

## Wege durch die Zeichenzone. Das symbolische Kapital des Auditiven im französischen Tonfilm der 1930er-Jahre\*

Franziska Kollinger

Die Faszination für Zeichensysteme ist eines jener ästhetischen Phänomene, das sich bis zu den Anfängen des französischen Tonfilms zurückverfolgen lässt. Bereits Jean Cocteau ließ den Zuschauer im Vorspann zu *LE SANG D'UN POÈTE* (F 1930, Jean Cocteau) wissen, dass er seinen Film als Zeichenfilm konzipiert habe und widmet ihn vier Malern, die in ihren Werken Insignien und Enigmen darstellten:

The author dedicates this group of allegories to the memory of Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, who were all painters of insignias and enigmas. (Cocteau 1930, zit. nach Kollinger 2019, 44)

Dieser Anspruch an die Architektur des Films verweist auf ästhetische Programmatiken wie den *Esprit nouveau*, Realitäts-Konzepte wie den *Nouveau réalisme* oder den *Surrealismus*. Überdies klingen jene zeitgenössischen Debatten um die Ästhetik des Films an, die unter dem Stichwort ›*photogénie*‹ (Louis Delluc) die Zeichenhaftigkeit filmischen Materials diskutieren.<sup>1</sup> Semiologische Figurationen, die ausschließlich entlang des Zeichensystems Sprache operieren, sind hingegen nicht gemeint,

---

\* Die Analysen und Ausführungen zu den Fallbeispielen (*À NOUS LA LIBERTÉ* und *ENTRÉE DES ARTISTES*) sind jüngst im Rahmen der nachstehenden Monographie erschienen: Kollinger, Franziska (2019) *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 82), Stuttgart: Franz Steiner.

1 Zu den verschiedenen ästhetischen Strömungen insbesondere in Bezug auf die musikalische Welt siehe Kollinger 2019, 21ff. In diesem Kontext zur Analogiebildung in Bezug auf klangliche Erscheinungsformen siehe den Terminus ›*phonogénie*‹ bei Michel Chion (2012, 87f). Zur zeitgenössischen Prägung des Begriffs ›*phonogénie*‹ in der französischen Presse der 1930er-Jahre siehe Kollinger 2019, 60ff.

wenngleich sowohl Guillaume Apollinaires *Esprit nouveau* als auch der späte Surrealismus um André Breton dies nahelegen.<sup>2</sup> Analogiebildungen zwischen Film und Sprache, die auf der Annahme beruhen, man habe es mit einem (Film-)Text zu tun, sind in diesen frühen Theoretisierungsversuchen nicht mitgedacht.<sup>3</sup> Vielmehr figuriert die Sprache als terminologisches Referenzsystem, anhand dessen die Beschaffenheit der audiovisuellen Korpora beschrieben werden kann – hier exemplarisch vergegenwärtigt in der rhetorischen Figur der Allegorie.<sup>4</sup> Mit der Bezugnahme auf die Rhetorik bringt Cocteau zugleich ein weiteres Moment des Mediums Tonfilm ins Spiel: Die performative Qualität, die den kommunikativen Aspekt von Sprache wenn nicht überbietet so doch wesentlich ergänzt.

Ausgehend von diesem ästhetischen Rahmen erscheint eine Bezugnahme auf Musik als einzig logische Konsequenz, da diese sich insbesondere aufgrund ihrer Vieldimensionalität als Referenzsystem für die diversen ästhetischen Ansätze anbietet. Mit dem Zusammendenken der Dimensionen Zeit und Raum, das Musik inhärent ist, ist schließlich jenes Paradigma benannt, das auch auf den Film übertragen werden kann. Dabei greifen die ästhetischen Ideale insbesondere den prozessualen Charakter musikalischer Verlaufsformen auf: Filmische Ausdrucksmittel lassen sich zwar als Codes

---

2 Mit Apollinaire und Breton sind zwei Protagonisten benannt, die sich explizit für eine Vormachtstellung der Literatur vor den anderen Künsten aussprechen. Dass dies allerdings primär mit persönlichen Präferenzen und Konstellationen im Paris der 1910er- und 1920er-Jahre zusammenhängt und weniger spezifisch künstlerischen Bestrebungen geschuldet ist, wird deutlich, wenn man die Künstlernetzwerke jener Jahre untersucht. Siehe zu Cocteau und den Surrealisten um Breton Roloff 2014, 159ff.; Wackers 2004, 67ff; zu Bretons selbstdiagnostizierter ›amusie‹ vgl. Liebe 2014, 134.

3 erinnert sei an dieser Stelle auch an die Debatte um ›films sonores‹ und ›films parlants‹, die im Frankreich der 1930er-Jahre immer noch geführt wurde und in der Pariser Presse exemplarisch abgebildet ist durch die Fehde, die sich René Clair und Marcel Pagnol lieferten (vgl. Abel 1993; Winkler 2014, 133ff). Eine Analogiebildung zwischen filmischer und sprachlicher Codierung, wie sie später vorgenommen wurde, ist vor diesem Hintergrund kaum nachvollziehbar.

