



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musik im Film

Les Demoiselles de Rochefort und
On connaît la chanson

Verfasserin

Laura Verena Piringer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik - Französisch

Betreuerin ODER Betreuer:

o. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 5
1. Analysevorgang und Theorie	S. 6
1.1. Methode der Filmanalyse	S. 6
1.2. Ebenen der Analyse	S. 6
1.2.1. Inhalt und Repräsentation	S. 6
1.2.2. Narration und Dramaturgie	S. 7
1.2.3. Figuren	S. 7
1.2.4. Ästhetik und Gestaltung	S. 8
1.2.5. Kontexte	S. 8
1.3. Einstellungsprotokoll	S. 9
1.4. Kategorisierungsebenen der Funktionen von Filmmusik	S. 9
1.4.1. Metafunktionen	S. 9
1.4.2. Funktionen im engeren Sinne	S. 10
2. Historischer Überblick: Über das Zusammenspiel von Musik und Film . . .	S. 12
2.1. Stummfilm	S. 12
2.1.1. Andere Kompensationstechniken	S. 14
2.2. Tonfilm	S. 15
2.3. USA: Broadway und Hollywood	S. 16
2.4. Europa	S. 18
2.5. Außerhalb Europas	S. 19
3. Jacques Demy und „Les Demoiselles de Rochefort“	S. 20
3.1. Inhalt	S. 21
3.2. Die Welt des Jacques Demy	S. 22
3.2.1. Biographische Anhaltspunkte	S. 22
3.2.2. Charakteristika	S. 25
3.2.2.1. Interdiegetische Referenzen	S. 25

3.2.2.2. Iris-Blende	S. 26
3.2.2.3. Dezentrale Drehorte	S. 27
3.2.3. Hommage an Jacques Demy und sein Œuvre:	
Drei Filme von Agnès Varda	S. 28
3.3. Jacques Demy und Michel Legrand	S. 30
3.4. Catherine Deneuve	S. 31
3.5. Filmanalyse	S. 33
3.5.1. Genre: Kriterien des Filmmusicals	S. 33
3.5.1.1. Dual fokussierte Erzählung	S. 35
3.5.1.2. Dialektik	S. 36
3.5.1.3. Parallelismus	S. 36
3.5.1.4. Inversion	S. 37
3.5.1.5. Musik und Tanz	S. 38
3.5.2. Inhalt und Repräsentation	S. 38
3.5.3. Narration und Dramaturgie	S. 39
3.5.4. Figuren	S. 40
3.5.5. Ästhetik und Gestaltung	S. 41
3.5.6. Kontexte	S. 43
 4. Alain Resnais' „On connaît la chanson“	 S. 44
4.1. Inhalt	S. 44
4.2. Inspiration Dennis Potter	S. 46
4.3. Alain Resnais, Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri	S. 47
4.4. Sabine Azéma und Alain Resnais	S. 49
4.5. Filmanalyse	S. 51
4.5.1. Genre: „film-vaudeville“	S. 51
4.5.2. Inhalt und Repräsentation	S. 52
4.5.3. Narration und Dramaturgie	S. 52
4.5.4. Figuren	S. 53
4.5.5. Ästhetik und Gestaltung	S. 55
4.5.6. Kontexte	S. 58

5. Ausblick: Transgenerationelle Einflüsse, andere Ansätze	S. 59
Konklusion	S. 61
Zusammenfassung	S. 63
Résumé	S. 64
Bibliographie	S. 69
Curriculum Vitae	S. 73

Einleitung

Audiovisuelles Kunstwerk entsteht durch die raffinierte Synthese vieler verschiedener Komponenten der filmischen Gestaltung. Schauspiel, Kamera, Licht, Montage, Dekor, Ton und Musik gilt es zu inszenieren, sodass der Film zum Kommunikator zwischen Regisseur und Publikum wird.

Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt der musikalischen Komponente und ihrer Verbindung mit dem filmischen Text. Im Fokus der Analyse steht die Frage, welche Funktionen Musik im Film erfüllt. Wie wirken sich diese Funktionen auf die filmische Gestaltung aus? Und welche Bedeutung generiert die Musik letztendlich beim Publikum? Musik wird in diesem Sinne sowohl als gestaltbare als auch als gestaltende Kommunikationsform begriffen.

Theoretische Grundlage ist das Modell der Kategorisierungsebenen der Funktionen von Filmmusik, publiziert von der Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn. Ihr Modell und die verschiedenen Ebenen der Filmanalyse werden im ersten Kapitel erläutert.

Das zweite Kapitel bietet einen historischen Überblick hinsichtlich der Entwicklung des Zusammenspiels von Musik und Film, ausgehend von der Stummfilmzeit (1895-1927) bis in die 1960er Jahre. Dabei wird auf länderspezifische Tendenzen eingegangen.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen zwei Filme, die aufgrund ihrer originellen musikalischen Gestaltung ausgewählt wurden: Zum einen das Filmmusical „Les Demoiselles de Rochefort“¹ (1967) von Jacques Demy, zum anderen das „film-vaudeville“ „On connaît la chanson“² (1997) von Alain Resnais. Während Jacques Demy seine Figuren nahezu durchgehend singen und tanzen lässt und so die Handlung in eine fantastische Dimension verschiebt, legt Alain Resnais seinen Figuren originale Chansonausschnitte in den Mund, um so deren Alltagstauglichkeit unter Beweis zu stellen. Jedem Film ist jeweils ein Kapitel gewidmet, in dem neben den diversen Ebenen der Filmanalyse auch Leben des Regisseurs, Inspiration, kreative Entstehungsprozesse und künstlerische Zusammenarbeiten beleuchtet werden.

1 Deutscher Titel: „Die Mädchen von Rochefort“.

2 Deutscher Titel: „Das Leben ist ein Chanson“.

1. Analysevorgang und Theorie

Im folgenden Kapitel wird die wissenschaftliche Vorgehensweise erläutert. Diese orientiert sich an Vorschlägen von Werner Faulstich und Lothar Mikos, zweier Medienwissenschaftler, deren Werke heute zum Repertorium der Filmanalyse im deutschsprachigen Raum gehören.

1.1. Methode der Filmanalyse

Die reflektierte Auseinandersetzung mit dem ausgewählten Filmkorpus stützt sich auf die Methode der Filmanalyse, die darauf abzielt „[...] etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war.“³ Die systematische Untersuchung der beiden Filme hinsichtlich der Funktion von Musik wird separat durchgeführt (siehe Kapitel 3.5. und 4.5.).

1.2. Ebenen der Analyse

Die Filmanalyse besteht aus mehreren Ebenen, unterteilt in verschiedene Erkenntnisinteressen: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren, Ästhetik und Gestaltung und Kontexte.

1.2.1. Inhalt und Repräsentation

Diese Ebene befasst sich damit, wie der Inhalt des Films präsentiert wird und so zur Bedeutungsbildung und zur sozialen Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit beiträgt.⁴ „Filme und Fernsehsendungen können als Zeichensysteme betrachtet werden, die reale Welten und abstrakte Ideen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen, oder mögliche Welten, wie sie in Geschichten erzählt werden, repräsentieren.“⁵ Daher korrelieren Inhalt und Repräsentation mit dem sozialen, kulturellen und historischen

3 Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 19.

4 Vgl. Mikos Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003, S. 39f.

5 Ebd., S. 41.

Wandel der Gesellschaft. Die Analyse dieser Ebene dient dazu, gesellschaftliche Strukturen und Prozesse der Positionierung Einzelner innerhalb der Gesellschaft aufzuzeigen.⁶

1.2.2. Narration und Dramaturgie

Filmtexte sind Erzählungen, die Geschichten mit spezifischen ästhetischen Mitteln erzählen. Die Analyse dieser Ebene zielt darauf ab, jene Ereignisse und Situationen hervorzuheben, welche im Rahmen dieser Geschichte mehr oder weniger kompliziert miteinander verknüpft sind. Dabei spielen auch die räumlichen und zeitlichen Dimensionen dieser Ereignisse eine wichtige Rolle. Die Art und Weise, wie die Geschichte aufgebaut ist, wie ihre Elemente angeordnet sind, bezeichnet man als Dramaturgie. Ihre Aufgabe liegt darin, Ereignis- und Handlungsabfolgen so anzuordnen, dass beim Publikum bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten stimuliert werden.⁷

1.2.3. Figuren

Figuren sind Handlungsträger, deren Inszenierung besonders für die emotionalen Prozesse in der Rezeption von Bedeutung ist. So wird etwa das Verhältnis von Nähe bzw. Distanz zwischen Publikum und Fiktion anhand von Figuren etabliert und reguliert. Je nach Figurencharakterisierung (Alter, Geschlecht, Herkunft, Bildungsniveau, ...) variiert die Identifikation und Positionierung seitens des Publikums.

Es gilt, Figurencharakterisierungen und Interaktionen zu erfassen genauso wie Figurenkonstellationen und Beziehungen verständlich zu machen.⁸

6 Vgl. ebd., S. 41f.

7 Vgl. ebd., S. 43ff.

8 Vgl. ebd., S. 46ff.

1.2.4. Ästhetik und Gestaltung

Filmbilder sind konstruierte Bilder, die durch die spezifischen filmischen Darstellungs- und Gestaltungsmittel (Codes) die Aufmerksamkeit des Publikums lenken und damit zur Produktion von Bedeutung beitragen. Die filmischen Codes führen das Publikum emotional durch die Erzählung und versetzen es in eine bestimmte Stimmung.⁹ Die Art und Weise, wie die Gestaltungsmittel Kamera, Licht, Montage, Ausstattung, Ton, Musik und Spezialeffekte eingesetzt werden, entscheidet über die Intensität der Kommunikation zwischen Film und Publikum.¹⁰

Die Analyse dieser Ebene spezialisiert sich auf die musikalische Komponente, die im Sinne des Filmerlebnisses zwar mit den anderen Komponenten zusammenwirkt, welche jedoch nicht einzeln behandelt werden.

1.2.5. Kontexte

Die Kontexte Genre, Intertextualität, Diskurs und Lebenswelten eines Films nehmen Einfluss auf die Erwartungshaltung und die Bedeutungsproduktion der Rezipierenden.¹¹ Hinzu kommt, dass die Kommunikation zwischen Film und adressiertem Publikum aufgrund von individuellem Wissen und den gesammelten Erfahrungen im Verlauf der eigenen Mediensozialisation variiert.¹²

Die Identifikation von Genrekonventionen, Zitaten, Lesarten und Handlungs- und Erfahrungsräumen dient der Interpretation eines Films und stellt in diesem Sinne die letzte zu analysierende Ebene dar.

9 Vgl. ebd., S. 49.

10 Vgl. ebd., S. 182.

11 Vgl. ebd., S. 53.

12 Vgl. ebd., S. 56.

1.3. Einstellungsprotokoll

Nützliches Instrumentarium der Filmanalyse ist das Einstellungsprotokoll, in dem visuelle und auditive Informationen vermerkt werden.

„Ziel eines (begrenzten) Einstellungsprotokolls ist die genaue Erfassung der filmästhetischen Merkmale, das Protokoll dient der Überprüfung gestalterischer Strategien eines zentralen Ausschnitts des Films. Diese Einstellungsprotokollierung führt in der Regel zu einer sehr genauen und intensiven Beobachtung des Films, sie fördert dabei oft neue Details zutage, die zuvor nicht bemerkt wurden.“¹³

Werner Faulstich schlägt sechs zu vermerkende Kategorien für das Erstellen eines Einstellungsprotokolls vor: Nummer der Einstellung (1), Beschreibung der Handlung (2), Transkription des Dialogs (3), Vermerken von Musik und Geräuschen (4), Präzisierung der Kameraaktivität (5) und Angabe der Dauer der einzelnen Einstellungen in Sekunden (6).¹⁴ Um die filmischen Darbietungsformen im Überblick zu erfassen, werden die von Faulstich angeführten Kategorien in eine Tabelle übernommen.

1.4. Kategorisierungsebenen der Funktionen von Filmmusik

Als theoretische Grundlage dient das Buch „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“¹⁵ der deutschen Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn. Ihr Modell, bestehend aus verschiedenen Kategorisierungen möglicher Funktionen von Filmmusik, wird in den folgenden Kapiteln erläutert.

1.4.1. Metafunktionen

Metafunktionen beziehen sich auf den zeitgebundenen Rezeptionsakt von Film im Zusammenhang mit den Dispositiven Kino und Fernseher. Laut Claudia Bullerjahn erfüllt Filmmusik auf der Metaebene sowohl rezeptionspsychologische als auch ökonomische Funktionen.

13 Hickethier Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007, S. 36.

14 Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 66ff.

15 Bullerjahn Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner-Verlag 2001.

Die rezeptionspsychologischen Metafunktionen von Filmmusik sind insbesondere in der Stummfilmära (1895-1927) von Bedeutung. Es galt nämlich akustische Störfaktoren, wie z.B. das Projektorgeräusch oder Straßenlärm, zu übertönen und damit zu kaschieren. Außerdem sollte die gespenstische Stille der realitätsnahen Bilder durch Musikeinsatz unterlaufen werden (siehe auch Kapitel 2.). Eine weitere Funktion bestand darin, während etwaiger Filmunterbrechungen mithilfe der Musik Kontinuität zu suggerieren und das Publikum bei Laune zu halten. Außerdem fördert die Filmmusik das Entstehen eines Gemeinschaftsgefühls.

In der Kino- und Fernsehwerbung dient die Musik der Erhöhung des Aktivationsniveaus, welche die Lernmotivation seitens des Publikums stimuliert.¹⁶

Die ökonomischen Metafunktionen von Filmmusik liegen darin, (ein spezifisches) Publikum anzulocken. Des weiteren wird Filmmusik zunehmend als separater Medienträger vermarktet.¹⁷

1.4.2. Funktionen im engeren Sinne

Filmmusikalische Funktionen im engeren Sinne sind immer in Verbindung mit einem konkreten audiovisuellen Werk zu verstehen. Claudia Bullerjahn unterscheidet bezüglich dieses filmspezifischen Aspekts dramaturgische, epische, strukturelle und persuasive Funktionen der Musik, wobei das gewählte Filmgenre diese Kategorien maßgeblich beeinflusst.¹⁸ „So hat die Musik in einem melodramatischen Film mit Sicherheit andere dramaturgische, epische, strukturelle und persuasive Funktionen als die Musik eines Kriminalfilms, abstrakten Films oder Werbefilms.“¹⁹

Dramaturgische Funktionen sind all jene Aufgaben, die die Musik für die unmittelbare dramatische Handlung erfüllt. Dazu zählt das Schaffen einer Atmosphäre genauso wie das Verdeutlichen des seelischen Zustands von Figuren. Auch das Herausarbeiten von Figurenkonstellationen ist Teil davon.

16 Vgl. ebd., S. 65ff.

17 Vgl. ebd., S. 67f.

18 Vgl. ebd., S. 69.

19 Ebd.

Epische Funktionen können auch als narrative Funktionen bezeichnet werden. Dabei handelt es sich um jene Aufgaben, die Filmmusik im Bezug auf die Filmfabel übernimmt. „Als ›Fabel‹ wird die zeitlich-lineare und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren bezeichnet.“²⁰ In diesem Sinne ist die Musik ein wesentliches Element der Zeitgestaltung, die den linearchronologischen Aufbau konterkarieren kann. Musik wird ebenso zur Charakterisierung von Figuren genützt. Darüber hinaus kann über ein musikalisches Zitat oder ein Leitmotiv eine Verbindung zwischen Handlungssträngen oder Figuren offenbart werden.²¹

„Über das Leitmotiv lernen die Zuschauer bereits in der Exposition eines Films, das musikalische Motiv einem bestimmten Akteur zuzuordnen. Wenn dieses Motiv im Verlauf der Handlung wieder auftritt, erinnern sich die Zuschauer daran. Auf diese Weise wird ein innerfilmisches Gedächtnis geschaffen, in das die Zuschauer eingebunden werden.“²²

Strukturelle Funktionen von Filmmusik bezeichnen jene Aufgaben, die der Wahrnehmungserleichterung dienen. Dazu zählt die Gliederung des filmischen Textes anhand von Vor- und Nachspannmusik, die dem Publikum Anfang und Ende vermitteln. Hinzu kommen Aufgaben, die Filmmusik im Bezug auf den Schnitt leistet. Die Musik kann den Schnitt zwischen den einzelnen Einstellung entweder akzentuieren oder kaschieren. Ersteres induziert durch einen musikalischen Wechsel Diskontinuität, wohingegen Zweiteres durch ein musikalisches Kontinuum einheitlichen Charakter über die Einstellungen hinweg suggeriert.²³

Persuasive Funktionen beruhen auf der emotionalen Wirkung von Filmmusik.

„Aufgabe der Musik ist es nicht nur, Emotionen abzubilden, sondern auch beim Betrachter [...] Identifikationsprozesse zu erwecken bzw. [zu] stimulieren. Funktion der Filmmusik soll es sein, die Distanz zum Geschehen zu mindern und die Wahrnehmung der Bilder affektiv aufzuladen.“²⁴

Speziell die Musik des Vorspanns dient dazu, das Publikum auf den Film einzustimmen und in gewissermaßen zur emotionalen Beteiligung einzuladen. Außerdem kann die Musik die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Figuren oder Ereignisse zentrieren.²⁵

20 Hartmann/Wulff zitiert nach Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 128.

21 Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 70f.

22 Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 233.

23 Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 71f.

