973
Geburtsort: Usti nad Labem, Tschechien
Staatsangehörigkeit: tschechisch
Familienstand: verheiratet

Schulischer Werdegang

Juni 2014 voraussichtlicher Abschluss an der Universität für angewandte Kunst sowie an der Universität Wien
seit 2006 Studium an der Universität für angewandte Kunst – Lehramt, Fach Bildnerische Erziehung
seit 2001 Studium an der Universität Wien – Lehramt, Fach Anglistik & Amerikanistik
1995-2002 Studium an der philosophischen Fakultät in Prag, Fächerkombination Germanistik – Schwedisch, mit dem Titel Mgr. abgeschlossen
1993-1994 Studium an der pädagogischen Fakultät in Prag, Fach Deutsch
1988-1992 Gymnasium in Prag, mit Matura abgeschlossen

Berufspraxis

2002-2010 Kursleiterin von A1 und A2 Kursen in der VHS Ottakring, Ludo-Hartmann- Platz 7, 1160 Wien und in der Zweigstelle Hernals, Rötzergasse 15, 1170, Wien (Deutsch als Zweitsprache)
2000/2001 DaZ-Unterricht in der Volkshilfe Freistadt, OÖ
März 2000 Einreichung des Projekts „Gemeinsam statt einsam“ bei der Volkshilfe in Freistadt, OÖ
1996/97 Sprachkurs Tschechisch als Zweitsprache in der Sprachschule „Language centre David Holiš“, Prag, CZ
1995/96 Deutsch als Fremdsprache Unterricht im Außenministerium, Prag
1994-96 DaF-Unterricht in der Sprachschule „Glossa“, Prag, CZ
1993/94 DaF-Unterricht an der Volksschule „Veselá škola“, Prag, CZ