4 Zur um 1800 vorgenommenen Abgrenzung von Allegorie und Symbol siehe Gadamer 1975, 68–77 sowie ferner zur Typologie Eco 1977, 32ff.

beschreiben, allerdings nicht in Form von statischen Einheiten im saussureschen Sinn (Saussure 1916/2013; Metz 1972). Vielmehr steht der Prozesscharakter im Vordergrund, den auch Peirce in seinem linguistischen Modell betont.<sup>5</sup>

Dieser breite Rezeptionsrahmen, der sich entlang von Cocteaus Aussage entspinnt, kann um eine weitere Perspektive ergänzt werden, die die Faszination für Zeichensysteme abbildet und eine Verknüpfung semiologischer Ansätze mit einer soziologischen Dimension plausibel macht, wie sie dieser Beitrag vorschlägt. Insbesondere in der Begeisterung der Zeitgenossen für die Trickfilme der Disney-Studios drückt sich diese Dimension aus, da deren Konzeption und Realisierungsprozesse weitreichenden Einfluss sowohl auf den Produktionsprozess (Kollaboration aller Beteiligten, kollektive, gleichberechtigte Arbeitsprozesse wie in den Disney-Studios) als auch auf den Film selber hatten (De-Hierarchisierung aller im Film vorkommenden Elemente; Gleichberechtigung von visuell-auditiv). Gleichmaßen sind diese ästhetischen Konfigurationen als Ideale lesbar, die in der Diskussion um das neue Medium Tonfilm weiter ausdifferenziert und für die jeweilige Position nutzbar gemacht wurden.

Sowohl die Terminologie der theoretischen Ansätze als auch die dahinter stehende Systematik dienen im Folgenden als Denkfiguren, mit dem Ziel, den Modellcharakter der Bezugnahmen zu betonen und dadurch eine strukturelle Analyse von Filmmusik anzuregen. Dieser Ansatz wirkt einer Hierarchisierung auditiver Elemente im Film (Geräusch, Sprache, Musik) entgegen, indem er anstelle der vielfältigen Funktionen und wirkungsästhetischen

---

5 Diese Verortung verweist bereits auf die Differenz zwischen Zeichensystem und Zeichengebrauch, der sich auch Gilles Deleuze viele Jahre später widmet (Deleuze 1983/1996). Für zeitgenössische Perspektiven sowie grundlegende Überlegungen insbesondere zum Prozesscharakter bei Peirce, mit dem der Entwicklungsgedanke »vom Zeichen zum Ikon/Index zum Symbol« beschrieben wird, siehe bspw. Jakobson 1933/1988. Außerdem exemplarisch zum Aspekt der Bewegung im Film und zum »Prinzip des kombinierten Ausdrucks« Panofsky 1934/1967, 243ff.

Parameter von Musik im Film, den Kontext der musikalischen Bezugnahmen erörtert.

Dieses Konzept einer strukturellen Analyse von Filmmusik geht über die Auffassung von Filmmusik als Kategorie innerhalb eines als Filmtext gedachten Werks hinaus.<sup>6</sup> Es umfasst neben der Berücksichtigung von Produktions- und Rezeptionsprozessen auch die Erörterung musikalischer Codierungen, wie sie Claudia Gorbman bereits Ende der 1980er-Jahre für den Film angeregt hat (Gorbman 1987). Zwar liegt Gorbmans Systematisierung eine Einteilung zugrunde, die mitunter das Vorhandensein von Musik behauptet, die aus sich selbst heraus auf sich selbst verweisen könnte (und als »pure musical codes« Eingang in die Systematik findet)<sup>7</sup>, jedoch ermöglicht

---

6 Die Kategorisierung wirkungsästhetischer Parameter als Funktionen von Filmmusik, die in der Filmmusikforschung im Laufe der Jahre durch diverse Modelle angeregt wurde – von Zofia Lissa (1965) über Claudia Bullerjahn (2001) bis hin zu David Neumeyer (2015) – stimmt mit der Auffassung von Filmmusik als Bestandteil eines Filmtextes überein. So sinnvoll dieser Ansatz für das Verständnis der Mechanismen von Filmmusik ist, so unergiebig ist er hinsichtlich einer Auffassung, die alle Elemente des Filmes – visuell und auditiv – gleichberechtigt nebeneinanderstellt. Die Untersuchung der Rezeptions- und Produktionsprozesse bleibt ebenso unberücksichtigt wie eine breitere Kontextualisierung, wie sie mithilfe der Theorie der musikalischen Codes nach Gorbman angedacht werden kann (Gorbman 1987). Durch einen solchen Ansatz wird die Verschränkung der Ebenen – Musik und Bild – auch schon in der Analyse des auditiven Gehalts als gegeben angenommen. Eine Verschränkung der Disziplinen Musik- und Filmwissenschaft hin zu einer Filmmusikwissenschaft wäre in der weiteren Entwicklung dieses Ansatzes denkbar, da durch die Berücksichtigung der Prozesse ebenso wie durch die breitere Kontextualisierung eine Trennschärfe von Musik und Bild aufgehoben wird.

7 Neben den »pure musical codes« benennt Gorbman »cultural musical codes« und »cinematic musical codes« (Gorbman 1987, 12f.) Alle drei Kategorien können nebeneinander stehen. Die Zuschreibung von Bedeutungen an die Musik erfährt in der Decodierung von Codes eine weitere Ausdifferenzierung entlang der unterschiedlichen Bedeutungszusammenhänge, in die die Musik eingebettet ist (siehe hierzu auch Cook 2007). Auch Michel Chions Konzept des »valeur ajoutée« bestätigt die Erweiterung des filmmusikalischen Tableaus um die Dimension der Bedeutung, wie sie Gorbman vorschlägt (Chion 1994). Beide Konzepte beziehen die repräsentative Dimension von Filmmusik ein, die in der Analyse von Funktionen und Techniken oft nur unzureichend reflektiert werden kann. Die Berücksichtigung dieser Dimension wirkt wiederum einer Vormachtstellung des visuellen vor dem auditiven Gehalt des Films vice versa entgegen, da sie auf das Zusammenspiel – bei Chion auf den Effekt – hin gedacht ist. Zur Problematik, die sich aus der Benennung als »pure musical codes« insbesondere seitens der Musikwissenschaft ergibt, siehe u.a. die Diskurse um Narration und Semantik von und in Musik, ebenso um »absolute« und »funktionale« Musik sowie

Gorbmans Grundannahme von einer generellen Präsenz musikalischer Codes eine Analyse der musikalischen Faktur, die über das Beschreiben von Funktionen und Techniken der Filmmusik hinausgeht und stattdessen verschiedene Bedeutungsebenen und deren Träger in den Blick nimmt.