24 Ebd., S. 72f.

25 Vgl. ebd., S. 72ff.

2. Historischer Überblick: Über das Zusammenspiel von Musik und Film

„L’histoire qu’entretiennent depuis près d’un siècle musique et cinéma s’apparente à celle du Soleil et de la Lune.“²⁶

(Claude Rocle)

Musik und akustische Signale haben lange vor der Entstehung des audiovisuellen Kunstwerks, so wie wir es heute kennen, Einfluss auf das Medium Film genommen. Entgegen allgemeiner Auffassung spielt die auditive Ebene auch während der Stummfilmära (1895-1927) eine wichtige Rolle, wenn auch auf andere Art und Weise.

2.1. Stummfilm

Bereits die Filmvorführung der Brüder Auguste und Louis Lumière im „Grand Café“ in Paris am 28. Dezember 1895 wurde von einem anwesenden Pianisten (umgangssprachlich „tapeur“²⁷ genannt) musikalisch begleitet. Der Kinematograph befand sich im selben Raum wie das Publikum, welches die halbstündige Projektion bestehend aus zwölf Filmen („tableaux arrachés à la vie quotidienne“²⁸) mit Begeisterung verfolgte.²⁹ Kurt London, „l’homme que l’on considère comme le premier historien de la musique au cinéma“³⁰, vermutet, dass der störende Lärm des Kinematographen durch die Musik übertönt werden sollte. Viele Autoren, die über selbige Musik-Film-Thematik schreiben, schließen sich dieser Vermutung an, andere allerdings postulieren ihren Zweifel wie etwa Arthur Kleiner. Ebenso wie Theodor Adorno und Hanns Eisler schreibt er der Rezeptionssituation beunruhigenden Charakter zu, dem durch Musik Abhilfe verschafft werden sollte.³¹

26 Passek Jean-Loup (Hrsg.), *Dictionnaire du cinéma L-Z*, Paris: Larousse Bordas 1996, S. 1527.

27 Lacombe Alain/Porcile Francois, *Les musiques du cinéma français*, Paris: Bordas 1995, S. 26.

28 Ebd., S. 14.

29 Vgl. ebd., S. 13f.

30 Chion Michel, *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma 1992, S. 111.

31 Vgl. ebd., S. 112.

Das Repertoire des Pianisten oder des Orchesters bestand zunächst aus Variationen bereits vorhandener Musikstücke, einem Potpourri klassischer und populärer Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Der Pariser Komponist Georges Van Parys, dessen erfolgreichste Zeit zwischen 1930 und 1960 war, erinnert sich an die gängige Praxis der musikalischen Stummfilmbegleitung:

„À cette époque, chaque pianiste, chaque chef d'orchestre adaptait lui-même les œuvres qui convenaient aux films. Autrement dit, il choisissait parfois parmi les œuvres classiques, parfois dans de moindres productions, certains fragments se rapportant aux sentiments exprimés sur l'écran. Adaptation sommaire, pour laquelle les points de repère étaient les sous-titres [inter-titres, supposition]. Ainsi ne se gênait-on pas pour interrompre une phrase musicale en plein développement pour passer au morceau suivant. Un petit coup de baguette du chef et Louis Ganne se substituait à Mendelssohn ou Jean Nougès à Mozart.“³²

Diese Art der Improvisation - welche nur aufgrund mangelnder technischer Interdependenz von Musik und Bild damals möglich war - machten jede Vorführung einzigartig. Erste Versuche einer Standardisierung wurden 1909 unternommen, als die Firma Edison sogenannte „musical suggestion sheets“³³ herstellte und mit der eigenen Filmdistribution koppelte. Darauf waren die Titel bestimmter Musikstücke vermerkt, die es galt mit einer bestimmten Aktion im Film zu korrelieren.³⁴ Im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte wurden umfangreichere Anthologien publiziert, die neben der Empfehlung von Musikpartituren auch eine bessere Organisation für Dirigent und Orchester ermöglichten. Die bedeutendste Anthologie in Europa war die „Kinobibliothek“, die vom italienischen Komponisten Giuseppe Becce zwischen 1919 und 1929 in zehn Bänden herausgegeben wurde. Auf amerikanischer Seite war die 1924 publizierte Anthologie „Motion Picture Moods for Pianists and Organists“ Erno Rapées (ursprünglich aus Ungarn) von großer Bedeutung. Darin sind 700 Stücke nach 52 Stimmungen kategorisiert, zusätzlich begünstigt ein Index schnelles Zurechtfinden während des Spielens.³⁵

Eigens geschriebene Partituren für einen Film waren äußerst selten.³⁶ Als Pionierarbeit gilt die Komposition des Franzosen Camille Saint-Saëns für den Film „L'Assassinat du duc de Guise“ (1908) von André Calmettes und Charles Le Bargy. Das Musikstück von Camille

32 Van Parys zitiert nach Lacombe/Porcile, *Les musiques du cinéma français*, S. 30.

33 Larsen Peter, *Film Music*, London: Reaktion Books Ltd 2005, S. 27.

Anmerkung: Ab 1910 wird die Bezeichnung „cue sheets“ übernommen.

34 Vgl. ebd., S. 27.

35 Vgl. ebd., S. 30f.

36 Vgl. Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris: Cahiers du cinéma 2010, S. 16.

Saint-Saëns „[...] is a more traditional composition, a thematically coherent suite comprising an introduction and five movements that corresponds to the division of the film into acts or tableaux. The music in the individual sections is closely coordinated with the events on the screen.“³⁷ Camille Saint-Saëns bemühte sich die filmische Struktur in seiner Komposition aufzugreifen, was den Eindruck totaler Stimmigkeit evoziert.

Viel zitiertes Beispiel gelungener musikalischer Gestaltung ist die Komposition von Erik Satie anlässlich René Clairs „Entracte“ (1924).³⁸

Eine weitere Art der Vertonung bestand im Gebrauch des Phonographen, eines Aufnahmegeräts, mit dem Stimmen und Musik reproduziert werden konnten. Der Phonograph, 1877 von Thomas Edison erfunden, stellte eine kostengünstigere Option gegenüber Pianist und Klavier dar, erfreute sich jedoch weniger Beliebtheit.³⁹

2.1.1. Andere Kompensationstechniken

Um die Unzulänglichkeit der Tonwiedergabe zu kompensieren, tendierte man dazu, bei der Inszenierung von Stummfilmen den Sprechakt darzustellen. Deutliche Mimik und Gestik sollten das Artikulieren demonstrieren - der ganze Körper wurde sogleich Ausdrucksmittel der Kommunikation. Mit der Abbildung von Geräuschquellen versuchte man die fehlende Akustik zu vermitteln. Michel Chion, Experte für Film und Musik, erklärt, dass das Bild den nicht vorhandenen Ton suggerieren sollte, indem eine Tonquelle abgebildet wurde, ganz nach der Devise „Une image pour un son dans le muet [...]“.“⁴⁰ Diese Devise lässt sich beispielsweise in „La Grève“ (1925) von Sergei Eisenstein erkennen, der wiederholt eine Sirene in Großaufnahme montiert, um ein andauerndes Signal zu suggerieren.

Die Verwendung von Zwischentiteln, die sowohl die Dialoge als auch Informationen über Ort und Zeit wiedergeben, war zur besseren Vermittlung ebenso gebräuchlich.

Eine andere Kompensationstechnik geht auf die Präsenz sogenannter „bruiteurs“ oder „bruitistes“ zurück, die den gespenstisch wirkenden Bewegungsabläufen durch punktuelle Geräuschimitationen Leben einhauchten.⁴¹

³⁷ Larsen, *Film Music*, S. 23.

³⁸ Vgl. Lacombe/Porcile, *Les musiques du cinéma français*, S. 35f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 32f.

⁴⁰ Chion, *Un art sonore, le cinéma*, S. 13.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 12ff.

2.2. Tonfilm

Der Wunsch nach einer Allianz von Bild und Ton bestand seit Anbeginn der Filmgeschichte. Auf der Suche nach einem geeigneten Medium, das Bild und Ton zugleich reproduzieren kann, experimentierte man mit bestehenden Aufnahme- und Wiedergabetechniken (z.B.: Eugène Lauste). Besonders in den 1920er Jahren widmete man sich sowohl in den USA als auch in Europa dieser Problemlösung. Schließlich entwickelte die amerikanische Firma „Vitagraph“ ein Tonverfahren, genannt „Vitaphone“, „[...] bei dem der Ton separat auf Schallplatten aufgezeichnet und wiedergegeben wurde.“⁴² 1925 kaufte „Warner Bros.“ „Vitagraph“ auf und produzierte unter Verwendung dieses Nadelton-Systems (Sound-on-Disc) nach einer Reihe von Kurz-Tonfilmen und einem Spielfilm - „Dom Juan“ (1926) - „The Jazz Singer“ (Regie: Alan Crosland), der am 6. Oktober 1927 vor Publikum uraufgeführt wurde.⁴³ Die Inszenierung von „The Jazz Singer“ orientiert sich noch stark an der Stummfilmstilistik und verwendet Zwischentitel; auch die Dialogszene zwischen der (stummen) Mutter und dem Protagonisten (Variété-Star Al Jolson) ist eher „[...] un monologue accompagné au piano, à la manière des chansonniers, qu’un véritable dialogue.“⁴⁴ Dennoch geht „The Jazz Singer“ als der erste „talkie“ in die Tonfilmgeschichte ein.⁴⁵

Anfang der 1930er Jahre wird das Nadelton-System aus praktischen und finanziellen Gründen vom Lichtton-System (Sound-on-Film) abgelöst, dessen zu Grunde liegendes „Tri-Ergon-Verfahren“ sich seine deutschen Erfinder Joseph Engl, Joseph Masolle und Hans Vogt schon 1919 patentieren haben lassen.⁴⁶ Dabei wird die gespeicherte Lichttonspur (Zackenschrift) photoelektrisch in Tonsignale übersetzt. Seit Ende der 1940er Jahre besteht auch die Möglichkeit der magnetischen Tonaufzeichnung, die eine bessere Tonqualität gewährleistet. Die in den 1960er Jahren eingeführten analogen Mehrspur-Aufnahmegeräte wurden in den 1990er Jahren von digitalen Bandaufnahmegeräten abgelöst. Heute erfolgt die Tonmischung und -bearbeitung zumeist am Computer.⁴⁷

42 Monaco James, *Film Verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011, S. 271.

43 Vgl. ebd., S. 270f.

44 Chion, *Un art sonore, le cinéma*, S. 35.

45 Vgl. Larsen, *Film Music*, S. 78.

46 Vgl. Monaco James, *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008, S. 124.

47 Vgl. ebd., S. 123f.

In den 1930er Jahren war die technische Aufrüstung der Kinosäle weitgehend abgeschlossen.⁴⁸ Der Übergang zum Tonfilm generierte eine neue Filmästhetik, die durch die etablierten großen Hollywood-Studios („Majors“) maßgeblich beeinflusst wurde. „Paramount“, „MGM“, „Warner Bros.“, „Fox“ und „RKO“ hatten ihre eigenen Musikdepartements, welche aus Komponisten, Dirigenten und Musikern bestanden.⁴⁹ Viele europäische Musiker waren in die USA emigriert, wie etwa Max Steiner (Österreicher), Dimitri Tiomkin (Russe) oder Franz Waxman (Deutscher) und waren erfolgreich in Hollywoods Musikindustrie tätig.⁵⁰

2.3. USA: Broadway und Hollywood

Die Entstehung des Bühnenmusicals ist einem Theaterbrand im Jahr 1866 zu verdanken. Die dort vorgesehene Aufführung einer Pariser Balletttruppe musste in ein Theater des New Yorker Stadtteils Greenwich verlegt werden, in dem eigentlich das Melodram „The Black Crook“ aufgeführt werden sollte. Kurzerhand entschlossen sich die zuständigen Produzenten beide Genres miteinander zu verflechten und kreierten dadurch das Musical. Die Musik und die Dramaturgie zehrt aus den Einflüssen vieler anderer musikalischer Darbietungsformen, wie dem Varieté, der Minstrelshow, der Wiener Operette, der französischen Opéra bouffe und den komischen britischen Opern.⁵¹

Nach dem Bürgerkrieg zwischen Nord- und Südstaaten (1861-1865) war die Nachfrage nach einer neuen erheiternden Unterhaltungsform, die der Realitätsflucht dient, groß. Doch nach der Depression von 1929 blieb das Publikum aus und das Angebot an Vorstellungen ging automatisch zurück. Inzwischen lockten preisgünstigere Tonfilmvorführungen die Menschen ins Kino. Der enorme Erfolg von „The Jazz Singer“ veranlasste die Hollywood-Industrie dazu, Elemente des Bühnenmusicals in ihre Filme einfließen zu lassen. Nach dem Erfolg der ersten Revuefilme „The Broadway Melody“ (1929, Regie: Harry Beaumont), „42nd Street“ (1933, R: Lloyd Bacon), „Gold Diggers“ (1933, R: Busby Berkeley) und „Dames“ (1934, R: Ray Enright/Busby Berkeley)

48 Vgl. Larsen, *Film Music*, S. 79.

49 Vgl. ebd., S. 91.

50 Vgl. ebd., S. 87f.

51 Vgl. Ott Dorothee, *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, 47f.

produzierten die großen Studios Musicals en masse. Die Dreißiger, Vierziger und Fünfziger gelten als Blütezeit der US-amerikanischen Produktion, die vor allem durch ihre meisterhaft inszenierten Gesangs- und Tanzeinlagen beeindruckten. Der erzählende Gesang einer Figur eröffnet ihre emotionale Welt, wobei die Handlung während dieser Offenbarung oft stillsteht. Meist ist der Gesang vom Tanz begleitet; die Tanzbewegungen verkörpern sogleich die emotionale Welt der Figur.⁵²

Stars wie Fred Astaire und Gene Kelly trugen wesentlich zur Popularität der Filmmusicals bei. Während Fred Astaire in Frack und Zylinder an der Seite seiner Tanzpartnerin Ginger Rogers Souveränität und Eleganz ausstrahlt, versprüht Gene Kelly seinen jugendlichen Charme, indem er Kinder („An American in Paris“, 1951), Statuen („Living in a Big Way“, 1947) oder sein eigenes Spiegelbild („Cover Girl“, 1944) zum Tanz auffordert.⁵³ Seine berühmteste Rolle ist wohl die des Schauspielers Don Lockwood in „Singin’ in the Rain“ (1952), eine Persiflage der Problematik der ersten Tonfilme. Gene Kellys Solonummer im Regen dürfte Jacques Demy zum Vorspann von „Les Parapluies de Cherbourg“ (1963) inspiriert haben.⁵⁴

Parallel zur Entwicklung in den USA entstehen auch anderswo Filme, die Musik und Tanz integrieren. Die folgenden Kapitel sollen einen Überblick der ersten Schaffensjahre geben und kurz die länderspezifischen Tendenzen in Europa und darüber hinaus skizzieren.

52 Vgl. ebd., S. 46ff.

53 Vgl. Altman Rick, *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1987, S. 54f.

54 Vgl. Taboulay Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris: Cahiers du cinéma 1996, S. 34.

2.4. Europa

Die französische Tonfilmproduktion stützt sich überwiegend auf das Engagement berühmter „chanteurs-comédiens“, wie z. B. André Baugé in „La route est belle“ (1929, R: Robert Florey), Alibert in „Au pays du soleil“ (1933, R: Robert Péguy) oder Tino Rossi in „Marinella“ (1936, R: Pierre Caron).⁵⁵

Besonders renommiert ist der musikalische Einsatz in den Filmen von René Clair:

„Pour les historiens du cinéma, le cinéaste est le créateur de la comédie musicale « à la française ». *Sous les toits de Paris* [1930], *Le silence est d'or* [1947], *Le Million* [1931], *À nous la liberté* [1932], ou *Quatorze Juillet* [1932] ont imposé un genre où la musique et les chansons géraient le film d'une manière très personnelle, et éloignée des concepts hollywoodiens. La force de René Clair est d'avoir utilisé d'une manière optimum la musique et la chanson, sans leur sacrifier le rythme interne du film.“⁵⁶

In Österreich und Deutschland entstehen in den 1930er und 1940er Jahren eine Reihe sogenannter Operettenfilme, die meist im 19. Jahrhundert situiert sind und Wien zum Schauplatz haben. Der versöhnliche Ausgang der züchtigen Liebesgeschichten ist von Anbeginn vorprogrammiert und wird en passant mit berauschenden Walzereinlagen ausgeschmückt, so z.B. in „Ich und die Kaiserin“ (1932, R: Friedrich Hollaender) und „Wiener Blut“ (1942, R: Willy Forst).⁵⁷

In Deutschland etablierte sich zusätzlich in den frühen Dreißigern die sogenannte Tonfilmoperette, bei der sich der Gesang harmonisch in die Handlung einfügt. Populäre Filme wie „Die Drei von der Tankstelle“/„Le Chemin du paradis“ (1930, R: Wilhelm Thiele) und „Der Kongreß tanzt“/„Le congrès s'amuse“ (1931, R: Erik Charell) wurden von der deutschen Produktionsfirma „Ufa“ in verschiedenen Sprachversionen gedreht.⁵⁸ Der bekannte „chanteur-comédien“ Henri Garat brilliert in den französischen Versionen beider Filme. Das bekannte Lied „Avoir un bon copain“ aus „Le Chemin du paradis“ verwendet Alain Resnais 1997 in „On connaît la chanson“.

In England werden zu Beginn der Tonfilmära rege Musikfilme produziert. Für internationale Begeisterung sorgte „The Red Shoes“ (1948, R: Michael Powell/Emeric Pressburger), der einen längeren Balletttanz in die Narration eingeflochten hat. „Oliver!“ (1968, R: Carol Reed) und „Chitty Chitty Bang Bang“ (1968, R: Ken Hughes) verbinden

⁵⁵ Vgl. Lacombe/Porcile, *Les musiques du cinéma français*, S. 65f.

⁵⁶ Ebd., S. 73f.

⁵⁷ Vgl. Ott, *Shall we Dance and Sing?*, S. 54.

⁵⁸ Vgl. Monaco, *Film Verstehen. Das Lexikon*, S. 250.

Musicaltradition mit sozialkritischen Themen.

In Spanien werden in den 1950er Jahren eine Reihe von religiösen Melodramen mit singenden Kinder gedreht. Der bekannteste Kinderdarsteller war Joselito in „El pequeño ruiseñor“ (1957, R: Antonio del Amo).

Aus der Sowjetunion sind zwei populistisch markierte Musikfilme nennenswert: „Veselye rebiata“ und „Volga-Volga“ (1934, R: Gregory Alexandrov). Weitere Filmexporte bleiben aus.⁵⁹

2.5. Außerhalb Europas

Die chinesische Produktion von Musikfilmen war in den Dreißigern in Shanghai konzentriert. Charakteristisch vereinen diese Melodram mit Populismus, wie z.B. „Malu tianshi“ (1937, R: Yuan Muzhi), in dem die junge Heldin Restaurantbesucher mit ihrem Gesang widerwillig unterhalten muss.

In Indien sind Tanz und Gesang seit jeher systematisch in die verschiedenen Filmgenres eingebunden, was hinsichtlich des Medienverbunds mit der starken Allianz von Kino, Radio und Schallplatten zusammenhängt.

In Ägypten wird in den Fünfzigern viel mit berühmten Sängern gedreht, wie z.B. mit Farid al-Atrache. Der Reiz der orientalischen Musikfilme liegt darin, dass sie Buslesques, Märchenhaftes und Lyrisches verbinden, wie etwa „Chant immortel“ (1952, R: Henry Barakat).

In Argentinien und Brasilien wurden vor allem in den Dreißigern viele Musikfilme produziert. Das bis in die 1960er vertretene Genre „Chanchada“ vereint Karnevaleskes mit sozialkritischen Themen.⁶⁰

59 Vgl. Chion Michel, *La comédie musicale*, Paris: Cahiers du cinéma 2002, S. 67ff.

60 Vgl. ebd., S. 71f.

3. Jacques Demy und „Les Demoiselles de Rochefort“

„Faire un film dont le sentiment serait joyeux,
faire en sorte que le spectateur soit, après la projection,
moins maussade qu’il ne l’était en entrant dans la salle.“⁶¹

(Jacques Demy, Regisseur)

Inspiriert vom amerikanischen Filmmusical der 1950er Jahre realisierte Jacques Demy „Les Demoiselles de Rochefort“. Gedreht wurde vom 31. Mai bis zum 27. August 1966 in Rochefort-sur-Mer (Departement Charente-Maritime, Westfrankreich).⁶² Während dieser Periode verwandelte die Filmcrew die Stadt in ein buntes Universum in Pastelltönen, für das immerhin 40 000 m² Fassade neu gestrichen werden mussten.⁶³ Allerdings war dem Regisseur die Stadt Rochefort nicht sofort in den Sinn gekommen:

„Je voulais d’abord faire « les Demoiselles d’Avignon », ce qui me semblait s’imposer, mais je n’ai pas pu trouver à Avignon cette fichue place où les forains arrivent et s’installent. D’Avignon, je suis allé à Hyères car je trouvais que « les Demoiselles d’Hyères » faisait un titre fort joli aussi. Même chose, je n’y ai pas trouvé la place ; par contre j’y ai repéré tous les autres décors et la ville me paraissait prodigieuse ; je l’aime vraiment beaucoup. Et puis je suis revenu en continuant à chercher : Toulouse, Narbonne, Tarascon, Beaucaire, La Rochelle... et c’est en revenant à Noirmoutier que tout à coup j’ai vu cette place centrale de Rochefort [la place Colbert]. Et là, ça a été le déclic immédiat, je n’avais plus de doutes : ce serait Rochefort. Cette architecture militaire très ordonnancée, ça m’a plu beaucoup : il y avait là déjà un côté très pictural, architecturé, qui convenait bien pour un « musical ».“⁶⁴ [Kursiv im Original]

Der Platz Colbert und die spezielle Architektur bewogen Jacques Demy dazu, Rochefort als Dreh- und Handlungsort zu wählen.

61 DVD Hülle „Les Demoiselles de Rochefort“, Regie/Szenario: Jacques Demy, Ciné-Tamaris Vidéo/Arte Éditions 1967.

62 Vgl. Berthomé Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes: L’Atalante 1996, S. 436.

63 Vgl. ebd., S. 194.

64 Demy zitiert nach ebd., S. 190.

3.1. Inhalt

Die Handlung erstreckt sich über drei Tage. Verdeutlicht wird dies durch das Einblenden von Untertiteln (vendredi matin / samedi matin / dimanche / lundi matin). In der Stadt Rochefort steigt auf dem Hauptplatz ein Fest; hier versammeln sich am Wochenende Artisten und schaulustiges Publikum. Außerdem befindet sich auf dem Platz Colbert das Café von Yvonne Garnier (Danielle Darrieux). Sie ist Mutter der Zwillingsschwestern Solange und Delphine und des kleinen Boubou. Solange (Françoise Dorléac), Pianistin, und Delphine (Catherine Deneuve), Tänzerin, sind gelangweilt vom Leben in der Provinz, sie träumen vom Erfolg und der großen Liebe. Maxence (Jacques Perrin) ist während seiner Militärzeit in Rochefort stationiert. Er sucht seine Traumfrau. Der junge Poet und Maler stellt das Portrait seines Ideals - welches Delphine gleicht, obwohl er diese nie getroffen hat - in der Galerie Lancien aus, die Delphines Exgeliebten Guillaume (Jacques Riberolles) gehört. Immer noch an Delphine interessiert, weigert sich Guillaume die beiden einander vorzustellen. Simon Dame (Michel Piccoli), einstige Liebe Madame Garniers, verlässt Paris um in Rochefort in Reminiszenzen zu schwelgen. Seine ehemalige Geliebte glaubt er verheiratet in Mexiko. Als Solange ihren kleinen Bruder von der Schule abholt, begegnet sie Andy Miller (Gene Kelly), Amerikaner und virtuoser Pianist, der seinem alten Freund Simon einen Besuch abstattet. Etienne (George Chakiris) und Bill (Grover Dale), zwei Lastkraftfahrer, verschwinden so schnell wieder, wie sie aufgetaucht waren. Ihre Avancen gegenüber den Zwillingsschwestern bleiben unerwidert und geben ihnen umso mehr Grund, mit Ende des Festes wieder weiter zu ziehen... zur nächsten Festivität in einer anderen Stadt.

Die Inszenierung von „Les Demoiselles de Rochefort“ ist eine Hommage an amerikanische Filmmusicals wie „On the Town“ (1949) und „Singin’ in the Rain“ (1952, Regie: Stanley Donen/Gene Kelly), die Gesang, Musik und Tanz kombinieren.⁶⁵

Der Filmwissenschaftler Rick Altman analysiert in seinem Buch „The American Film Musical“⁶⁶ die spezielle Struktur und Stilistik dieses Genres. Im Zuge der Filmanalyse wird auf die Spezifika des Filmmusicals eingegangen, die Übereinstimmungen in Bezug auf „Les Demoiselles de Rochefort“ aufweisen (siehe Kapitel 3.5.1.).

65 Vgl. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 33f.

66 Altman Rick, *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1987.

3.2. Die Welt des Jacques Demy

Die folgenden Kapitel beschäftigen sich einerseits mit der privaten Welt, andererseits mit der professionellen, filmästhetischen Welt von Jacques Demy. Seine Frau Agnès Varda teilte beide seiner Welten.

3.2.1. Biographische Anhaltspunkte

Geboren am 5. Juni 1931 in Pontchâteau (Departement Loire-Atlantique, Nordwestfrankreich) wächst Jacques Demy in Nantes auf. Schon sehr früh nehmen ihn seine Eltern - der Vater Besitzer einer Reparaturwerkstatt und die Mutter Friseurin - zum wöchentlichen Amüsement in Kino und Puppentheater mit. Diese Erfahrungen animieren ihn zur kreativen Betätigung: zuerst mit Puppen später mit der Kamera. Als Jugendlicher ist ihm bereits klar, dass er gerne Filme machen würde, jedoch verwehrt der Vater ihm diese Ambition, da er sie als aussichtslos einschätzt. „Pour lui [le père], le cinéma était un autre monde, inaccessible à un petit provincial de condition modeste. Il ne fallait pas rêver!“⁶⁷ Er muss eine technische Schule („Collège technique Launay“) absolvieren, besucht aber abends Kurse an der Hochschule für Bildende Kunst. Dort lernt er Bernard Evein und Jacqueline Moreau kennen, zwei spätere Mitgestalter (Dekor bzw. Kostüm) seiner Filme. Die beiden machen ihre Ausbildung am „Institut des Hautes Etudes Cinématographiques“ in Paris und 1949 folgt Jacques Demy schließlich seinen Freunden, um dort die „Technische Schule für Photographie und Kinematographie Vaugirard“⁶⁸ zu besuchen, an der er sich das notwendige Wissen um die technische Seite der Filmkunst aneignet. Die praktische Abschlussprüfung der Ausbildung verlangt nach der kollektiven Realisierung eines Filmprojekts, doch Jacques Demy übernimmt die Aufgabenstellung eigentlich im Alleingang. Er schreibt das Szenario, ist Protagonist, stellt das Dekor und Kostüm, macht die Beleuchtung und die Montage.⁶⁹

67 Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 13.

68 „Ecole technique de photographie et de cinématographie de Vaugirard“.

69 Vgl. Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 27ff.

Jacques Demy über den Kurzfilm „Les Horizons morts“ (1951):

„C’était une abominable histoire d’un type seul et désespéré; très romantique et résumant tout le désespoir des années entre quinze et vingt ans. Je crois que c’était assez nul dans son ensemble, mais c’était cohérent; c’était montable, projetable, et ça tenait debout. La seule qualité, c’est que finalement avec trois francs cinquante j’arrivais à faire un film qui avait une allure de trois francs soixante-quinze.“⁷⁰

Nach Ende seines Studiums und dem Militärdienst arbeitet Jacques Demy Anfang der 1950er Jahre mit Paul Grimault zusammen an Werbefilmen. Gemeinsam realisieren sie drei animierte Werbefilme.⁷¹ Paul Grimault erinnert sich an ihre Zusammenarbeit:

„[...] [I]l me donnait un coup de main; il savait faire plein de choses, il savait même développer de la couleur; il faisait des trucs en images par image, il faisait bouger des boîtes de pâtes Lustucré, des cigarettes [...]; et il faisait ça avec beaucoup de soin. C’est un boulot qui n’est pas très marrant à faire mais qui devenait très agréable quand on faisait ça ensemble.“⁷²

Es folgen weitere Werbefilme in Zusammenarbeit mit Bernard Evein für Unternehmen wie „Bic“ und „Esso“. Im Sommer 1953 animiert Bernard Toublanc-Michel seinen Freund Jacques dazu, echte Filmluft zu schnuppern. Beide erhalten eine Statistenrolle in dem Film „Les Révoltés de Lomanach“ unter der Regie von Richard Pottier.⁷³ Jacques Demy über seine Filmrolle:

„Moi, je jouais un Républicain. Ce qui m’a amusé, c’est de mourir à chaque plan. Si vous revoyez le film, il y a un type qui meurt en premier plan presque à chaque fois, toujours le même, et c’est moi... de cinquante façons différentes.“⁷⁴

Im selben Jahr entsteht Demys Szenario „Le Sabotier du Val de Loire“, von welchem der Dokumentarfilmer Georges Rouquier beeindruckt ist. In einem Interview von 1964 der „Cahiers du cinéma“ lässt Demy sein Treffen mit Rouquier Revue passieren:

„[...] [I]ch schrieb viel vor mich hin, irgendwas, was mir gerade durch den Kopf ging, und ich hatte eine Drehbuchidee für Rouquier: Das war *Le Sabotier du Val de Loire*. Ich habe dieses Szenario Rouquier, den ich nicht kannte, geschickt. Anderntags ist er zu mir gekommen und hat mir gesagt: «Das ist wunderbar, das ist sehr gut, ich wollte Sie kennenlernen.» Das hat mich enorm berührt; und er hat mir gesagt: «Ich will den Film nicht selbst machen; wenn Sie wollen, finde ich einen Produzenten für Sie.» Und das hat er getan - innerhalb von sechs Monaten.“⁷⁵

70 Demy zitiert nach ebd., S. 40.

71 Vgl. ebd., S. 41f.

72 Grimault zitiert nach ebd., S. 41.

73 Vgl. ebd., S. 44ff.

74 Demy zitiert nach ebd., S. 46.

75 Demy zitiert nach Ofner Astrid (Hrsg.), *Demy/Varda*, Wien: Schüren Verlag 2006, S. 33.

Zunächst engagiert Rouquier Demy als seinen Assistenten für zwei seiner Kurzfilme - „Arthur Honegger“ und „ Lourdes et ses miracles“ - und hilft ihm dann schließlich 1955 seinen ersten Dokumentar-Kurzfilm zu produzieren.⁷⁶ Inspiration für „Le Sabotier du Val de Loire“ bietet Demy seine Kindheit:

„Ich war von einer Kindheitserinnerung ausgegangen: Der Holzschuhmacher und seine Frau erinnerten mich an die Kriegszeit, als die Kinder der Städte aufs Land verschickt wurden. Ich selbst war bei alten Leuten. Diese Erinnerung aus der Kindheit, aus der Ferienzeit auf dem Lande, diese Bilder vom Val de Loire, haben später, in Paris, in mir die Lust geweckt, diesen Film zu drehen, als eine Art Betrachtung über das Alter.“⁷⁷

Im Dezember 1956 präsentiert Demy seinen Kurzfilm beim Filmfestival von Tours, wo er unter anderem Jacques Rivette, Jean-Luc Godard und Alain Resnais kennen lernt.⁷⁸ Demy pflegt den Kontakt mit der Gruppe rund um „Les Cahiers du cinéma“ und trifft sich regelmäßig zum Austausch. Als Demy zwei Jahre danach „Le Bel Indifférent“⁷⁹ auf dem Filmfestival von Tours vorstellt, lernt er die Filmemacherin Agnès Varda kennen, die ihren Film „Du côté de la côte“ präsentiert. Sie heiraten 1962.⁸⁰



Abb. 1: J. Demy & A. Varda.⁸¹

Nach weiteren Kurzfilmen - „Musée Grévin“ (1958), „La Mère et l’Enfant“ (1959) und „Ars“ (1959) - erscheint 1960 „Lola“, Demys erster Langfilm, der als Ouvertüre der Demy-monde gilt.⁸²

76 Vgl. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 18.

77 Demy zitiert nach Ofner (Hrsg.), *Demy/Varda*, S. 108.

78 Vgl. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 19.

79 Anmerkung: Adaptation des gleichnamigen Stücks (1940) von Jean Cocteau.

80 Vgl. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 23.

81 <http://ogaraycochea.files.wordpress.com/2011/11/var-da-demy.jpg> (zuletzt konsultiert am 4.12.2012).

82 Vgl. ebd., S. 45.

3.2.2. Charakteristika

Das folgende Kapitel erläutert einige Besonderheiten der Filmsprache von Jacques Demy.

3.2.2.1. Interdiegetische Referenzen

„Mon idée est de faire cinquante films qui seront tous liés les uns aux autres, dont les sens s'éclaireront mutuellement à travers des personnages communs.“⁸³

(Jacques Demy)

1961 erscheint der erste Langfilm von Jacques Demy, „Lola“. Das kleine Budget des Produzenten Georges de Beauregard nötigt ihn, Abstriche bei der Inszenierung in Kauf zu nehmen - auf Farbe, Tanz und Gesang muss verzichtet werden.

In Nantes wartet die Sängerin Lola (Anouk Aimée) geduldig auf die Rückkehr ihres geliebten Matrosen Michel, den sie nicht vergessen kann. Daran ändern auch nichts die Avancen von Roland Cassard (Marc Michel), der sich um sie bemüht und auch ihr Kind akzeptieren würde.⁸⁴

In diesem Film legt der Regisseur den Grundstein für so manches wiederkehrende Element, das in späteren Filmen aufgegriffen wird. Die Figur des Roland Cassard ist ebenso in „Les Parapluies de Cherbourg“ (1964) anzutreffen und wird erneut durch denselben Schauspieler verkörpert.⁸⁵ Auch in diesem Film ist sein Schicksal das eines tolerierten „Lückenbüßers“, der akzeptieren muss, dass seine zukünftige Frau Geneviève (Catherine Deneuve) eigentlich den Vater ihres ungeborenen Kindes liebt. Allerdings wird deutlich, dass Geneviève für Roland auch nur ein „Trostpflaster“ ist - als er seiner Zukünftigen von seiner unerfüllten Liebe zu Lola erzählt, sehen wir in Form von Gedankenbildern die Passage Pommeraye, jenen Ort, an dem er Lola zum ersten und zum letzten Mal traf.

Die Passage Pommeraye ist auch von persönlicher Bedeutung für Jacques Demy, da er dort als Jugendlicher seine erste Kamera erstand.⁸⁶

⁸³ Demy zitiert nach Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 5.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 168.

⁸⁵ Vgl. Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 181.

⁸⁶ Vgl. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 11.