Entsprechend wird im Folgenden die Konditionierung der akustischen Dimension im Film betrachtet und anhand exemplarischer Beispiele erörtert, um die vielfältigen Erscheinungsformen akustischer Codes im Film zu portraituren. Im Anschluss an Bourdieu fungieren diese als ›symbolisches Kapital‹, da musikalische Zeichen (geräuschlos) als kulturelle Codes im Filmbild verankert werden. Dabei reichen die Funktionen und Wirkungen jener auditiven Topoi über die Filmrealität hinaus – ihr Einsatz motiviert und ermöglicht eine erweiterte Lesart des filmischen Geschehens.

### *Auditive Elemente als Hinweise*

Ein Beispiel für die akustische Codierung filmischer Realität ist die Interaktion zwischen Liedtext, musikalischer Faktur und Bewegung, die insbesondere im Einsatz von Filmsongs anschaulich wird.

Lieder erfüllen in *À NOUS LA LIBERTÉ* spezielle Funktionen, die weniger über den Text als vielmehr über Georges Aurics Musik zum Ausdruck kommen. Ebenso wie die Textierung, die auf eine gesangliche Interpretation abzielt, verweist ihr wechselnder Einsatz – in- oder außerhalb der Filmwirklichkeit – auf den narrativen Impetus, der in ihnen angelegt ist. So ersetzen sie beispielsweise das gesprochene Wort und fungieren als Kommentar, der über

---

um eine ›musique pure‹ in Musikhistoriographie und -wissenschaft bis heute. An dieser Stelle sei exemplarisch auf die nachstehenden Publikationen verwiesen: zum Terminus ›funktionale Musik‹ Eggebrecht 1973; zur Vorstellungswelt einer ›musique pure‹ in der französischen Musikästhetik siehe die zeitgenössische Charakterisierung bei Gaston Carraud (1910); sowie zum Ideal einer Absoluten Musik Dahlhaus 1978 sowie zur Ideengeschichte Bonds 2014.

den (gesungenen) Text die Handlung anzeigt und plausibel macht – vergleichbar mit dem Chor im antiken Drama oder den Schrifttafeln im Stummfilm.

In *À NOUS LA LIBERTÉ* lassen sich zwei verschiedene Modifikationen von Liedern ausmachen: Erstens ausgekoppelte Lieder, die sogenannten Filmsongs und zweitens Lieder, die nur im Film zu hören sind und in direktem Zusammenhang mit der Filmhandlung stehen. Das Titellied »À nous la liberté« ist eines von vier Liedern das als Filmsong für den Hausgebrauch vermarktet wurde.<sup>8</sup> Es taucht im Film in unzähligen Variationen über die gesamte Filmdauer auf. Die eingängige Melodie gepaart mit dem Marschrhythmus klassifiziert das Stück als prägnantes Motiv, das nicht unbedingt eines Textes bedarf, um seine Wirkung zu entfalten. Vielmehr ergibt sich diese aus der Kombination mit dem Filmbild.

Anders als Leitmotive, die an Charaktere gebunden sind und ihr Wiedererkennungspotential primär durch ihre Unveränderlichkeit und spezifische Zuordnung entfalten, ist der Marsch in verschiedene thematische Kontexte eingewoben und nicht rollengebunden. Die Zergliederung des Stücks in einzelne Bestandteile – Strophe oder Refrain oder Fragmente dieser Teile – wird bereits aus der kompositorischen Anlage heraus ermöglicht: Aufgrund des prägnanten rhythmischen Fundaments und der eingängigen, repetitiven Melodie ist es möglich, einzelne Abschnitte aus dem Lied herauszulösen, ohne dessen Charakter zu verwirken. Gleichzeitig tritt durch die Prägnanz der musikalischen Gestaltung die Textierung in den Hintergrund.

---

8 Alle Lieder sind speziell für den Film entstanden. »À nous la liberté« erschien in einer Reduktion für Klavier und Gesang solo bei Max Eschig zusammen mit drei weiteren Beiträgen: »Viens toi, qui m'aimerais«, »Tango nocturne« und »Magic-Park Fox-Trot« (vgl. Schmidt 2013, 780f).

Aurics Musik ist aufgrund ihrer kompositorischen Anlage nicht nur als Vertonung von Clairs Text verwendbar, sondern wird – fragmentiert und/oder variiert – als musikalischer Baustein innerhalb des Films eingesetzt und geht auf diese Weise über eine Existenz als bloße Gesangsnummer hinaus. Diese Eigenschaft teilen die vier veröffentlichten Lieder. Sie unterscheiden sich damit von jenen, die aufgrund ihres Textes unmittelbar an die Filmhandlung geknüpft sind. Die Vormachtstellung des rhythmischen Fundaments gegenüber den anderen Bestandteilen der Komposition ermöglicht überdies die Flexibilität des Einsatzes und verweist ferner auf einen ästhetischen Impetus, der in der Architektur des Stücks angelegt ist und sich in dem Widerspruch des maßvollen, regelmäßigen und kontrollierten Marschrhythmus mit dem Text artikuliert, der freiheitliche Ideale propagiert:

La liberté, c'est toute l'existence / Mais les humains ont crée les prisons.  
/ Les règlements, les lois, les convenances / Et les travaux, les bureaux,  
les maisons. / Ai-je raison? Alors disons:

Mon vieux copain, la vie est belle / Quand on connaît la liberté! /  
N'attendons plus partons vers elle / L'air pur est bon pour la sante! /  
Partout si l'on en croit l'histoire / Partout on peut rire et chanter, /  
Partout on peut aimer et boire / À nous, à nous la liberté!