Andere Anspielungen auf „Lola“ sind weniger explizit ausgeführt: Cécile, ein junges Mädchen, das eine Art Alter Ego Lolas verkörpert, flieht am Ende nach Cherbourg. In „Les Parapluies de Cherbourg“ wiederum erwähnt Geneviève eine Freundin namens Cécile, mit der sie vorgibt ins Theater zu gehen, um sich stattdessen heimlich mit ihrem Freund zu treffen. Es könnte sein, dass es sich hier um dieselbe Cécile handelt.⁸⁷ Auch in „Les Demoiselles de Rochefort“ lässt sich eine Anspielung auf „Lola“ feststellen: Madame Garnier liest in der Tageszeitung von einem brutalen Mord an einer Sängerin namens Lola-Lola.

3.2.2.2. Iris-Blende

Neben den interdiegetischen Referenzen der Figuren suggeriert ebenso die Filmästhetik eine gewisse Unabgeschlossenheit der dargestellten und abgedrehten Handlung. Viele von Jacques Demys Filmen öffnen und/oder schließen mit dem Gebrauch der Iris-Blende, die ihn schon in Stummfilmen beeindruckte:

„J’avais vu cela au cinéma, surtout dans les films muets, et je ne savais pas comment c’était fait, mais je trouvais très fascinant ce petit rond qui cerne un visage, l’isole et fait disparaître l’image. Le fondu, c’est vraiment une image qu’on gomme, qu’on efface, tandis que ce que j’aime dans l’iris c’est que l’image reste derrière, ce n’est pas tout à fait fini. Je n’aime pas ouvrir ou fermer un film sur un fondu, tandis que là c’est comme si le film existait avant, et il continue à exister après, il est derrière le rond. C’est pour éviter la brisure.“⁸⁸

Das Ende von „Les Demoiselles de Rochefort“ zeigt uns zwar nicht das eigentliche Aufeinandertreffen von Delphine und Maxence, kann jedoch angesichts der im Film angelegten Figurenkonstellationen und der abschließenden Iris-Blende als reiner Kunstgriff gesehen werden, der uns zwar das Happy End vorenthalten soll, es aber als prospektiv inszeniert.

87 Vgl. Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 181.

88 Demy zitiert nach ebd., S. 121.

3.2.2.3. Dezentrale Drehorte

Die Welt, in die uns Jacques Demy entführt, ist eine provinzielle. Er situiert seine Filme mit Vorliebe in Nantes („Lola“ und „Une chambre en ville“), Nizza („La Baie des anges“), Cherbourg („Les Parapluies de Cherbourg“), Rochefort („Les Demoiselles de Rochefort“), Los Angeles („Model Shop“) und Marseille („Trois places pour le 26“) - Städte, die bedingt durch ihre Lage zum Träumen nach der weiten Welt einladen. Die Inszenierung des Motivs Hafenstadt akzentuiert Demy in seinen Filmen mit der wiederkehrenden Figur des Matrosen, der entweder eine aktive und identifizierbare Rolle in der Diegese spielt - z.B. Frankie („Lola“) und Maxence („Les Demoiselles de Rochefort“) - oder als flüchtiger Passant dezent immer wieder auf die Umgebung verweist - z.B. in „Les Parapluies de Cherbourg“ und „Trois places pour le 26“. Catherine Deneuve erkennt die provinzielle Situation als Vorteil gegenüber Paris und vergleicht die Rezeptionssteuerung mit jener im Theater:

„Die Provinz ist unentbehrlich für Jacques' Kino: Sie liefert den Realismus, denn die ganzen Verirrungen müssen in Zeit und Raum plausibel sein, die Orte müssen fest umrissen sein. Das ist in der Provinz einfacher als in Paris, wo man allem ausweichen kann. Es ist wie der Rahmen eines Theaters: Man kann sich den Hof vorstellen, die Auftritte rechts und links, und davor die Zuschauer. Und es war auch das, was Jacques lebte.“⁸⁹

Eine Ausnahme bildet die Komödie „L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune“ (1973), die im 14. Arrondissement von Paris gedreht wurde. Inspiriert durch die Schwangerschaft seiner Frau Agnès Varda zeigt Demy das Schauspielerpaar Catherine Deneuve (Irène) und Marcello Mastroianni (Marco) in einer zunächst außergewöhnlichen Rollenverteilung: Der Fahrschullehrer Marco scheint von der Friseurin Irène schwanger zu sein. Die Symptome werden jedoch als nervös bedingte Scheinschwangerschaft diagnostiziert und letztendlich ist Irène tatsächlich schwanger. Die amüsante Inszenierung dieses befremdlichen Themas wurde kein Erfolg. Für den Regisseur sei „L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune“ der einzige echte Fehlschlag in seiner Karriere.⁹⁰

⁸⁹ Deneuve zitiert nach Ofner (Hrsg.), *Demy / Varda*, S. 47.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 131f.

3.2.3. Hommage an Jacques Demy und sein Œuvre: Drei Filme von Agnès Varda

Noch während der Dreharbeiten seines letzten Films „Trois places pour le 26“ (1988), beginnt Jacques Demy, 57-jährig, seine Kindheitserinnerungen schriftlich festzuhalten. Agnès Varda, „âme-sœur“⁹¹ und Ehefrau, zögert nicht lange und entschließt sich dazu ihren bereits durch Krankheit geschwächten Mann zu filmen.⁹² Es entsteht „Jacquot de Nantes“ (1991), ein kinematographisches Portrait, „un film de fiction à partir des souvenirs de son époux“⁹³, montiert mit Originalfilmausschnitten und Aufnahmen, die den Regisseur 1990 in Paris und Noirmoutier zeigen. Diese drei verschiedenen Ebenen weiß Agnès Varda geschickt zu arrangieren, indem Figuren, Gefühle, Gesten und Orte als Anknüpfungspunkte zur gelungenen Transition herangezogen werden.⁹⁴ So ist beispielsweise die Szene, in der Jacquots Nachbarin Reine ihre Sehnsucht äußert, der Provinz zu entfliehen, gefolgt von einem Filmausschnitt aus „Les Demoiselles de Rochefort“, in dem Delphine (Catherine Deneuve), Tänzerin, singt: „La province m’ennuie. Je veux vivre à présent de mon art à Paris.“ Der Anknüpfungspunkt zwischen der Diegese rund um die Kindheit des kleinen Jacquot und dem geschaffenen Filmkorpus von Jacques Demy wird in diesem Fall über ein bestimmtes Gefühl hergestellt.⁹⁵ Am 27. Oktober 1990 stirbt er an den Folgen einer Gehirnblutung.

Nach dem Tod von Jacques Demy und der Schauspielerin Françoise Dorléac wird in Rochefort 1992 beider gedacht, indem ihnen Straßenschilder gewidmet werden. Agnès Varda hält diese Augenblicke in ihrer Dokumentation „Les Demoiselles ont eu 25 ans“ (1992) fest und lässt ehemalige SchauspielerInnen, StatistInnen und ZeitzeugInnen zu Wort kommen. Auch ein Vierteljahrhundert nach Dreh des Filmmusicals scheint die französische Provinz sich ihrer prominenten Rolle immer noch zu erfreuen.

Und sogar heute noch findet man auf der offiziellen Homepage der Stadt Rochefort Informationen über den Film.⁹⁶

91 Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 23.

92 Vgl. Hème de Lacotte Suzanne (Hrsg.), *Jacques Demy. Contre Bande* (n° 17/2007), Paris: Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne 2007, S. 135.

93 Ebd., S. 135.

94 Vgl. ebd., S. 144f.

95 Vgl. ebd., S. 140f.

96 Vgl. <http://www.ville-rochefort.fr/decouvrir/demoiselles> (zuletzt konsultiert am 23.1.2013).

„L’Univers de Jacques Demy“ (1993) porträtiert den Künstler und sein Werk anhand von Aussagen von ArbeitskollegInnen, FreundInnen und BewunderInnen, ergänzt mit einigen persönlichen Anmerkungen von Agnès Varda. Auf der einen Seite schildern Arbeitskolleginnen wie Mag Bodard, Produzentin vieler seiner Filme, und Anouk Aimée, Darstellerin der Lola („Lola“, „Model Shop“) retrospektiv gemeinsam Erlebtes. Auf der anderen Seite bedauern drei junge Frauen, darunter Camille Taboulay, ihr Idol zeitlebens nie getroffen zu haben und sprechen über ihre persönliche Faszination für das Demy’sche Universum und seine Person.

3.3. Jacques Demy und Michel Legrand

Zum ersten Mal arbeiten die beiden 1960 zusammen. Damals dreht Jacques Demy gerade „Lola“ und beauftragt Michel Legrand, die Musik für seinen Film zu komponieren.⁹⁷ Ihr Prozedere der musikalischen Findung hat der Komponist als gemeinsamen Arbeitsprozess in Erinnerung: „Er [Jacques Demy] sagte zu mir: «Wir gehen ins Studio, ich zeige dir den Film, und während die Bilder ablaufen, reden und improvisieren wir am Piano.»“⁹⁸ Diese Vorgehensweise ist allerdings nur für jene Filme zum Tragen gekommen, deren Dialoge von den Darstellern und Darstellerinnen gesprochen und nicht gesungen wurden, die „normalen“ Filme eben.⁹⁹ Hingegen steht bei „Les Parapluies de Cherbourg“ und „Les Demoiselles de Rochefort“ die musikalische Konzeptionsphase an erster Stelle, da die Musik als sinnstiftendes Element Einfluss auf Dramaturgie (z.B.: Figurencharakterisierung) und Inszenierung (z.B.: Kadrierung) hat. In einem Interview betont der Komponist die Bedeutung von Musik im Film, deren Zusammenspiel er nicht einfach auf die Bezeichnung „Filmmusik“ reduzieren möchte. Musik als simple Illustration der Bilder zu sehen, widerstrebt seinem Verständnis von Musik: „Das ist ein zweiter Dialog, und den muss man hören.“¹⁰⁰

Ihr Ausgangspunkt ist das von Jacques Demy geschriebene Szenario und beider Wunsch nach einer fröhlichen Inszenierung, inspiriert durch das amerikanische Filmmusical.¹⁰¹ Vierhändig improvisieren sie am Klavier, um dann den Text gemäß der Melodie zu modellieren, dabei soll der natürliche Redefluss nicht konterkariert werden.¹⁰² Nach dieser kreativen Phase erfolgt die Auswahl der Sänger und Sängerinnen, die an Stelle der Schauspieler und Schauspielerinnen ihre Stimmen zur Verfügung stellen (mit Ausnahme von Danielle Darrieux/Yvonne Garnier, die selbst singt). Der Gesang und das Orchester werden vor Drehbeginn aufgenommen. Die anschließenden Dreharbeiten fordern deshalb höchste Genauigkeit beim Schauspiel, da Mundbewegung und Tanz synchron mit dem eingespielten play-back sein müssen.¹⁰³

97 Vgl. Ofner (Hrsg.), *Demy / Varda*, S. 48.

98 Legrand zitiert nach ebd., S. 48.

99 Vgl. ebd., S. 48.

100 Legrand zitiert nach ebd., S. 50.

101 Vgl. Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 94.

102 Vgl. Taboulay Camille, *100 journées qui ont fait le cinéma*, in *Cahiers du cinéma*, n° spécial (Jänner 1995), S. 90.

103 Vgl. Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 170f.

3.4. Catherine Deneuve

„Es gibt nun einmal nicht viele Regisseure,
denen man gerne in ihr Universum folgt.“¹⁰⁴

(Catherine Deneuve, Schauspielerin)

Catherine Dorléac, geboren 1943 in Paris, entstammt einer Schauspielerfamilie. Unter dem Namen ihrer Mutter, Deneuve, debütiert sie im Alter von 13 Jahren in „Les Collégiennes“ (1957, R: André Hunebelle).¹⁰⁵

Jacques Demy entdeckt die junge schüchterne Schauspielerin zum ersten Mal in der Rolle der Tochter an der Seite von Danielle Darrieux in „L’homme à femmes“ (1961, R: Jacques-Gérard Cornu). Die beiden Schauspielerinnen sollten im Laufe ihrer Karrieren noch drei weitere Male als Mutter-Tochter-Duo vor der Kamera stehen, darunter auch in „Les Demoiselles de Rochefort“.¹⁰⁶

Begeistert von Catherine Deneuve bietet Jacques Demy ihr die weibliche Hauptrolle der Geneviève in „Les Parapluies de Cherbourg“ an. Sie nimmt an und profitiert von dieser Zusammenarbeit auf persönlicher und professioneller Ebene:

„[...] [J]e n’étais pas du tout sûre de vouloir continuer à faire du cinéma. [...] Je n’étais pas très sûre de moi en plus d’être timide, et la rencontre avec Jacques a été fondamentale parce que j’avais dix-huit ans, il m’a parlé de ce projet que j’ai trouvé incroyablement original et téméraire, et je n’ai pas hésité... [...] Et tout ce que Jacques m’a dit à ce moment-là quand il me dirigeait m’a ouvert l’esprit. Il m’ouvrait l’esprit et en même temps c’était comme un déchirement. Je n’avais jamais imaginé que ça pouvait être ça, le cinéma, que ça pouvait être ça tourner, jouer. Je ne savais pas tout ça encore.“¹⁰⁷

Es folgen noch drei weitere gemeinsame Filmprojekte: 1966 spielt Catherine Deneuve zusammen mit ihrer älteren Schwester Françoise Dorléac in „Les Demoiselles de Rochefort“. Das Einstudieren der Tanzchoreographien und Liedtexte fordert viel Engagement und Präzision seitens der Schauspielerinnen, die teilweise sogar dafür in London unterrichtet werden.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Deneuve zitiert nach Ofner (Hrsg.), *Demy / Varda*, S. 46.

¹⁰⁵ Vgl. Passek Jean-Loup (Hrsg.), *Dictionnaire du cinéma A-K*, Paris: Larousse Bordas 1996, S. 601f.

¹⁰⁶ Vgl. Deneuve Catherine, *À l’ombre de moi-même. Carnets de tournage & entretien avec Pascal Bonitzer*, Paris: Éditions Stock 2004, S. 213f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 215.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 219.

Höhepunkt des Films ist ihr Duett-Auftritt „Quand l’été a disparu“ mitten auf dem Platz Colbert.

Nach „Peau d’Âne“ (1970) und „L’Événement le plus important depuis que l’homme a marché sur la Lune“ (1973), sind die künstlerischen Differenzen für ein weiteres gemeinsames Filmprojekt - „Une chambre en ville“ (1982) - zu groß.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 220f.

3.5. Filmanalyse

3.5.1. Genre: Kriterien des Filmmusicals

„We need to recognize that not all genre films relate to their genre in the same way or the same extent.“¹¹⁰

(Rick Altman, Genrespezialist)

In diesem Kapitel wird der Film „Les Demoiselles de Rochefort“ hinsichtlich seiner Genrezugehörigkeit analysiert. Als primäre Informationsquelle dient das Buch „The American Film Musical“ von Rick Altman, der das Genre als „the world’s most complex art form“¹¹¹ bezeichnet. In seinem Buch gibt er einen umfassenden Überblick struktureller Kriterien und stilistischer Darbietungsformen von den 1920er bis zu den 1980er Jahren. Eine weitere interessante und wichtige Informationsgrundlage ist das Buch „Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme“ von Dorothee Ott, die neben Entstehung und Entwicklung der zwei verwandten Genres auch mehrere Filme detailliert analysiert.

Bevor näher auf die soeben genannten Werke eingegangen wird, soll zunächst ein erster Blick ins Lexikon der Orientierung dienen:

„La comédie musicale ou musical apparaît en même temps que le cinéma parlant et se développe jusqu’au début des années 60. L’intrigue y sert parfois de pur prétexte à des numéros musicaux et chorégraphiques. Busby Berkeley, Stanley Donen (*Chantons sous la pluie*, 1952) ou Vincente Minnelli (*Un Américain à Paris*, 1951) sont parmi les réalisateurs américains les plus connus. Après *West Side Story* (Robert Wise, 1961), ce genre, un temps abandonné réapparaît sporadiquement, notamment en France avec Jacques Demy (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967), Chantal Akerman (*Golden Eighties*, 1985), et récemment, avec un souci nouveau de prise en compte du réel, dans les films d’Olivier Ducastel et Vincent Martineau (*Jeanne et le garçon formidable*, 1999). Woody Allen s’est essayé au genre en 1996 avec *Tout le monde dit I love you*.“¹¹²

110 Altman, *The American Film Musical*, S. 97.

111 Ebd., S. 2.

112 Journot Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris: Colin 2008, S. 26.

Anzumerken ist, dass die Autorin dieser Erläuterung verabsäumt, die US-amerikanische Herkunft von „comédie musicale“/„musical“ explizit zu erwähnen. „Der Brockhaus“¹¹³ gibt hingegen die primordiale Stellung der USA an.¹¹⁴ Der wesentliche Informationsgehalt scheint die charakteristische Konzentrierung auf Gesang und Tanz und weniger auf eine aufwendig konstruierte Handlung zu sein.

Dorothee Ott nimmt in ihrem Buch eine für diese Arbeit wichtige Differenzierung zwischen „Musicalfilm“¹¹⁵ und „Filmmusical“¹¹⁶ vor. Zunächst weist sie beide Genres als „interdisziplinäre Kunst“¹¹⁷ aus, die Schauspiel, Gesang, Tanz und Kinematographie symbiotisch vereinen. Der signifikante Unterschied betrifft die zu verfilmende Geschichte: Ist die Grundlage des Films ein Bühnenmusical, so bezeichnet Dorothee Ott diesen als „Musicalfilm“, ist die Grundlage des Films jedoch ein Originalszenario, so bezeichnet sie diesen als „Filmmusical“.¹¹⁸ Diese Differenzierung unterstelle ich ebenso Rick Altman, der diese in seinem Buch zwar nicht explizit vornimmt, aber worauf aufgrund des Titels („The American Film Musical“) und den von ihm gewählten Filmbeispielen („New Moon“, „Gigi“, „Sweethearts“, „Singin’ in the Rain“) geschlossen werden kann.