Pourquoi faut-il se compliquer la vie / Pour de l'argent se faire des  
cheveux / Alors qu'on peut suivre sa fantaisie / Quand on est libre, on  
fait tout ce qu'on veut. / On vit heureux selon ses vœux.

Mon vieux copain, la vie est douce / Vivons comme vivent les eurs. /  
Ne pas en fiche une secousse / C'est le vrai secret du bonheur. / Partout  
si l'on en croit l'histoire / Partout on peut rire et chanter, / Partout on  
peut aimer et boire / À nous, à nous la liberté!

Il ne faut pas penser au mariage / Quand on est fait pour courir les  
chemins / En attendant d'être assagis par l'âge / Contentons-nous  
d'amours sans lendemain. / C'est le destin mon vieux copain.

Mon vieux copain, la vie est ronde / Les femmes vont de tous côtés. /  
Quand nous verrons le bout du monde / Il sera temps de s'arrêter. /  
Partout si l'on en croit l'histoire / Partout on peut rire et chanter, /

Partout on peut aimer et boire / À nous, à nous la liberté! (Kollinger 2019, 81)

Demgegenüber steht das Lied »Vous qui désirez un emploi«, das unmittelbar mit dem Geschehen verknüpft ist und eine weitere Dimension der Musik im Film beschreibbar macht, die ausschließlich in der Verzahnung von Bild und auditiver Sphäre aufgeht. Es erklingt in jener Szene, in der Émile als potentieller Arbeitnehmer in der Fabrik vorstellig wird und offenbart jene symbolische Dimension der Musik, die auch im Marsch angelegt ist, wobei sich nun die textuelle und die musikalische Ebene entsprechen und nicht in Opposition zueinander gesetzt sind.<sup>9</sup>

Émile befindet sich mit anderen Männern im Rekrutierungsbüro der Phonographenfabrik. Im Raum ertönt das Lied »Vous qui désirez un emploi« in Dauerschleife, das sich durch die nasale Stimmfärbung sofort als Tonaufnahme zu erkennen gibt.<sup>10</sup> Der Text ist die Anweisung an die Männer, was diese zu tun haben und wird entsprechend sowohl von den Protagonisten im Filmraum als auch von den Zuschauern im Kinosaal gehört:

Vous qui désirez un emploi / Dites-nous votre nom, votre âge / Marquez l’empreinte de vos doigts / Retournez-vous et marchez droit! / Nous vous donnerons de l’ouvrage! (Kollinger 2019, 82)

Dem Text entsprechend entsteht eine Choreographie, die insbesondere durch die Zeile »Retournez-vous et marchez droit« (»Drehen Sie sich um und gehen Sie nach rechts«) anschaulich wird. Während seine Mitbewerber den Anweisungen des Tonbands widerstandslos folgen, muss Émile von einem Wachmann ermahnt werden, der ihn in die vorgegebene Ordnung integrieren

---

9 Die Titel der unveröffentlichten Lieder sowie die Lyrics sind René Clairs Synopsis der Filmsongs entnommen, die in der BnF einsehbar ist. Vgl. *À nous la liberté! Paroles des chansons*, BnF, Département des Arts du Spectacle, Fonds René Clair [4-COL-84].

10 Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von *À NOUS LA LIBERTÉ* aus der Criterion Collection (2002). *A NOUS LA LIBERTÉ*, 0:24:48–0:26:00.



möchte. In dem kurzen gesprochenen Dialog, der sich aufgrund von Émiles Widerspenstigkeit zwischen den beiden aufspannt, tritt die Zwanghaftigkeit dieser vorgegebenen Ordnung deutlich hervor: Émile möchte gehen. Auf die Frage des Wachmanns wohin er wolle, antwortet er, dass er den Raum verlassen möchte, woraufhin dieser erwidert, ob er denn nicht wisse, was er wolle. Nach dieser Aussage erklingt erneut der Anfang des Liedes mit der Textzeile »Vous qui désirez un emploi« (»Sie, der Sie Arbeit suchen«), zeitgleich dazu betritt Jeanne den Raum, in die sich Émile sofort verliebt. Neben der unmissverständlichen Mimik wird der semantische Gehalt in der Szene durch die Musik anschaulich: Émile gibt seinem Wunsch nach Arbeit statt, allerdings aufgrund des höheren Ziels, Jeanne wiedersehen zu können. Dafür ist er bereit, sich erneut einem zwanghaften System zu unterwerfen. Anders als im Gefängnis trifft er die Entscheidung für eine Reglementierung durch andere diesmal jedoch selbst.

Neben diesem direkt in der Handlung zu verortenden Bezug von Lied(-text) und Aktion ist hier eine weiterreichende Dimension der Musik im Film erkennbar: Die Topoi Reglementierung, Organisation, Mechanisierung und Zwang sind an Lied und Liedtext und damit an Musik gekoppelt, während Individualität, Subjektivität und Natürlichkeit von Émile als renitentem Darsteller verkörpert werden. Die musikalische Gestaltung entspricht dieser Zuordnung: Die repetitive Grundstruktur des Liedes betont die mechanische Dimension der Musik ebenso wie die pausenlose und invariable Wiederholung des kurzen Stücks über die gesamte Dauer der Szene. Die bewusste Verfremdung der Gesangsstimme entspricht dem intendierten künstlich-maschinellen Charakter außerdem. Während die Aktionen der anderen Arbeiter von der Musik organisiert sind, stört Émile durch seine Mimik, Gestik und Bewegung den vorgegebenen Ablauf.