Rick Altmans eingangs postulierte Komplexität dieser Kunstform scheint sehr gut nachvollziehbar, gerade wenn wir die von Dorothee Ott vorhin erwähnte Interdisziplinarität dieser speziellen Filmkunst in Betracht ziehen und für den vorliegenden Film bewusst wahrnehmen.

Die folgenden Punkte fassen die von Rick Altman aufgezeigten Kriterien des Filmmusicals zusammen.

113 Zwahr Annette (Redak. Leitung), *Der Brockhaus in drei Bänden. Band 2: GO-PAH*, Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

114 Vgl. ebd., S. 719.

115 Ott, *Shall we Dance and Sing?*, S. 24.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Vgl. ebd., S. 24.

3.5.1.1. Dual fokussierte Erzählung

Das erste wichtige Kriterium, auf welches Rick Altman in seinem Buch eingeht, betrifft die Erzählstruktur. Im Gegensatz zu einer protagonistenzentrierten Erzählung setzt das amerikanische Filmmusical auf eine alternierende Fokussierung auf eine weibliche und eine männliche Figur, die im Verlauf des Films zum Liebespaar avancieren: „[W]e alternate between the male focus and the female focus, working our way through a prepackaged love story whose dynamic principle remains the difference between male and female.“¹¹⁹ Anhand der Eingangssequenzen des Filmmusicals „New Moon“ (1940) demonstriert Rick Altman die dual ausgelegte Fokussierung der Antagonisten:¹²⁰

„Instead of stressing a causal progression, the first two sequences of *New Moon* present and develop the two centers of power on which the film depends: *the female*-rich, cultured, beautiful, easily offended; *the male*-poor, practical, energetic, tenacious. Yet they share one essential attribute: they both sing. [...] In short, the matched scenes that open *New Moon* are sufficient to suggest the course which the plot will take.“¹²¹

Obwohl Frau (Jeanette MacDonald) und Mann (Nelson Eddy) in „New Moon“ einander in ihren Attributen kontrastieren, harmonisieren sie auf gesanglicher Ebene - die Musik stellt somit ein verbindendes Element zwischen den beiden, vorerst noch voneinander entfernten, dar. Weiters schärft der duale Strukturaufbau die Rezeption des Publikums im Hinblick auf zu erkennende Parallelen zwischen dem separat gezeigten Liebespaar:

„Instead of focusing all its interest on a single central character, following the trajectory of her progress, the American film musical has a dual focus, built around parallel stars of opposite sex and radically divergent values. This dual-focus structure requires the viewer to be sensitive not so much to chronology and progression-for the outcome of male/female match is entirely conventional and thus quite predictable-but to simultaneity and comparison.“¹²²

119 Altman, *The American Film Musical*, S. 20.

120 Vgl. ebd., S. 19.

121 Ebd., S. 19.

122 Ebd.

3.5.1.2. Dialektik

Rick Altman schreibt der dem Filmmusical zu Grunde liegenden Dualität einen dialektischen Charakter zu, der in der Inszenierung aufgegriffen wird. „[...] [T]he musical uses one character's actions to establish the context for the other character's parallel activities.“¹²³ Der Handlung des Protagonisten folgt eine Gegenhandlung der Protagonistin und vice versa. Zur Illustration führt er ein Beispiele aus „Gigi“ (1958) an: Wir sehen Gigi (Leslie Caron) auf einer Bank im Park sitzen, während sie das Lied „I don't understand the Parisians“ singt (Handlung). Später sitzt der Pariser Gaston (Louis Jourdan) auf genau derselben Bank und singt das Lied „Gigi“, in dem er beteuert eben jene nicht zu verstehen (Gegenhandlung). Die deklarierte Verständnislosigkeit seitens der Protagonistin findet ihre Fortsetzung im ebenso verständnislosen Protagonisten.¹²⁴

3.5.1.3. Parallelismus

Um beim Publikum bestimmte Gedanken zu evozieren, müssen die Codes der kinematographischen Repräsentation dementsprechend eingesetzt werden. Das Etablieren von Parallelen erweist sich im Filmmusical als gängige Struktur, um die Antagonisten als Liebespaar zu imaginieren. Im Filmmusical „Sweethearts“ werden die Arbeitskollegen und ehemaligen Geliebten Gwen (Jeanette MacDonald) und Ernest (Nelson Eddy) nach gemeinsamem Auftritt einzeln in alternierender Montage gezeigt. Zuerst wird sie im Umkleideraum gezeigt, dann wird er gezeigt. In der nächsten Szene erhält sie einen Anruf ihrer Tante, dann erhält er einen Anruf seiner Mutter.¹²⁵ Rick Altman erklärt dazu: „Neither dressing room scene *causes* the other; instead, their parallelisme serves to identify the MacDonald-Eddy relationship as primary, to draw our attention to the alternation between the two and away from the rather conventional break-up/make-up plot.“¹²⁶

123 Ebd., S. 22.

124 Vgl. ebd., S. 22.

125 Vgl. ebd., S. 28f.

126 Ebd., S. 29.

3.5.1.4. Inversion

Die konventionelle Hierarchie Bild-Ton erklärt Rick Altman für das Filmmusical nur bedingt gültig, da für ihn auch die Tonebene über eine partielle Dominanz gegenüber der Bildebene verfügt. Er differenziert zwischen diegetischer Tonspur, diegetischer Musik und extradiegetischer Musik. Die diegetische Tonspur versteht er als das Resultat der simultanen Aufnahme von Ton und Bild - somit ist ein referenzieller Charakter gegeben (Ursache => Wirkung). Diese Bild-Ton Relation demonstriert die reale Welt.

Die Darbietung diegetischer Musik im Filmmusical scheint zwar simultan aufgenommen zu sein, ist jedoch postsynchronisiert. Die Referenzialität wird lediglich simuliert (Ursache ≠ Wirkung) und erweckt dadurch den Anschein einer logischen, realen Provokation. Diese Dominanz der Tonebene über die Bildebene stellt eine Inversion der konventionellen Bild-Ton Hierarchie dar und fungiert zugleich als Mediator zwischen realer und idealisierter Welt.

Die extradiegetische Musik ist zu einem anderen Zeitpunkt als das Bild aufgenommen worden und verfügt über keinen realen oder simulierten Origo innerhalb der Diegese (Wirkung ohne erkennliche Ursache). Die Postsynchronisation von Bild- und Tonebene erfolgt in Hinblick auf Thematik, Emotionalität und Rhythmik und demonstriert in diesem Sinne eine idealisierte Welt.¹²⁷ Rick Altman beschreibt das Zusammenspiel von Bild und Ton im Filmmusical folgendermaßen:

„Diegetic music is that space where two worlds meet-a realm of unrelenting reality where slamming doors always make the sound of doors slamming (*action produces sound*), and a never-never-land in which doors only slam if they can be made to do so in time to the music (*music produces action*). In life and on the diegetic track of most movies, people go about their lives making sounds as a function of their activities. The privileged moments of the musical reverse that relationship, inviting people to move in time to prerecorded music.“¹²⁸

Als Beispiel sei an dieser Stelle das berühmte Solo von Don Lockwood (Gene Kelly) in „Singin’ in the Rain“ (1952) genannt: Um dem Publikum die Illusion eines Kontinuums zu präsentieren, fungiert das von Don gesungene „doodle-do“ (diegetische Musik) als geschmeidige Transition von der realen in die idealisierte Welt, wo die Musik den Tanz initiiert.¹²⁹

127 Vgl. ebd., S. 64f.

128 Ebd., S. 65.

129 Vgl. ebd., S. 68.

3.5.1.5. Musik und Tanz

Musik und Tanz sind zwei archetypische Ausdrucksformen der menschlichen Kultur und zählen zu den ältesten Künsten.¹³⁰ Erzählender Gesang und Tanz sind in die Handlung des Filmmusicals integriert und generieren Bedeutung. Ihren dramaturgischen Einsatz beschreibt Rick Altman wie folgt:

„Far from simply providing an alternative to silence-as does background music in other Hollywood films-the musical’s music (as well as its dance) enters into a process of signification whereby it comes to stand for personal and communal joy; expressing a romantic triumph over the limitations of nature, of time, of society, and of economics, music becomes the signifier *par excellence* of the value of the couple and of courtship. It is thus not just the presence of music that counts here, but music’s tendency to enter into structured relationships.“¹³¹

Die von Rick Altman angeführten Kriterien lassen sich allesamt in „Les Demoiselles de Rochefort“ erkennen. Jacques Demy sagt über seinen Film: „C’est dans le musical que j’ai trouvé la satisfaction totale de toutes mes aspirations. Elles étaient comblées le jour où j’ai fait *Les Demoiselles de Rochefort*.“¹³²

3.5.2. Inhalt und Repräsentation

Provinzielles Stadtflair versus faszinierendes, unbekanntes Anderswo. Durch das Fest wird die Stadt Rochefort aufgemischt. Mit der Ankunft der Artisten kommt frischer Wind über die Brücke (energetisch-dynamischer Tanz der Lkw-Fahrer vs. lethargisch wirkende Ballettmäuschen) - darüber freuen sich auch die beiden Zwillingsschwestern Delphine und Solange, die ohnehin von der Provinz gelangweilt sind und sich nach der Weite sehnen. Den aufregenden Lebensstil des junggebliebenen Weltenbummlers genießt Andy, der weltweit Klavierkonzerte gibt. Sein Freund Simon hingegen verzichtet auf eine Karriere als Pianist und flüchtet aus Paris, um sich in Rochefort hinter der Theke seines Musikaliengeschäfts zu verkriechen, in Erinnerung an glücklichere Zeiten mit seiner früheren Geliebten Yvonne, die er weit weg und verheiratet glaubt. Dabei ist die Gute ja so nah, inmitten des Geschehens, quasi auf dem Präsentierteller der Stadt, denn ihr Café befindet sich auf dem zentral gelegenen Platz Colbert. Unter ihren Stammgästen befindet

130 Vgl. Ott, *Shall we Dance and Sing?*, S. 16.

131 Altman, *The American Film Musical*, S. 109.

132 Demy zitiert nach Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 172.

sich Maxence, der seinen Militärdienst leistet und auf der Suche nach seiner Traumfrau ist. Doch es bleibt bei der Suche, denn schlechtes Timing und ein eifersüchtiger Intrigant verhindern das Zusammentreffen von Delphine und Maxence. Erst durch ihre Abreise können die zwei zueinander finden.

Letztendlich steht es unentschieden, welcher nun der ideale Ort für Zweisamkeit ist: Yvonne und Simon dürften schon alleine wegen ihrer aufgebauten Existenzen genügend Grund haben, Rochefort die Treue zu halten. Delphine und Maxence wiederum können überhaupt nur zueinander finden, indem sie der Provinz den Rücken kehren um anderswo, vielleicht in Paris, zu leben. Was Solange und Andy vorhaben, bleibt offen - jedenfalls wäre es denkbar, dass sie als umherreisende Konzertpianisten ihr Leben ohne fixen Lebensmittelpunkt gestalten.

3.5.3. Narration und Dramaturgie

Die erzählte Zeit erstreckt sich über ein Wochenende - exakt von Freitag Morgen bis Montag Morgen - , worüber wir durch das Einblenden von Untertiteln informiert werden. Die Handlung ist in Rahmen- und Binnenhandlung gegliedert: Die narrative Klammer bildet die An- und Abreise der Artisten anlässlich des Festes in Rochefort. Die Binnenhandlung erzählt vom Suchen und Finden des individuellen Liebesglücks. Die Erzählstruktur alterniert zwischen weiblichen und männlichen Figuren, die die romantischen Paare bilden. In „Les Demoiselles de Rochefort“ existieren drei Paare, die zusammengeführt werden müssen. Das von Rick Altman beschriebene Phänomen der dualen Fokussierung in der Erzählstruktur ist somit gleich dreifach gefächert: „[...] non-linear, it alternates between the two leads, showing them in gender-defined scenes that nonetheless demonstrate how they are destined to be together without a traditional chain of cause and effect. Demy took this idea, tripled it, and deployed it along the timeline [...].“¹³³ Die alternierende Fokussierung der Figuren und ihr jeweils komplementär ausgerichteter Gesang offenbaren uns die richtigen Paarformationen, noch bevor sich diese sichtbar realisieren: „Der Zuschauer, der mit dem Genre vertraut ist, weiß um diese glücklichen Ausgänge von vornherein und unterzieht sich lediglich einem Spiel, das die

133 Stilwell Robynn, *Le Demy-monde: the bewitched, betwixt and between French musical*, in *Popular Music in France from Chanson to Techno. Culture, Identity and Society*, Dauncey Hugh/Cannon Steve (Hrsg.), Aldershot: Ashgate 2003, S. 134.

Lösungen aufschiebt und ihn in die lustvolle Erwartung eines sicheren Triumphes seiner Favoriten versetzt.“¹³⁴

3.5.4. Figuren

Im Zentrum der Geschichte befinden sich die Garnier-Frauen. Sie sind finanziell unabhängig und genießen ihre Sexualität. Selbstbestimmt erteilen die drei Grazien Verehrern und Geliebten hin und wieder auch einmal eine Abfuhr. Ein lächerlich anmutender Familienname wie der des Simon Dame veranlasst Yvonne, vor einer Heirat zu fliehen. Auch Delphine scheut sich nicht davor, mit ihrem Liebhaber Guillaume zu brechen, als ihr klar wird, dass dieser nur an ihrem Körper interessiert ist. Solange schlägt ein Wiedersehen mit Andrew zuerst sogar aus, bevor sie einander zu den Klängen ihres eigens komponierten Stücks in die Arme fallen. Hier geben die Frauen den Ton an und hinterlassen den Ausdruck von schmerzlicher Verwunderung in den Männergesichtern.

Auf der Gefühlsebene konstruiert Jacques Demy in seinem Film drei Liebesmotive, die die jeweilige Paarkonstellation charakterisieren. Jean-Pierre Berthomé, Filmwissenschaftler, legt einen Vergleich mit Shakespeare nahe:

„Comme tant de pièces de Shakespeare, le film développe trois figures de l’amour : l’amour nourri par la séparation et le temps d’abord, celui de Simon et Yvonne comme avant de Lola et Michel [„Lola“, 1960]; l’amour « au premier regard », le coup de foudre qui éclate dans la vie d’Andy et de Solange; et puis l’amour idéal qui impose son évidence injustifiable, celui de Maxence pour Delphine, de Delphine pour Maxence qui leur fait trouver les mêmes mots, la même musique [...], qui les fait se peindre, se décrire alors même s’ils ne se sont jamais rencontrés.“¹³⁵

Neben den zentralen Figuren ist die Provinzstadt ein weiterer Akteur der Handlung:

„L’originalité première des DEMOISELLES DE ROCHEFORT par rapport à ses références américaines réside dans la volonté de tourner entièrement en extérieurs, dans une ville éloignée de tout studio, mais de faire en même temps de Rochefort - comme auparavant de Cherbourg - une sorte de gigantesque décor aux couleurs ici pastellisées. Peu de lieux en fait : le café Garnier, l’appartement des deux sœurs, le magasin de musique, la galerie de peinture... c’est dans les rues de la ville que se déroule le film.“¹³⁶

134 Wuss Peter, *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin: Edition Sigma 1999, S. 419.

135 Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 210.

136 Ebd., S. 197.

3.5.5. Ästhetik und Gestaltung

„Avec LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT,
Jacques Demy propose son film le plus rose et le plus enjoué,
le plus délibérément optimiste,
un film où la magie de la musique semble pouvoir tout résoudre.“¹³⁷
(Jean-Pierre Berthomé, Filmwissenschaftler)

Das Filmmusical präsentiert musikalische Eigenkompositionen aus den Stilrichtungen Jazz, Swing und Klassik. Der Film zählt 20 Chansons und 13 verschiedene Melodien, alle aus der Feder von Michel Legrand und Jacques Demy.¹³⁸ Höhepunkt des Films ist der Auftritt von Delphine und Solange mit der Nummer „Quand l’été a disparu“ vor versammeltem Stadtpublikum.

„[...] [C]’est la danse qui ici exprime l’énergie joyeuse qui habite et anime le Rochefort de la fiction : la danse des grands numéros et des ballets, mais aussi - surtout - celle qui envahit les rues et les trottoirs de Rochefort. Nul ne semble y marcher : on y glisse, saute et tourbillonne, on y fait la roue ou des sauts périlleux [...].“¹³⁹

Im Unterschied zum amerikanischen Broadwaymusical ist die Handlung durch die Gesangs- und Tanzdarbietungen der Figuren nicht unterbrochen, denn diese sind Vehikel der Handlung: „C’est par elles [les chansons] que les personnages se racontent, disent leurs espoirs, évoquent leurs souvenirs, chantent leurs désillusions [...].“¹⁴⁰

Mit Hilfe der theoretischen Grundlage der Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn soll im folgenden Teil die musikalische Komponente und ihre Funktion innerhalb der Handlung anhand eines ausgewählten Beispiels erläutert werden.

137 Ebd., S. 212.

138 Vgl. ebd., S. 193f.

139 Ebd., S. 197.

140 Ebd., S. 198.

Die dual fokussierte Erzählung des Filmmusicals inszeniert alle Variablen in solcher Art und Weise, dass die prospektive Paarformierung für das Publikum ersichtlich wird. Genau dieselbe Funktion übernimmt in „Les Demoiselles de Rochefort“ die Musik. Die Paare sind durch Motive miteinander verbunden und geben so ihre Zusammengehörigkeit preis. Nach Claudia Bullerjahn übernimmt die Musik hier eine epische Funktion, indem sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Figurenformationen lenkt und deren Sinnzusammenhänge verdeutlicht.¹⁴¹ Jean-Pierre Berthomé unterstreicht die rezeptionssteuernde Kraft der Musik: „[...] [C]’est aux chansons qu’il revient de nous dire, avant même que les connaissent les personnages, les liens mystérieux qui appellent l’un vers l’autre les amants qui s’ignorent.“¹⁴²

Da die Komposition aus Repetition der Motive besteht, kann vom „Motivzitat“ (auch „Kennmelodie“) gesprochen werden. Es handelt sich dabei „[...] um ein wiederholt unverändert erscheinendes Thema oder thematisches Motiv.“¹⁴³

Jedes Paar verfügt über ein eigenes Motiv, so auch Maxence und Delphine. In den Sprechblasen sind jeweils die letzten Strophen vermerkt, in denen sie ihre Sehnsüchte besingen.

„Est-elle loin d’ici? Est-elle près de moi?
Je n’en sais rien encore mais je sais qu’elle existe.
Est-elle pécheresse ou bien fille de roi?
Que m’importe son sang puisque je suis artiste.
Et que l’amour dicte sa loi.“



Abb. 2: Maxence (18’04’’).

141 Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 71.

142 Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 199.

143 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 89.



„Est-il près? Est-il loin? Est-il à Rochefort?
Je le rencentrerai car je sais qu'il existe.
Mais à plus que la raison le cœur est le plus fort.
À son ordre, à sa loi personne n'y résiste.
Je n'y résisterai pas.“

Abb. 3: Delphine (32'37'').

Auf der Bildfläche bleiben die beiden voneinander getrennt, die räumliche Nähe wird ihnen verwehrt. Einzig durch die Musik findet eine Annäherung statt, die aber nur dem Publikum zuteil wird. Jean-Pierre Berthomé bekräftigt die Musik in ihrer Funktion als strukturierendes Element, wenn er sagt: „Film musical, LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT l'est avant tout parce que c'est véritablement sur la musique qu'il s'articule, que c'est elle qui en organise la logique.“¹⁴⁴

3.5.6. Kontexte

Das Genre des Filmmusicals ist als interdisziplinäre Kunstform zu betrachten, die Schauspiel, Gesang, Sprache, Tanz und Musik mit der Ästhetik der Filmsprache verbindet.¹⁴⁵ Diese Synthese an Kunstformen reichert Jacques Demy zusätzlich mit einer Reihe von Allusionen an: „J'ai mêlé tout ce que j'aime : on y parle peinture, il y a de la poésie, des chansons, des ballets, de la littérature et du cinéma.“¹⁴⁶

Manche Anspielungen sind zu subtil, um sie beim ersten Mal Ansehen zu bemerken, andere wiederum sind offensichtlicher: Kunstinteressierte BeobachterInnen dürften die inszenierte Differenz zwischen *signifiant* und *signifié* wahrnehmen, wenn der Galerist Guillaume in seiner Galerie „Lancien“ eine Pistole als Pinsel einsetzt, indem er auf Farbsäckchen schießt, die auf die Leinwand abfärben (eine Technik aus den 1960er Jahren der Niki de Saint Phalle).¹⁴⁷

¹⁴⁴ Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, S. 199.

¹⁴⁵ Vgl. Ott, *Shall we Dance and Sing?*, S. 24.

¹⁴⁶ Demy zitiert nach Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, S. 172.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 95.

4. Alain Resnais' „On connaît la chanson“

„Un film, c'est vraiment comme une plante.
Il y a une graine qu'on connaît, mais ensuite,
elle pousse, se transforme, pousse parfois de travers,
on ne sait jamais comment elle va se développer.“¹⁴⁸
(Alain Resnais, Regisseur)

Im Alter von 75 Jahren erweiterte der französische Cineast Alain Resnais sein Œuvre um einen weiteren Spielfilm. „On connaît la chanson“ kam am 12. November 1997 in Frankreichs Kinos - der kommerzielle Erfolg war groß. Auch im Ausland wurde der Film in untertitelter Originalversion vom Publikum sehr gut angenommen.¹⁴⁹

4.1. Inhalt

Ort der Handlung ist Paris der 1990er Jahre, wo sich die Wege von sechs Personen immer wieder kreuzen. Alle sind darum bemüht, nach außen hin den Schein zu wahren und die empfundene Ungenügsamkeit zu verbergen. Im Zentrum stehen die beiden Schwestern Camille und Odile Lalande, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Camille (Agnès Jaoui), die Jüngere, ist Historikerin und verdient ihr Geld mit Stadtführungen. Einen begeisterten Zuhörer findet sie in Simon (André Dussollier). Odile (Sabine Azéma), mondäne Geschäftsfrau, will mit ihrem Ehemann Claude (Pierre Arditi) endlich in eine größere Wohnung umziehen. Dieser ist daran jedoch nur wenig interessiert, außerdem spielt er mit dem Gedanken Odile zu verlassen. Nicolas (Jean-Pierre Bacri), ein alter Verflossener Odiles, ist ebenso auf Wohnungssuche, Ehefrau und Kinder lässt er in England zurück. Für die Suche nach der Traumwohnung engagiert Odile den Immobilienmakler Marc (Lambert Wilson), der im Zuge der Wohnungsbesichtigung auch Camille kennen lernt und sie mit seiner vermeintlich sensiblen Art beeindruckt. Letztendlich treffen alle anlässlich

148 De Baecque Antoine/Lalanne Jean-Marc, *Le goût de la chansonnette. Entretien avec Alain Resnais* in *Cahiers du cinéma*, n° 518 (November 1997), S. 51.

149 Vgl. Wodianka Stephanie, *Das ,unübersetzbare‘ kulturelle Gedächtnis Frankreichs: ON CONNAÎT LA CHANSON*, in *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Erll Astrid/Wodianka Stephanie (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 205.

der Einweihungsparty der Eigentumswohnung aufeinander, wobei so mancher sein Gesicht verliert.

Alain Resnais über die Essenz der Figurenporträtierung: „L'action du film, nous [Alain Resnais et les scénaristes Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri] l'avons senti assez tôt, devait aller vers une destruction de l'image que les personnages, au début, cherchent à donner d'eux-mêmes.“¹⁵⁰ Dieses filmische Crescendo wird mit dem Chanson „La plus belle pour aller danser“ von Sylvie Vartan eingeleitet: alle Figuren werden einzeln in Nahaufnahme in Anbetracht ihres Spiegelbildes gezeigt. Das Einstimmen auf die Party und das Zurechtmachen, die Konstruktion des Selbst wird vor dem Spiegel zelebriert.

Auf der Party bricht Camille aufgrund ihrer Depression in Tränen aus und erweckt dadurch Interesse und Anteilnahme des Hypochonders Nicolas, der ihr gegenüber seinen Bluff, alles alleine bestens zu meistern, eingesteht. Odile erfährt, dass der in ihren Augen so geschätzte Freund ihrer Schwester und Immobilienmakler Marc ihr wichtige Informationen unterschlagen hat, um den beabsichtigten Verkauf des Appartements nicht zu gefährden.

Außergewöhnliches Moment dieser Filminszenierung stellt die Art und Weise dar, Musik zu integrieren: Neben den gesprochenen Dialogen der Figuren gesellen sich ebenfalls gesungene Passagen hinzu. Es handelt sich dabei um Originaltonausschnitte populärer französischer Chansons, zu denen die Schauspieler und Schauspielerinnen synchron ihre Lippen bewegen. Die Transition von Gespräch zu Gesang erfolgt unmittelbar und ist auch vice versa nahtlos angefügt. Die Originalkomposition von Bruno Fontaine umschmeichelt auf subtile Weise Anfang und/oder Ende des eingefügten Chansonausschnitts. Dieser intradiegetische Einsatz von Chansons wurde durch eine ähnliche Umsetzung des englischen Drehbuchautors Dennis Potter inspiriert.

150 Resnais zitierte nach Goudet Stéphane (Hrsg.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais. Anthologie établie par Stéphane Goudet*, Paris: Gallimard 2002, S. 469.

4.2. Inspiration Dennis Potter

Anfang der 1980er Jahre sieht Alain Resnais erstmals in einem Pariser Kino einen Film, der die Handschrift Dennis Potters trägt. Es handelte sich dabei um die Hollywoodadaptation der gleichnamigen BBC Serie „Pennies from Heaven“, die aus der Feder Dennis Potters stammt.¹⁵¹ Die besondere Inszenierung dieses eher zufällig entdeckten Films hinterlässt bei Alain Resnais einen äußerst positiven Eindruck und sollte ihm später Inspiration sein: „Quand les chansons du film ont commencé, je ne m’y attendais pas du tout; cela a été une belle surprise.“¹⁵² Mit diesem Überraschungseffekt wird auch in „On connaît la chanson“ gespielt. Vollkommen unerwartet wird der Dialog durch die Implementierung eines Chansons weitergeführt, so z. B. als Marc Odile zu einer Einweihungsparty in der neuen Wohnung rät und sogleich mit dem Chanson „Amusez-vous“ von Albert Préjean fortsetzt. Zum Unterschied zu Dennis Potter verwendet Alain Resnais aber lediglich kurze Liedpassagen sehr bekannter Lieder.

Schon in früheren Filmen, „La vie est un roman“ (1983) und „Muriel ou le Temps d’un retour“ (1963), experimentiert Alain Resnais mit Dialog und Gesang. Schließlich gelingt das perfekte Zusammenspiel beider Komponenten in „On connaît la chanson“ mit der Hilfe der Drehbuchautoren Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri.¹⁵³

151 Vgl. de Baecque/Lalanne, *Le goût de la chansonnette. Entretien avec Alain Resnais*, S. 50.

152 Ebd.

153 Vgl. Goudet (Hrsg.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, S. 475.

4.3. Alain Resnais, Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri

„L’essentiel du travail se fait lors des discussions:
lorsque le scénariste essaie de me convaincre qu’une chose est bien,
que j’essaie de lui dire que ça ne va pas.“¹⁵⁴
(Alain Resnais)

Nach der erfolgreichen Zusammenarbeit für „Smoking“/„No Smoking“¹⁵⁵ (1993), engagiert Alain Resnais die Dramatiker und Schauspieler Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri erneut für sein Filmprojekt.¹⁵⁶ Impuls für „On connaît la chanson“ sind Fernsehfilme des Engländers Dennis Potter, die Alain Resnais dem Autorenduo zeigt: „J’ai fait découvrir les films de Potter à Bacri et Jaoui, en leur disant que le procédé des chansons intégrées dans la fiction m’intéressait beaucoup. Je voulais qu’ils m’aident à le reprendre tout en faisant quelque chose de différent.“¹⁵⁷ Unter der Bedingung selbst im Film mitzuspielen, wagen sie das Experiment und schreiben ihr erstes originales Filmdrehbuch. Der weitere Arbeitsprozess folgt ihrer schon für „Smoking“/„No Smoking“ bewährten Methode, die der Regisseur folgendermaßen beschreibt:

„Plutôt que de perdre du temps à taper le texte, Jean-Pierre et Agnès l’enregistrent sur un magnétophone et me font parvenir les cassettes. Je découvre donc le texte joué par eux, ce qui le rend d’emblée plus vivant. Je leur renvoie mes impressions sur ces petits bouts d’histoires d’environ une dizaine de minutes, en leur proposant des aménagements. Le scénario avance comme ça.“¹⁵⁸

Im Unterschied zu Dennis Potter integriert „On connaît la chanson“ ausschließlich Chansonfragmente. Wichtiges Kriterium für die Auswahl der Lieder ist ihre Popularität. Es sollen nur sehr bekannte Lieder verwendet werden, von deren Existenz das Publikum bereits weiß. Die Wahl der insgesamt 36 Chansons ist rein assoziativ erfolgt:¹⁵⁹ „Elles [les chansons] apparaissaient au fur et à mesure de l’écriture“, so Alain Resnais.¹⁶⁰

154 De Baecque/Lalanne, *Le goût de la chansonnette. Entretien avec Alain Resnais*, S. 52.

155 Adaptation des Theaterstücks „Intimate Exchanges“ (1982) des Engländers Alan Ayckbourn. „Smoking“/„No Smoking“ erhielt den Prix Louis Delluc (1993), den Silbernen Bären und 5 Cäsaren (1994).

156 Vgl. Wilson Emma, *Alain Resnais*, Manchester: Manchester University Press 2006, S. 171.

157 De Baecque/Lalanne, *Le goût de la chansonnette. Entretien avec Alain Resnais*, S. 51.

158 Ebd.

159 Vgl. ebd.

160 Ebd.

Jedenfalls haben die zu beschreibenden Situationen bei den Autoren die Chansons in Erinnerung gerufen.¹⁶¹

In Anbetracht der Tatsache, dass Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri durch ihr Doppelengagement in zwei verschiedene Produktionsprozesse involviert sind, vereinbart das Trio eine klare Differenzierung der Arbeitsbereiche. Jean-Pierre Bacri äußert sich zu ihrer Arbeitsteilung wie folgt:

„Resnais est très attaché au partage des compétences et au cloisonnement. [...] Il nous a laissés écrire jusqu’au bout tout ce qu’on voulait, parce que c’est nous qui écrivons, et pas lui. À partir du moment où on lui a livré le scénario, c’est lui qui faisait le film, et pas nous. Il angoissait un peu à l’idée d’avoir, pour la première fois, ses scénaristes sur le plateau, mais on lui a promis qu’on s’abstiendrait de tout commentaire et nous n’avons qu’une parole.“¹⁶²

161 Vgl. Goudet (Hrsg.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, S. 483.

162 Bacri zitiert nach ebd., S. 488.

4.4. Sabine Azéma und Alain Resnais

„Avec Resnais, j’ai trouvé quelqu’un qui m’emploie pour tout :
pour lui, j’ai joué à la fois du tragique et du comique.
Cela m’a apporté un apaisement, une plus grande sérénité.“¹⁶³
(Sabine Azéma, Schauspielerin)

Sabine Azéma und Alain Resnais gehören seit vielen Jahren zusammen, sowohl beruflich als auch privat. Sie sind seit 1998 verheiratet und leben in Paris.¹⁶⁴



Abb. 4: A. Resnais & S. Azéma.¹⁶⁵

Der Regisseur ist 1922 in Vannes (Departement Morbihan, Nordwestfrankreich) geboren und interessiert sich schon in jungen Jahren für Film, Literatur und Theater. Im Alter von dreizehn Jahren kauft er sich in der Passage Pommeraye in Nantes seine erste Kamera (ebenda Jacques Demy 1944) mit der er seine ersten filmischen Versuche macht: „Fantômas“ und „L’Aventure de Guy“ (1936, unvollendet). 1939 geht er nach Paris und wird auf der neu gegründeten „IDHEC“ aufgenommen. Er realisiert mehrere Dokumentarfilme über die Kunst - z.B. „Gauguin“ (1950) und „Les statues meurent aussi“ (1953, Co-Regie Chris Marker) -, und ist parallel als Monteur tätig, unter anderem für Nicole Védres und Agnès Varda. Es folgt „Nuit et Brouillard“ (1955), in dem er die

¹⁶³ Azéma zitiert nach ebd., S. 433.

¹⁶⁴ Vgl. http://next.liberation.fr/cinema/2012/05/20/itineraire-d-une-enfant-gaiete_820074 (zuletzt konsultiert am 12.1.2013).

¹⁶⁵ http://static.lexpress.fr/medias/287/alain-resnais-et-sabine-azema_138.jpg (zuletzt konsultiert am 27.1.2013).

Schrecken der NS-Konzentrationslager thematisiert. Nach dem Drehbuch von Marguerite Duras realisiert Alain Resnais seinen ersten Spielfilm „Hiroshima mon amour“ (1959), „le film-flambeau de la Nouvelle Vague“¹⁶⁶.¹⁶⁷ Raffiniert bricht er mit konventionellen Erzählstrukturen und lässt Bilder des kollektiven Gedächtnisses mit jenen individueller Erfahrungen verschmelzen. Die Filme der 1960er und 1970er Jahre thematisieren die Diskrepanz zwischen Realität und Repräsentation, welche durch das Verschwimmen von Bewusstsein, Erinnerung und Imagination hervorgerufen wird.¹⁶⁸

1980 trifft Alain Resnais erstmals auf Sabine Azéma, der er drei Jahre später eine Rolle in „La vie est un roman“ (1983) anbietet und die anschließend Muse seiner weiteren Filme wird.

Die Schauspielerin ist 1949 in Paris geboren und absolviert ihre Ausbildung am Konservatorium. 1974 spielt sie auf der Bühne der „Comédie des Champs-Élysées“ an der Seite von Louis de Funès in „La Valse des toréadors“, einem Theaterstück von Jean Anouilh. Ihre ersten Filmrollen bekommt sie von Georges Lautner, Jean-Pierre Marielle und Pierre Richard. Prominenz erlangt sie allerdings in der Rolle der Irène in „Un dimanche à la campagne“ (1984), einem Film von Bertrand Tavernier. Ihre Darstellung wird von der Jury des „Festival de Cannes“ mit einem César gewürdigt.¹⁶⁹

Nach „La Vie est un roman“, in dem sie zusammen mit Fanny Ardant, Pierre Arditi und André Dussollier spielt, folgen in derselben Formation noch zwei weitere Filme, „L'Amour à mort“ (1984) und „Mélo“ (1986), die von Tod und Trennung handeln.¹⁷⁰

Insgesamt ist Sabine Azéma Darstellerin in neun Filmen ihres Gefährten. Mit Vorliebe besetzt der Regisseur das Duo Azéma-Arditi, so auch in seinem neuesten Film „Vous n'avez encore rien vu“ (2012). Diese freie Adaptation zweier Stücke von Jean Anouilh, „Eurydice“ (1941) und „Cher Antoine ou l'amour raté“ (1969), ist 2012 in Cannes nominiert.¹⁷¹

166 Passek (Hrsg.), *Dictionnaire du cinéma L-Z*, S. 1815.

167 Vgl. ebd., S. 1814ff.

168 Vgl. Beylie Claude (Hrsg.), *Une histoire du cinéma français*, Paris: Larousse 2005, S. 270.

169 Vgl. <http://www.leparisien.fr/festival-cannes-2012/selection-officielle/alain-resnais-jamais-sans-sabine-22-05-2012-2011027.php> (zuletzt konsultiert am 12.1.2013).