Während »À nous la liberté« auch ohne das Filmbild eine Geschichte erzählen kann, ist die Vorstellung, das Publikum würde zu Hause »Vous qui

désirez un emploi« anstimmen, zumindest amüsan. In beiden Beispielen erzeugt die Musik jedoch einen Subtext, der vom Zuschauer identifiziert werden will. Als in Klang gesetztes Regelwerk symbolisiert sie den Duktus des Mechanischen, Zwanghaften und Kontrollierten und fungiert somit als Symbol für den thematischen Horizont des Films.

Die Musik potenziert Clairs Kritik an bestehenden Konventionen und überschreitet auf diese Weise sowohl die Grenzen einer angenommenen filmischen Realität als auch die Losung von Filmmusik als einem zusätzlichen (aber primär dekorativen oder beliebig austauschbaren) Element im Film. Die musikalischen Parameter bereichern die Bildebene nicht an, sondern erweitern oder bedingen sie erst – in ihnen ist Clairs Subtext angelegt, der unmissverständlich gesellschaftliche Entwicklungen kritisiert und dem Zuschauer moralisierend den ›richtigen‹ Weg weisen möchte.

Auf diese Weise gelingt Clair eine Verknüpfung der übergeordneten thematischen Sphäre mit der strukturellen Anlage des Films auf akustischer Ebene. In letzter Konsequenz konstruiert er eine neue Filmwirklichkeit. Diese Filmwirklichkeit ist in sich durchaus logisch, fungiert jedoch nicht als Spiegelung der wirklichen Welt, sondern eher als Metapher oder Gleichnis zu dieser. Vor diesem Hintergrund wird die musikalische Gestaltung plausibel: Die von Auric komponierten Geräusche sind ein Resultat ebenso wie die Rhythmisierung der Bilder durch Musik und der Einsatz von Liedern zur Illustration innerer Monologe und inhaltlicher ebenso wie übergeordneter thematischer Zusammenhänge; die akustischen Erscheinungen werden letztlich als indexikalische Zeichen erfahrbar.

### *Auditive Elemente als Sinnbilder*

Im Vergleich zu den Filmen, die zu Beginn der 1930er-Jahre entstanden, ist der Musikanteil späterer Produktionen weitaus geringer, was natürlich auch auf die technischen Entwicklungen zurückzuführen ist. Die zwölf Einsätze in *ENTRÉE DES ARTISTES* (F 1938, Marc Allégret) machen mit einer Dauer von insgesamt 25 Minuten nur 27 Prozent des 93-minütigen Films aus. Im Szenario für den Film ist Musik sogar nur an drei Stellen vorgesehen: erstens in der Szene, in der Gabriel Geige übt, zweitens während einer Tanzveranstaltung und drittens bei dem Auftritt der Polizeikapelle in einem Musikpavillon im Jardin du Luxembourg.<sup>11</sup> Diese drei vorgesehenen Einsätze sind alle als Handlungsmusik in die jeweilige Szenerie eingewoben und erfordern nicht zwangsläufig neue Kompositionen. Sie fungieren jedoch nicht als abgeschlossene musikalische Nummern, sondern changieren zwischen einer Funktion als Klangkulisse und der direkten Interaktion mit den Protagonisten.

Die Aussparung von Musik, die keinen ersichtlichen Mehrwert für die Wirkung des Films hat, ist ein Ausdruck der künstlerischen Bestrebungen, die der Konzeption eines neuen Realismus entgegenkommt. Dies drückt sich unter anderem auch in dem Verzicht auf Gesangs- und Tanznummern aus, sofern sie die Handlung unterbrechen und ihr Einsatz somit nicht zwangsläufig erforderlich ist. *ENTRÉE DES ARTISTES* enthält keine Gesangsnummern und lediglich an einer Stelle im Film Tanzmusik, die im Rahmen einer Veranstaltung erklingt. Stattdessen dominiert Musik, die außerhalb der Erzählwelt steht und lediglich von der punktuell eingesetzten Handlungsmusik ergänzt wird, die primär den Ort des Geschehens belebt. Exemplarisch für diese Gestaltung sind die Szenen, die im Konservatorium spielen. Louis

---

11 Vgl. *Entrée des Artistes: Plaque de Présentation*, einsehbar in der BnF, Département des Arts du Spectacle [FOL-ICO CIN-1134].

Jouvet leitet in seiner Rolle des Monsieur Lambertin die Schauspielklasse der Hochschule.<sup>12</sup> Während der Sitzungen dringen aus der Ferne Klänge über der Musikstudenten in den Raum. Jede Szene, die in der Klasse des Konservatoriums spielt, wird von den Tonleiterübungen untermalt, das jeweilige Instrument wechselt allerdings bei jedem Einsatz. Die Reaktionen der Protagonisten auf diese Geräuschkulisse fallen unterschiedlich aus: Einmal thematisiert Jouvet die Klänge, indem er sich bei seinen Studenten nach der Ursache erkundigt, ein anderes Mal werden sie von niemandem beachtet.

Diesem Einsatz von ortsgebundener Musik entspricht das Geigen-Motiv, das an drei signifikanten Stellen des Films eingesetzt ist. Die Wirkung der prägnanten Sequenz geht allerdings weit über eine Illustration oder Ausschmückung des Visuellen hinaus. Erstmals erklingt das Motiv im ersten Drittel des Films, als der wohlhabende und begabte Schauspielschüler und Frauenheld François Polti nach einem Kneipenabend zu seinem Apartment zurückkehrt.<sup>13</sup> Ihm gegenüber wohnt der junge Geiger Gabriel, der gerade ein Stück einstudiert. Der selbstbewusste François applaudiert der Musik, woraufhin Gabriel die Tür aufreißt und sich – einigermaßen überfordert mit

---

12 Louis Jouvet spielt sich in dieser Rolle selbst. Die Nebenrollen wurden außerdem von seinen Schauspielschülern besetzt. Auch dieser Aspekt verdeutlicht die Motivation, in Filmen möglichst realistische Gesamtsituationen zu erzeugen. Dass der Schauspieler offensichtlich in einer engen Beziehung zur Filmwelt stand, zeigt bereits die Rezension zu *LAC AUX DAMES* (F 1934, Marc Allégret) in der *Excelsior*. Ein weiterer Aspekt schärft diese Perspektivierung: Jouvet fungierte zwar nie als Filmemacher, arbeitete als Schauspieler zwischen 1934 und 1940 allerdings ausschließlich mit namhaften Regisseuren zusammen (Carné, Chenal, Feyder, Duvivier, Pabst, Renoir). Für seine Theaterproduktionen in den 1920er-Jahren griff er auf einen festen Komponisten-Stamm zurück, der aus Georges Auric, Darius Milhaud, Maurice Jaubert und Francis Poulenc bestand – alle vier sollten wenige Jahre später Filmmusik schreiben. In Louis Jouvet lässt sich der filmbegeisterte Theatermann ausmachen, der ebenso wie Philippe de Rothschild seinen Einfluss nutzte, um auch einem kritischen Theaterpublikum das Medium Film nahe zu bringen. Zu Jouvets Rolle als Theatermann in der Filmwelt siehe Andrew 1995, 144f.

13 Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von *ENTRÉE DES ARTISTES* in der Kollektion *La Mémoire du cinéma français* von René Chateau Vidéo (2008). *ENTREE DES ARTISTES*, 0:17:30.

seiner derzeitigen Lebenssituation – bei seinem Nachbarn über seine Leistung auslässt, die er selber als ungenügend reflektiert und aufgrund derer er sich jegliches musikalische Talent abspricht.<sup>14</sup>

Ebenso wie bei ihrem erstmaligen Erklängen ist die lyrische Geigenfigur auch beim zweiten Einsatz als Handlungsmusik in die Szene integriert. François ist in seinem Zimmer angekommen und gönnt sich ein Fußbad. Nebenan fährt Gabriel mit dem Üben fort, was in François' Wohnung deutlich vernehmbar ist. Kurze Zeit später bekommt François Besuch von seiner Geliebten, der wohlhabenden und verwöhnten Cécilia. Nach einer kurzen Unterbrechung setzt Gabriel erneut mit dem Geigenspiel an.

Derweil hat sich eine Diskussion zwischen François und seiner Geliebten über den weiteren Verlauf ihrer Affäre entsponnen.<sup>15</sup> Während Cécilia, die in François verliebt ist, auf eine Beziehung hofft, sieht dieser in ihr nur eine unverbindliche Affäre, die er aufgrund der Diskussion postwendend beendet. Cécilia bemerkt die melancholische Musik, die sie in ihrer Traurigkeit über die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe zu François emotional berührt. Nachdem sie sich bei François erkundigt hat, woher die Musik kommt und dieser die Situation auflöst und ihr nun den Geiger vorstellen möchte, endet die Musik und damit Cécilias Emotionalität. Sie verlässt zügig das Haus und lässt François und Gabriel zurück.

Die Musik ist hier auf dieselbe Art und Weise eingesetzt wie in den Szenen im Konservatorium. Als illustrierender Effekt bereichert sie die Szenerie um eine (vermeintlich) naturalistische Geräuschkulisse. Darüber hinaus verstärkt sie die Nachvollziehbarkeit der Passage durch die Verankerung in der Handlung und die spielerische Interaktion der Protagonisten. Nur in Verbindung

---

14 Ebd., 0:17:32–0:18:26.

15 Ebd., 0:18:36.

mit der akustischen Sphäre können die Zuschauer räumliche Zusammenhänge erkennen und gleichzeitig den emotionalen Subtext begreifen, der in der Figur der Cécilia angelegt ist.

Der dritte Einsatz des Geigen-Motivs unterscheidet sich signifikant von den ersten beiden. Nach dem Schlussmonolog von Louis Jouvet erklingt das Stück in einer extendierten Version und in größerer Besetzung. Nur für die Zuschauer vernehmbar, fungiert es nun als dramatische Schlussmusik des Films, die den Professor auf seinem Weg aus dem Theater hinaus in die ›wirkliche‹ Welt begleitet.<sup>16</sup>

Die Transformation der Phrase von einer handlungstragenden, diegetisch gesetzten szenischen Musik in die Schlussmusik und reale Welt betont die Architektur des Films und trägt zu einem geschlossenen Gesamteindruck bei, der vom Klangcharakter des Motivs definiert wird. Durch die schrittweise vollzogene Fortsetzung der Figur – von einigen Takten beim ersten Einsatz, über die Weiterentwicklung der Melodie beim zweiten Erklingen hin zur ›Vollversion‹ des Stücks – wird zunächst eine langsame Steigerung der Dramatik erzielt, die sich in der Schlussmusik entlädt. Vergleicht man das Geigen-Motiv mit weiteren Sequenzen, in denen Musik erklingt, fällt zudem auf, dass es gänzlich anders gestaltet ist. Aufgrund seiner Doppelfunktion im Film ist es als gut zu erinnerndes Motiv gearbeitet, das durch die virtuose Melodieführung, dissonante Schärfungen und die Kombination unterschiedlicher Spieltechniken sowie den regen Wechsel zwischen einstimmigen und mehrstimmigen Passagen als Beispiel für ein technisch ambitioniertes Lehrstück aus dem Geigenrepertoire dienen kann, das an der Institution Musikhochschule vermittelt wird – ohne allerdings als präexistentes Musikstück bereits spezifische Hörerfahrungen der Zuschauer vorauszusetzen. Die Systematisierung von akustischen Erscheinungen als

---

16 Ebd., 1:31:30–1:32:12.

Symbole, die eine Öffnung des filmischen Kontextes ermöglichen, wird hier anschaulich.