170 Vgl. Beylie (Hrsg.), *Une histoire du cinéma français*, S. 270f.

171 Vgl. <http://www.festival-cannes.com/fr/article/59314.html> (zuletzt konsultiert am 13.1.2013).

4.5. Filmanalyse

4.5.1. Genre: „film-vaudeville“

„Ce que j’aime bien dans le cinéma,
c’est que c’est un art impur qui mélange des tas de choses.“¹⁷²

(Alain Resnais)

„On connaît la chanson“ einem Genre zu zuordnen, gestaltet sich schwierig. Da es sich weder um ein Filmmusical noch um eine konventionelle Komödie handelt, lässt sich keine adäquate Kategorisierung finden. Das Spezifikum des Films liegt darin, dass Dialog und Gesang einander ebenbürtig sind, da die Chansonausschnitte „[...] als wesentlich handlungstragende, - motivierende und - organisierende Kommunikation zu begreifen sind.“¹⁷³ In der Fiktion ist das Chanson Bestandteil der Alltagskommunikation, ganz so als entspräche es dem menschlichen Naturell, und wird nicht als musikalisches Aparté inszeniert.¹⁷⁴ Im Interview sagt Alain Resnais folgendes über die Bezeichnung seines Films:

„S’il fallait trouver un terme pour désigner ce que j’ai cherché à faire, j’emploierais volontiers celui de « film-vaudeville ». Mais il faut s’entendre sur le sens de ce mot, car nous ne cherchions pas à concurrencer Feydeau sur son terrain. Le vaudeville, à la fin du XIXe siècle, c’était une pièce qui comportait des chansons, sous une forme distincte de l’opérette. L’action, selon les cas, s’interrompait ou se prolongeait, les personnages se mettaient à chanter, mais il fallait, pour que le public l’accepte, que ce soient des airs très connus, ce que nous appelons aujourd’hui des tubes. L’auteur dramatique récrivait intégralement le texte des chansons, mais conservait l’air. Nous avons repris cette tradition à notre façon.“¹⁷⁵

172 Resnais zitiert nach Ochsner Beate, „*J’ai deux amours: la musique et le film...*“. *Intermediale Verschränkungen von Musik und Film in On connaît la chanson (1997) von Alain Resnais*, in *Körper - Ästhetik - Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*, Schlönder Susanne/Winter Scarlett (Hrsg.), München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 157.

173 Ebd., S. 161.

174 Vgl. Ebd., S. 159ff.

175 Resnais zitiert nach Goudet (Hrsg.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, S. 473.

4.5.2. Inhalt und Repräsentation

Dass nicht immer alles tatsächlich so ist, wie es scheint, wissen Camille, Odile, Claude, Nicolas, Simon und Marc selbst nur zu gut. Aber schließlich will man ja nicht sein Gesicht verlieren und bewahrt Contenance. Doch das fällt zunehmend schwerer, vor allem bei Camille steigt der Leidensdruck aufgrund einer Depression. Die Stimmung kippt, als sich alle sechs anlässlich der Wohnungseinweihungsparty zusammen finden. Simon entlarvt Marcs unehrliche Verkaufsstrategie gegenüber Odile und Claude. Die Empörung über Marcs Verhalten schweißt Odile und Claude wieder enger zusammen. Für Camille und Marc hingegen bedeutet diese Aktion den Bruch miteinander und lässt eine sanfte Annäherung seitens Simon zu. Nicolas, der über ähnliche Krankheitssymptome wie Camille klagt, entschließt sich, sich um die Beziehung zu seiner Frau wieder zu bemühen. Der Film behandelt auf komisch-tragische Weise die Schwierigkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen, wie sie jeder aus dem Leben und den Liedern kennt.

4.5.3. Narration und Dramaturgie

Die Erzählung beinhaltet zwei verschiedene zeitliche Dimensionen, nämlich die Vergangenheit zum Zeitpunkt des zweiten Weltkrieges und die Gegenwart der 1990er Jahre.

Der Film eröffnet mit einer kurzen Rückblende ins Jahr 1944: In seinem Büro erhält General von Choltitz per Telefon den Befehl zur Zerstörung von Paris. Traurigen Blickes legt dieser den Hörer auf und singt mit der Stimme Joséphine Bakers „J’ai deux amours / Mon pays et Paris / Pour eux toujours / Mon cœur est ravi.“

Anschließend wechselt die Perspektive ins gegenwärtige Paris, wo Camille in ihrer Funktion als Stadtführerin einer Gruppe von Touristen das geschichtliche Ereignis von damals erläutert.

Die weitere Erzählung folgt einer linearen Entwicklung, initiiert durch das zufällige Zusammentreffen der alten Bekannten Camille und Nicolas (vgl. dazu die ersten beiden Kapiteltitel „Une rencontre“, „Et ses conséquences“). Die Wege der sechs Figuren kreuzen einander immer wieder, doch erst im letzten Drittel des Films treffen alle im neuen Appartement von Odile und Claude zusammen.

4.5.4. Figuren

Im Zentrum steht das Schwesterngespann Odile und Camille Lalande, zwei sehr ungleiche Charaktere. Odile, ungefähr Mitte Vierzig, von Beruf Leiterin der Personalrekrutierung einer Firma, ist mit Claude verheiratet. Sie legt ein fast schon zwanghaft kontrolliertes Verhalten an den Tag oder ist zumindest darum bemüht, ein solches vorzuspielen (vgl. „Quand on perd la tête“ von Dranem). Im Restaurant lässt sie daher Claude ihre Bestellung ordern, sie selbst gibt sich asketisch und behauptet gegenüber dem Kellner, keinen Wunsch mehr zu haben. Im Gegensatz zu ihrer Schwester ist Odile eine sehr dynamische Frau, auch die Chansons, die ihr in den Mund gelegt werden, sind schwungvoll und vermitteln Kampfgeist und Standhaftigkeit (vgl. „Résiste“ von France Gall, „Paroles... paroles...“ von Dalida/Alain Delon). Zeitweise zweifelt sie an ihrer Partnerschaft, kann sich aber ein Leben ohne Ehemann Claude nicht mehr vorstellen.

Dieser scheint unsichtbar an der Seite seiner dominanten Frau: Als Odiles Exgeliebter Nicolas bei ihnen zuhause am Wohnzimmertisch sitzt, ist Claude zunächst außerhalb des Bildkaders, erst als die Kamera eine größere Distanz einnimmt und dadurch den Bildausschnitt erweitert, ist auch er sichtbar. Seine Anwesenheit rückt in den Hintergrund (vgl. „Et moi dans mon coin“ von Charles Aznavour), während die beiden rege in alten Zeiten schwelgen und Aktualitäten austauschen. Doch dass er als selbstverständlich angenommen wird, nagt an Claude, was er mit einer Affäre zu kompensieren versucht. Odile allerdings ist sich seiner Loyalität so sicher, dass der augenscheinliche Kuss einer anderen Frau nur durch den Glauben an einen Doppelgänger für sie plausibel ist.

Camille, die Jüngere, angehende Doktorandin in Geschichte, verdient ihren Unterhalt als Stadtführerin durch Paris. Seit mehreren Jahren steckt sie Energie und Esprit in die Ausarbeitung ihres Dissertationsthemas, das laut eigener Einschätzung nur auf marginales Interesse stößt. Nach erfolgreicher Absolvierung der Disputatio fällt sie in ein tiefes Loch. Ihre Depression wird von ihrer großen Schwester als Einstellungssache abgetan, die durch genügend Eigeninitiative bewältigt werden könne.

Ihr Freund, der Immobilienmakler Marc, bringt ebenso wenig die nötige Sensibilität auf um sie zu stärken (vgl. „La tête qu'il faut faire“ von Henri Garat). Das primäre Interesse des Dandys gilt viel mehr effizienten Geschäftsabschlüssen und flirtwilligen Frauen (vgl. „J'aime les filles“ von Jacques Dutronc). Skrupellos unterschlägt er Odile Informationen

über ein mögliches Bauvorhaben, das just ihre wunderschöne Aussicht verhindern würde. Als er von seinem Angestellten Simon darauf angesprochen wird, reagiert er mit forscher Stimme und weist jegliche Schuld heftig von sich.

Simon sieht in Marc nur einen Crétin, der sich Camilles nicht würdig erweist. Neben seinem Beruf als Makler, dem er nur mit mäßigem Elan nachgeht, schreibt er leidenschaftlich gerne historische Radiohörspiele. Die beiderseitige Begeisterung für die Historie lässt eine Freundschaft zwischen Camille und Simon entstehen. Insgeheim hegt er jedoch amuröse Gefühle für sie (vgl. „Nathalie“ von Gilbert Bécaud, „Vertige de l’amour“ von Alain Bashung), überfordert sie allerdings mit seiner Offenbarung. Im Unterschied zu Marc ist er wahrhaftig an ihrer Forschung interessiert und spendet ihr nach erneutem Zusammenbruch Trost, indem er über seine eigene manisch-depressive Gemütslage offen spricht. Diese Art der Unterstützung ruft wiederum eine sanfte Annäherung ihrerseits hervor.

Zu einer Art Vertrautem avanciert Simon auch gegenüber Nicolas, dem er eine Wohnung nach der anderen zur Besichtigung vorführt (vgl. „Avoir un bon copain“ von Henri Garat). Seine Frau und seine Kinder, mit denen er bisher in Kent in England wohnte, sollen ihm bald nach Paris folgen. Mit dem perfekten Familienfoto im Portemonnaie versucht der Casanova (vgl. „Sous les jupes des filles“ von Alain Souchon) sein Umfeld über seine Ehekrise hinwegzutäuschen. Auch in beruflichen Dingen schwindelt er und verschweigt, dass er sein Geld als Chauffeur verdient. Aus Stolz will Nicolas den Umzug alleine organisieren, womit er sich selbst einen hohen Druck auferlegt, der bei ihm in Folge körperliche Beschwerden hervor ruft (vgl. „Je ne suis pas bien pourtant“ von Gaston Ouvrard, „Je suis malade“ von Serge Lama). In einem Gespräch teilt er sein Leid mit Camille und scheint dadurch genügend motiviert, um zum Telefonhörer zu greifen und seine Frau zu bitten ihn nicht zu verlassen.

4.5.5. Ästhetik und Gestaltung

Das „film-vaudeville“ ist Plateau für eine ganze Reihe von Sängerinnen und Sängern. Die Musikauswahl erstreckt sich von den 1920er bis in die 1990er Jahre, von Maurice Chevalier über Edith Piaf bis zur Rockband Téléphone. Insgesamt bereichern 36 Chansonfragmente die Handlung.

Anhand der ausgewählten Sequenz soll die Montage des Musikausschnittes analysiert werden. Es stellt sich die Frage, welche Funktion diese integrierte Passage erfüllt. Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri, die beiden Drehbuchautoren, postulieren, dass die Chansonausschnitte wie Sprichwörter funktionieren würden, wie z.B.: „Auf Regen folgt Sonnenschein.“ In nur wenigen Worten würden die Chansons Essentielles ausdrücken, das in Dialogform einer umständlichen und längeren Erklärung bedürfte.¹⁷⁶ Auch der Regisseur weist auf die praktische Funktion der Chansons hin:

„Nous nous sommes tournés vers les chansons qui nous paraissaient utiles, qui s’associaient à l’émotion du personnage, au contenu de la scène, et qui permettaient en peu de temps [...] de communiquer ce qui aurait demandé des minutes entières de dialogue. Avec une chanson, l’information est transmise beaucoup plus rapidement, et, je dirais, plus profondément.“¹⁷⁷

Unter Bezugnahme auf das eingangs erklärte Funktionsmodell der Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn soll die folgende ausgewählte Sequenz analysiert werden. Zum besseren Verständnis wird der Inhalt der Sequenz, hier „Maklertreffen“ genannt, kurz zusammengefasst.

Inhalt und Kontextualisierung: Sequenz „Maklertreffen“

Odile hat erneut einen Termin zur Wohnungsbesichtigung mit ihrem Immobilienmakler Marc Duveyrier vereinbart. Sie möchte auch das Urteil ihrer Schwester Camille einholen, die deshalb, wie Marc, vor der nahegelegenen Skulptur wartet. Odile verspätet sich, denn sie hilft einem alten Mann, den sie irrtümlich für den Vater des von ihr abgewiesenen Jobanwärters hält. Geplagt von schlechtem Gewissen, macht sie sich mit Verspätung auf den Weg. Währenddessen kommen Camille und Marc ins Gespräch.

176 Vgl. Bacri Jean-Pierre/Jaoui Agnès (Bonusmaterial), *On connaît la chanson*, Regie: Alain Resnais, Szenario: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri, Pathé 1997.

177 Resnais zitiert nach Goudet (Hrsg.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, S. 473.

Nr. der Einstellung	1	2	3
Handlung	Odile eilt zum Auto, steigt ein	O. dreht das Autoradio auf	Camille u. Marc warten v. Skulptur auf Odile
Musik, Geräusche	Straßenlärm	„Dans la vie faut pas s'en faire ...“ (M. Chevalier)	
Dialog			M.: „... Moi je n'm'en fais pas. Ces petites misères seront passagères. Tout ça s'arreg'ra.“ C.: „C'est bien. C'est une chance de savoir prendre les choses du bon côté.“ M.: „Moi, je n'ai pas un caractère à me faire du tracas.“ C.: „Vous avez raison.“ M.: „Ecoutez, vous savez ce qu'on va faire? Vous voulez visiter cette appartement, c'est pour ça que vous êtes venue, non?“ C.: „Mh.“ M.: „Ben, on va y aller. Et je pense que votre sœur se doutera bien qu'on est là-haut et elle connaît le chemin, elle nous trouvera. Qu'est-ce que vous en dites?“ C.: „Oui, vous croyez? Ah oui, elle devinera bien que ...“ M.: „Et puis, on sera au chaud au moins.“ C.: „Ah oui, c'est ça. On sera au chaud.“ M.: „Venez. C'est par là.“ C.: „C'est loin?“
Kamera (Einstellungsgröße, Bewegung, Perspektive)	Totale, frontal/ Horizontaler Schwenk nach rechts/ leichte Aufsicht	Detail/ statisch/ starke Aufsicht	Nah/statisch/frontal/ minimaler vertikaler Schwenk
Dauer in Sekunden	12	4	43

Einstellungsprotokoll: „Maklertreffen“ (29'50'' - 30'49'')

Schlechten Gewissens und abgehetzt macht sich Odile auf den Weg. Die Detailaufnahme ihrer Geste, das Autoradio einzuschalten, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Tonquelle. Der Einsatz der Musik ist durch diese sichtbare Quelle begründet, sodass man davon ausgehen kann, dass Odile die Stimme von Maurice Chevalier wahrnimmt. Michel Chion bezeichnet dieses Phänomen als „*musique d'écran*“: „On appellera *musique d'écran* [...] celle qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action, même si cette source est une radio ou un instrumentiste hors-champ.“¹⁷⁸ Die musikalische Gestaltung dieser Sequenz ist auf zwei unterschiedlichen Ebenen angesiedelt (siehe Ep.): „Resnais oscille ici entre l'utilisation de la chanson comme élément de l'action et chanson comme élément de l'accompagnement.“ Im Detail lässt sich folgendes feststellen für die Funktion des Chansons in der Sequenz „Maklertreffen“:

Die Musik übernimmt eine epische Funktion:

- Die ersten gesungenen Worte „Dans la vie faut pas s'en faire“ funktioniert wie ein Kommentar zu Odiles miserabler Stimmung, ein Ratschlag, die Dinge des Lebens lieber leicht zu nehmen.
- Das Chanson ermöglicht einen nahtlosen Übergang zur nächsten Einstellung, die Marc und Camille zeigt. Diese musikalische Transition bedeutet gleichzeitig eine Manipulation der erzählten Zeit, die durch die Parallelmontage von Einstellung 2 und 3 gestützt wird. Damit wird der linearchronologische Ablauf negiert und die Gleichzeitigkeit beider Ereignisse wird betont.

Weiters übernimmt die Musik in dieser Sequenz eine strukturelle Funktion:

- Das akustische Kontinuum setzt sich über die räumlichen Distanzen hinweg und stellt somit Kohärenz zwischen den verschiedenen Orten (Auto vs. Exterieur) her. Es entsteht ein einheitlicher Charakter, der den Schnitt trotz Einstellungswechsel subtil erscheinen lässt.

In Einstellung 3 übernimmt die Musik eine dramaturgische Funktion:

- Marc führt die Strophe fort und offenbart dadurch seinen unbekümmerten Charakter gegenüber Camille. Sein Gesang ist als Dialogersatz identifizierbar, denn Camille reagiert

178 Chion Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin 2012, S. 71.

sogleich mit Zustimmung.