### *Visuelle Abbildungen des Auditiven*

Vergleicht man René Clairs erste Tonfilme SOUS LES TOITS DE PARIS (F 1930, René Clair), LE MILLION (F 1931, René Clair) und À NOUS LA LIBERTÉ (F 1931, René Clair) miteinander, zeigt sich, dass alle drei musikalische Unterhaltungsformen in Szene setzen. SOUS LES TOITS DE PARIS bildet die Pariser Alltagswelt mit ihren Straßensängern ab und stellt Unterhaltung noch jenseits von Massenunterhaltung dar. LE MILLION portraitiert mit der Darstellung von Music-Hall und Opéra comique die zunehmende Kommerzialisierung von Unterhaltung und damit zusammenhängend das wachsende Interesse der Bevölkerung an Formaten des Massenentertainments. In À NOUS LA LIBERTÉ nehmen der Phonograph und die Phonographenindustrie eine zentrale Rolle ein. Insofern man die drei Filme auf dieser thematischen Ebene miteinander in Beziehung setzt, zeichnet Clair die Entwicklung des »vocal entertainment« nach und postuliert den Film als alleinigen Erben der dort portraitierten Formen von Unterhaltung, so Dudley Andrew und Stephen Ungar (2005, 189).<sup>17</sup>

Im Gegensatz zu den ersten beiden Filmen greift À NOUS LA LIBERTÉ weder auf den stilisierten Topos Paris zurück noch auf Formate der öffentlichen und damit gemeinschaftlichen Unterhaltung. Anstelle der vielfältigen Formen von Massenunterhaltung rückt mit dem Phonographen ein Motiv ins Bild, das

---

17 Der Straßensänger aus SOUS LES TOITS DE PARIS weicht den Shows der Café-Concerts und Variétés. Diese werden wiederum von den großangelegten Shows der Music-Halls in LE MILLION verdrängt, die ihrerseits mit dem Tonfilm konkurrieren und durch das neue Medium schließlich eine Neuausrichtung erfahren, jedoch nie wieder ihre alte Größe erlangen und in den 1930er-Jahren mehr und mehr verdrängt werden bzw. nur noch einem kleinen Kreis zugänglich sind (vgl. Andrew/Ungar 2005, 189).

einen weiteren Aspekt der Veränderungen vor Augen führt: Der Einzug des Öffentlichen in den privaten Raum und damit verknüpft, die Mobilisierung der Menschen über lokale, gesellschaftliche und soziale Grenzen hinweg. Durch das Verfügbarmachen von Musik auf Tonträgern und die Verbreitung im Rundfunk entwickelte sich schließlich ein gänzlich neuer Modus musikalischer Rezeption: Neben Musik-als-Praxis und Musik-als-Ereignis entstand das Ideal einer Musik, das insbesondere auf den Konsum in den eigenen vier Wänden abhob und die Vorstellung von Musik-als-Soundtrack-zum-Alltag umsetzte.<sup>18</sup>

À NOUS LA LIBERTÉ spiegelt diese Denkfigur, indem der Film den Topos ›Masse‹ zentral setzt und auf drei verschiedenen Ebenen reflektiert: Erstens inhaltlich in der Thematisierung von Fließbandarbeit mit all ihren Konsequenzen und dem Phonographen als Symbol für Massenkultur. Zweitens visuell in den Massenchoreographien der Fabrik- und Gefängniszenen und drittens ideell durch das Medium Tonfilm, das unter anderem aufgrund der hohen Produktionskosten darauf ausgerichtet war, einem möglichst großen Publikum gerecht zu werden. Insbesondere der letzte Aspekt veranschaulicht die Vehemenz, mit der sich der Regisseur René Clair von tradierten Formen der Unterhaltungskultur abgrenzt. Theater und Oper werden von ihm in eine Sphäre verschoben, die den Eliten vorbehalten ist, während der Film als Statthalter einer Populärkultur positioniert wird, zu der alle Gesellschaftsschichten Zugang haben. Dieses Ideal einer universal gültigen und verfügbaren Kunst manifestiert sich in dem Ausspruch einer ›Musik für alle‹ wie sie von den Zeitgenossen gefordert wurde und ab Mitte

---

18 Als Vorbote dieser Rezeptionshaltung kann beispielsweise Erik Saties *Musique d'ameublement* (1917–1923) angeführt werden.



der 1930er-Jahre durch die Regierung des linken Parteienbündnisses Front populaire instrumentalisiert und für die politische Agenda genutzt wurde.<sup>19</sup>

Das Auditive erscheint innerhalb dieses Spektrums als Ikon im Sinne eines Verweises. In dieser Funktion ermöglicht sein Einsatz aufgrund der Einbettung als Bildelement eine Dokumentation der disparaten kulturellen und politischen Entwicklungen auf filmischer Ebene, die ferner als Identifikationsmarker für die Rezipienten figurieren können.

### *Das symbolische Kapital des Auditiven*

Neben den gewählten Beispielen gibt es eine Reihe weiterer auditiver Elemente, die als Bedeutungsträger inszeniert sind, ohne dass sich Genre, Regisseur oder thematischer Horizont der Filme entsprechen würden.<sup>20</sup> Führt man diese gestalterischen Mittel mit den ästhetischen Proklamationen zum französischen Tonfilm in den 1930er-Jahren zusammen, so wird deutlich, dass hier bereits eine Auffassung von der Bauweise des Films angesprochen ist, die immer wieder zu seiner Legitimierung im Kanon der Künste bemüht wurde: das Komponieren – Anordnen – von Zeichen als ein dynamisches ›mis-en-jeu‹.<sup>21</sup> Nur aus dieser Entfaltung des dynamischen Potentials in der Anordnung der Zeichen resultieren filmische Kontexte, welche die auditiven Elemente letztlich als Motor filmischer Bewegung enttarnen – sowohl in der strukturellen Anlage als auch in Hinblick auf semantische Konnotationen des filmischen Geschehens.

---

19 Zum Ideal einer »Musique pour le grand publique«, das insbesondere auch von namhaften Filmmusikkomponisten wie Maurice Jaubert oder Georges Auric propagiert wurde, siehe ausführlich Kollinger 2019, 91ff.

20 Zu nennen wären komponierte Geräusche in À NOUS LA LIBERTÉ, musikalische Allegorien in Cocteau's LE SANG D'UN POÈTE, akustische Fragmente als Strukturgeber in LAC AUX DAMES (F 1934, Marc Allégret) uvm.

21 Diese Auffassung des Ins-Spiel-setzens steht im hier gewählten Kontext in Opposition zu einem eher statisch konditionierten ›mis-en-scène‹.

Der gemeinsame Nenner dieser Kodierungen ist der Topos des Verweizens, der jeweils spezifisch auditiv oder visuell konditioniert ist und in letzter Konsequenz zu einer Überblendung des Miterlebens durch ein ästhetisiertes Kunsterleben führt, das die Realität in der Scheinwelt mittransportiert. In diesem Spiel mit den Möglichkeiten, eröffnen sich vielfältige Perspektivierungen der als real angenommenen Welt. Das symbolische Kapital des Auditiven wird in ebendiesen Formationen sichtbar als ein Potential zur Umdeutung von Zeit- und Raumordnungen, das eine Überbietung der Filmrealität durch die ideelle Konditionierung der auditiven Zeichen (politisch, ideologisch, sozial, kulturell) ermöglicht. Die daraus resultierende symbolische Macht vermag wiederum gänzlich neue Welten zu konstruieren.

## Literatur

- Abel, Richard (Hg.) (1993) *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, Vol. II: 1929–1939. Princeton: Princeton University Press.
- Andrew, Dudley (1995) *Mists of Regrets: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Andrew, Dudley/Ungar, Steven (2005) *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge Massachusetts [u. a.]: Belknap Press of Harvard University Press.
- Bonds, Mark Evan (2014) *Absolute Music: The History of an Idea*. New York [u. a.]: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1979/2016) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2015) *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld* (= Schriften zur Kulturosoziologie 4). Hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1987/2011) *Rede und Antwort*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Carraud, Gaston (1910) La Musique pure dans l'école française contemporain. In: *SIM Revue musicale mensuelle* 6, S. 483–505.

- Chion, Michel (1994) *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- Chion, Michel (2012) *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Hg. von Jörg Lensing, Berlin: Schiele & Schön.
- Cook, Nicholas (2007) *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Dahlhaus, Carl (1978) *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel [u. a.]: Bärenreiter.
- Deleuze, Gilles (1983/1996) *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Delluc, Louis (1920/1985) Photogénie. In: ders. *Écrits cinématographiques I*. Hg. von Pierre Lherminier, Paris: Cinémathèque française, S. 29–77.
- Eco, Umberto (1977) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1973) Funktionale Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 30, S. 1–25.
- Gadamer, Hans-Georg (1960/2010) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jakobson, Roman (1933/1988) Vom Stumm- zum Tonfilm: Verfall des Films? In: Ders., *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 256–266.
- Kollinger, Franziska (2019) *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 82). Stuttgart: Franz Steiner.
- Liebe, Anne (2014) Der Surrealismus und die Musik in den 1930er Jahren in Frankreich. In: *Kurt Weill und Frankreich* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 9). Hg. von Andreas Eichhorn, Münster/New York: Waxmann, S. 133–145.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Neumeyer, David (2015) *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Panofsky, Erwin (1934/1967) Stil und Stoff im Film. In: *Filmkritik* 11/6, S. 243–255.
- Roloff, Volker (2014) Cocteau Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus. In: *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Hg. von Michael Lommel [u. a.], Bielefeld: transcript, S. 159–172.

- Sanders Peirce, Charles (1986–1993) *Semiotische Schriften*. 3 Bde. Hg. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Saussure, Ferdinand de (1916/2013) *Cours de linguistique générale*. Hg. von Peter Wunderli, Tübingen: Narr.
- Schmidt, Carl B. (Hg.) (2013), *The Music of Georges Auric: A Documented Catalog in Four Volumes*, Vol. III. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Wackers, Ricarda (2004) *Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Yvan Goll* (= Kurt Weill-Studien 5). Münster [u. a.]: Waxmann.
- Winkler, Daniel (2014) Marcel Pagnol auf dem Weg vom Theater zum Film: Marius, Fanny, César. In: *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Hg. von Michael Lommel [u. a.], Bielefeld: transcript, S. 133–158.

## Filmographie

- A NOUS LA LIBERTE, R: René Clair, Frankreich 1931, 88 Min., DVD A NOUS LA LIBERTE, Criterion Collection 2002.
- LE SANG D'UN POETE, R: Jean Cocteau, Frankreich 1930, 50 Min., DVD THE BLOOD OF A POET, Criterion Collection 2000.
- ENTREE DES ARTISTES, R: Marc Allégret, Frankreich 1938, 100 Min., DVD ENTREE DES ARTISTES (= La Mémoire du cinéma français), René Chateau Vidéo 2008.

### Empfohlene Zitierweise

Kollinger, Franziska: Wege durch die Zeichenzone. Das symbolische Kapital des Auditiven im französischen Tonfilm der 1930er-Jahre. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 7–26, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p7-26.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.