Das Chanson „Dans la vie faut pas s'en faire“ (1921) entstammt der Pariser Operette „Dédé“, die Maurice Chevalier (1888-1972) enormen Erfolg einbrachte. Der Sänger und Schauspieler beeinflusste das französische Chanson maßgeblich und machte in den 1930er Jahren Karriere in Hollywood.¹⁷⁹

4.5.6. Kontexte

„On connaît la chanson“ integriert 36 Originaltonausschnitte sehr populärer Chansons, die Teil des kulturellen Gedächtnisses Frankreichs sind. Daher gestaltet sich die Rezeptionssituation für Franzosen und Nicht-Franzosen unterschiedlich: Die Assoziationen und Wiedererkennungseffekte der „tubes“ oder „rengaines“, die beim französischen Publikum ausgelöst werden, sind beim nicht-französischen Publikum nicht im gleichen Ausmaß vorhanden. Die erinnerungskulturelle Dimension des Films bewirkte, dass von einer Synchronisation für den internationalen Markt abgesehen wurde.¹⁸⁰ „Mit gutem Grund: Die Fußnoten hätten nicht auf die Leinwand gepasst.“¹⁸¹

Die finale Frage „Il y a quelqu'un qui la connaît, cette chanson?“, die der Vater von Odile und Camille mit seinem direkten Blick in die Kamera an das anwesende Publikum stellt, wird je nach Kulturkreis bejaht oder verneint.

179 Vgl. Plougastel/Saka (Hrsg.), *La Chanson française et francophone*, S. 181ff.

180 Vgl. Wodianka, *Das ,unübersetzbare‘ kulturelle Gedächtnis Frankreichs: ON CONNAÎT LA CHANSON*, S. 223.

181 Ebd.

5. Ausblick: Transgenerationelle Einflüsse, andere Ansätze

Es ist zu beobachten, dass auch für die jüngere Generation der Filmemacher die Inszenierung des Zusammenspiels von Musik und Film reizvoll ist.

François Ozon (geb. 1967) realisiert 2001 „8 femmes“, ein Genremix aus Musical, Komödie und Kriminalfilm nach einem Theaterstück von Robert Thomas.

Die Filmrollen sind mit renommierten Schauspielerinnen besetzt, unter anderem Danielle Darrieux und Catherine Deneuve, die zum vierten Mal als Mutter-Tochter-Gespann auftreten.

Die weihnachtliche Familienidylle ist durch die Ermordung des Hausherrn zunichte. Eine der acht anwesenden Frauen muss die Tat begangen haben, doch alle beteuern ihre Unschuld. Des Rätsels Lösung dient als Vehikel für die gegenseitige Verhörsituation, die durch Gesangs- und Tanznummern unterbrochen ist.¹⁸²

Die knalligen Farben und die Gesangs- und Tanzdarbietung Catherine Deneuves erinnern an „Les Parapluies de Cherbourg“ und „Les Demoiselles de Rochefort“ von Jacques Demy.¹⁸³

Christophe Honoré (geb. 1970) realisiert 2007 „Les Chansons d’amour“, ein Melodram, das ebenso einige Parallelen zum Demy’schen Universum herstellt.¹⁸⁴ Der Film integriert gefühlvolle Chansons, welche von Alex Beaupain komponiert sind und von den Schauspielern und Schauspielerinnen selbst gesungen werden. Die Handlung besteht, wie „Les Parapluies de Cherbourg“, aus drei Akten: „Première partie: le départ“, „Deuxième partie: l’absence“ und „Troisième partie: le retour“.

Der plötzliche Tod Ismaëls langjähriger Freundin Julie Pommeraye ist ein herber Schlag für ihn (Akt I). Als er sich während dieser Trauerphase neu verliebt, gerät er in einen emotionalen Konflikt (Akt II). Durch die Aussöhnung mit diesem schlagartigen Verlust ist

¹⁸² Vgl. Müller Jürgen (Hrsg.), *Filme der 2000er*, Köln: Taschen 2011, S. 112ff.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 117.

¹⁸⁴ Vgl. Honoré Christophe/Beaupain Alex (Audiokommentar), *Les Chansons d’amours*, Regie/Szenario: Christophe Honoré, BAC Video 2007.

Ismaël dann schließlich bereit für eine neue Liebesbeziehung (Akt III).

Neben der Unterteilung der Handlung und der Namensgebung der Protagonistin lässt Christophe Honoré, ebenso literaturbegeistert wie Jacques Demy, seine Figuren Verse von Louis Aragon rezitieren, während aus dem Hintergrund zwei Matrosen mit auffälligen Quastenmützen heran nahen.

Konklusion

Seit Anbeginn der Filmgeschichte besteht ein Zusammenwirken von Musik und Film. Der Rückblick in die Ära des Stummfilms zeigt, dass die musikalische Begleitung neben den dramaturgischen Funktionen vor allem rezeptionspsychologische Funktionen zu erfüllen hatte. Schließlich war die Projektionstechnik noch nicht optimal und das Publikum musste erst an das neue Amüsement gewöhnt werden. Deshalb kompensierte man die von den Bewegungsbildern ausgehende Stille mit Musik.

Die Improvisationen des anwesenden Pianisten wichen zunehmend einer Standardisierung der musikalischen Gestaltung, und mit der Erfindung des Tonfilms fand die Musik Einzug in die diegetische Welt des Films.

In den beiden ausgewählten Filmen werden Musik und Gesang auf originelle Art und Weise integriert und übernehmen dementsprechend bestimmte Funktionen im Hinblick auf die Handlung. Die Analyse zeigt, dass im Film „Les Demoiselles de Rochefort“ der Musik und dem Gesang epische (narrative) Funktionen zuteil werden. Das Publikum weiß um den Ausgang der drei Liebesgeschichten von Beginn an Bescheid, da die gemeinsamen Motive die prospektiven Paarformationen vorwegnehmen. Obwohl die Paare auf visueller Ebene durch die dual fokussierte Erzählstruktur getrennt sind, bilden sie auf akustischer Ebene aufgrund ihrer Kennmelodie ein Ensemble.

„On connaît la chanson“ inszeniert die Funktionen des musikalischen Einsatzes auf vielfältige Weise und variiert deren Bedeutungstragweite. In der analysierten Sequenz „Maklertreffen“ erfüllt ein einziger Chansonausschnitt epische, strukturelle und dramaturgische Funktionen. Als Maurice Chevalier aus dem Autoradio ertönt, dient das Chanson zunächst lediglich der Unterhaltung, richtet aber gleichzeitig einen Appell an Odile, sich keine Sorgen zu machen. In der darauffolgenden Einstellung setzt Marc das Chanson als Dialogersatz fort und kaschiert sogleich den Einstellungswechsel. In nur wenigen Sekunden avanciert die Hintergrundmusik zur Selbstcharakterisierung Marcs auf Dialogebene.

Beide Filme zeigen, dass Musik im Film sowohl als gestaltbare als auch als gestaltende Komponente fungiert. Oder wie Michel Chion es treffend formulierte: „Le cinéma est en effet ce lieu où la musique, qu’elle soit réalisée spécialement pour le film ou tirée d’une source préexistante, devient quelque chose de différent, jouant son rôle dans un ensemble.“¹⁸⁵

185 Chion Michel, *La musique au cinéma*, Paris: Fayard 2009, S. 9.

Zusammenfassung

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die zwei französischen Filme „Les Demoiselles de Rochefort“ (1967) von Jacques Demy und „On connaît la chanson“ (1997) von Alain Resnais. In beiden dieser Filme spielt die Musik eine signifikante Rolle.

Inspiziert vom amerikanischen Filmmusical der 1950er Jahre dreht Jacques Demy „Les Demoiselles de Rochefort“. Die wenigen gesprochenen Dialogpassagen im Film lassen Raum für Musik, Gesang und Tanz, die drei wesentlichen Ausdrucksformen der Figuren. Zusammen mit dem Komponisten Michel Legrand konzipiert Jacques Demy das musikalische Konstrukt des Films. Sowohl Gesang als auch Instrumentalmusik werden vor Drehbeginn aufgenommen, was bei den nachträglichen Filmaufnahmen äußerste Präzision seitens der Schauspielerinnen und Schauspieler erfordert. Zu den Kompositionen von Michel Legrand, die zwischen Jazz, Swing und Klassik oszillieren, werden sowohl Alltagsbanalitäten als auch intimste Sehnsüchte besungen. Das Zusammenfinden der drei Liebespaare wird aufgrund des musikalischen Arragements angekündigt, sodass das Publikum deren Zusammengehörigkeit antizipieren kann.

„On connaît la chanson“ ist von der Vaudeville-Praxis Ende des 19. Jahrhunderts inspiriert. Zusammen mit den Drehbuchautoren Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri erarbeitet Alain Resnais ein modernes Konzept der Integration populärer Chansons in die Filmhandlung. Als Vorbild dient die Arbeit der Engländer Dennis Potter, der ganze Lieder in die Handlung integriert, wie z.B. in „Pennies from Heaven“ (1981).

Insgesamt sind 36 verschiedene Originaltonausschnitte im Verlauf der Handlung zu hören. Das musikalische Spektrum reicht von den 1920er bis in die 1990er Jahre, konzentriert sich aber ausschließlich auf wirklich - in Frankreich - populäre Chansons. Den Figuren werden passagenweise die Stimmen der bekannten Interpretinnen und Interpreten in den Mund gelegt, sodass die Liedtexte als handlungstragende und -motivierende Elemente Teil der Kommunikation werden.

Résumé

Un film nécessite d'arranger un tas de composants divers afin que celui-ci puisse être considéré communicatif entre le réalisateur et le public. Il s'agit de mettre en scène. Il faut faire des choix artistiques concernant le jeu des acteurs (p.ex.: expressif vs. discret), la caméra (cadrage, mouvement, pellicule), la lumière (normal, high/low-key), le décor (naturel vs. studio, réaliste vs. stylisé), le montage (alterné vs. parallèle, plan-séquence vs. champs contre-champs), et la musique (diégétique vs. non-diégétique, style).

Le présent travail est consacré à la mise en scène de la musique en tant que composant diégétique du film. A travers deux films choisis on aborde la question des fonctions de la musique dans un film. Quel impact a-t-elle sur les codes filmiques? Quelles attentes provoque-t-elle au public en intriguant dans le sens de l'histoire?

Pour répondre à ses questions on se penche sur la publication „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ de la musicologue allemande Claudia Bullerjahn. Le point de repère théorique constitue son modèle sur les fonctions de la musique de film contenant différentes catégories. Sa différenciation première se fait lors de la distinction entre les fonctions de la musique se référant à la situation de réception générale, et les fonctions de la musique se référant à une œuvre audiovisuelle spécifique. Parmi les fonctions se rapportant à un film spécifique, Claudia Bullerjahn distingue encore quatre fonctions différents: 1) la fonction dramaturgique, 2) la fonction épique (ou narrative), 3) la fonction structurelle et 4) la fonction persuasive.

Nous nous ferons référence par la suite à ces quatre fonctions de la musique, lorsque nous nous intéresserons à l'analyse de deux films faisant preuve d'un emploi original de la musique. Les œuvres choisies sont „Les Demoiselles de Rochefort“ (1967) de Jacques Demy et „On connaît la chanson“ (1997) d'Alain Resnais.

Depuis les débuts du cinéma, la musique et le film entretiennent une liaison étroite. Au temps du film muet (1895-1927), il était habituel d'accompagner la projection d'un film par un pianiste (dit teneur) ou même par un orchestre. Cet accompagnement musical était de l'improvisation, un potpourri de la musique classique et populaire datant du 19^{ème} et 20^{ème} siècle. La musique devait gommer le bruit de la machine et compenser le silence

inquiétant émanant des images. Autres stratégies pour compenser le manque d'une bande-son étaient l'utilisation d'un phonographe ou l'engagement de bruitistes imitant de manière ponctuelle le bruit. On considère la composition de Camille Saint-Saëns pour le film „L'Assassinat du duc de Guise“ (1908) d'André Calmettes et Charles Le Bargy la première vraiment écrite pour un film prenant en compte la structure filmique.

L'arrivée du parlant dans les années vingt ouvre les voix vers une nouvelle écriture filmique. La présentation du film „The Jazz Singer“ (1927, Réalisateur: Alan Crosland) est considéré le premier parlant. Suite de cette progrès technique, les salles de cinéma seront équipées pendant les années trente.

Grace à l'innovation du parlant, le film musical s'exploite. L'industrie d'Hollywood se met à intégrer des éléments des spectacles du Broadway dans leurs films. Après le succès initial des films-revue „The Broadway Melody“ (1929, R: Harry Beaumont), „42nd Street“ (1933, R: Lloyd Bacon), „Gold Diggers“ (1933, R: Busby Berkeley) und „Dames“ (1934, R: Ray Enright/Busby Berkeley), les grands studios continueront à produire des films musicaux en masse. Les années trente, quarante et cinquante constitueront l'âge d'or de la production américaine. Les acteurs tel que Fred Astaire ou Gene Kelly ont contribué à la popularité du genre.

Parallèlement, aussi dans le reste du monde s'exploite le film musical bien que chaque culture y mêle ses particularités.

Inspiré par le style des films musicaux américains des années cinquante, Jacques Demy réalise „Les Demoiselles de Rochefort“. L'histoire s'étale sur trois jours et prend place à Rochefort. Le week-end, la ville est animée d'avantage à cause d'une fête sur la place Colbert. Sur ce même endroit se trouve le café d'Yvonne Garnier (Danielle Darrieux). Elle est la mère de deux sœurs jumelles Solange et Delphine et du petit Boubou. Solange (Françoise Dorléac), pianiste, et Delphine (Catherine Deneuve), danseuse, s'ennuient en province. Elles rêvent du succès professionnelle et du grand amour de la vie. Maxence (Jacques Perrin), un jeune peintre-poète, est stationné à Rochefort pour faire son service militaire. A la recherche de son idéal féminin, il dépeint un portrait ayant les traits de Delphine sans l'avoir jamais vu et l'expose ensuite dans la galerie de Guillaume Lancien (Jacques Riberolles). Celui-ci toujours attiré par son ex Delphine, refuse de les présenter

l'un à l'autre. Simon Dame (Michel Piccoli), ancien amant de Madame Garnier, fuit Paris et s'installe à Rochefort où il passait ce temps heureux avec elle. Il croit qu'Yvonne est marié et vit au Mexique. Lorsque Solange va chercher son petit frère à l'école, elle croise Andy Miller (Gene Kelly), américain et pianiste virtuose qui rend visite à son copain du conservatoire Simon Dame. Etienne (George Chakiris) et Bill (Grover Dale), deux camionneurs, ne reste que pour le week-end. Leurs avances envers les sœurs jumelles restent sans réponse. Ils repartent et continuent leur vie vagabonde.

Ce film est un hommage aux films musicaux comme „On the Town“ (1949) et „Singin' in the Rain“ (1952, R: Stanley Donen/Gene Kelly) combinant le chant, la musique et la danse. Avec le compositeur Michel Legrand, Jacques Demy élabore la structure musicale du film. Ensemble ils improvisent au piano et accordent le chant avec la mélodie en aspirant à ne pas déranger le flux de paroles. Suite à ce stade créateur, on emploie des chanteuses et chanteurs professionnels donnant leur voix aux personnages. Toute la bande musicale est enregistrée avant le tournage. Les actrices et acteurs doivent donc être précis dans leur jeu pour être synchrone avec le play-back.

„Les Demoiselles de Rochefort“ s'articule autour de compositions de style jazz, swing et classique. On y compte vingt chansons et treize mélodies différentes, toutes originaires du duo Legrand et Demy.

La structure narrative focalise son attention de manière alternée entre les personnages féminins et les personnages masculins. Cette spécificité du film musical refuse de nous montrer les couples à venir ensemble, ceux-ci doivent d'abord se créer au niveau musical. Il s'agit d'installer des liens entre les deux parties convenantes afin que l'on évoque chez le public les liaisons perspectives. Tout emploi de la musique est au service de la formation des couples. En marquant chaque couple avec un même motif spécifique, les liens entre eux deviennent transparent pour le public. Selon Claudia Bullerjahn, la musique prend la fonction épique (ou narrative) dans l'histoire. En dirigeant notre attention vers les personnages concrets, la musique nous fait découvrir leur unité de couple avant qu'ils soient vraiment réunis sur le plan visuel. C'est ainsi que la formation des couples Delphine-Maxence, Solange-Andy et Yvonne-Simon s'annonce dès le début du film.

Inspiré par la pratique du vaudeville à la fin du 19^{ème} siècle, Alains Resnais réalisait „On

connaît la chanson“. Le cinéaste s’intéressait depuis longtemps aux jeux combinant le dialogue et le chant, déjà expérimenté auparavant dans ses films „Muriel ou le Temps d’un retour“ (1963) et „La vie est un roman“ (1983). En collaboration avec les scénaristes Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, ils élaboraient un concept moderne de l’emploi de la musique. Le trio s’appuie aussi sur les travaux de Dennis Potter, un auteur britannique qui intègre des chansons entières dans l’action du film. La découverte de „Pennies from Heaven“ (1981) l’a tellement marqué, qu’Alain Resnais rend hommage à Dennis Potter en le mentionnant dans le générique d’„On connaît la chanson“.

A la différence de son idole, Alain Resnais se décide de n’intercaler que des fragments de chansons, les bribes de texte les plus retenues dans la mémoire. Au cours de l’écriture du scénario, les situations évoquent les chansons adéquates dont le critère décisif est leur popularité. Ensemble, ils choisissent 36 tubes datant des années 1920 à 1990. Parmi les interprètes se trouvent Maurice Chevalier, Edith Piaf et France Gall qui donnent leur voix aux personnages en play-back.

L’histoire se déroule à Paris des années 1990. Il y a six personnes qui s’entrecroisent de manière répétitive. Chaque’un entre eux fait semblant de bien gérer sa vie en cachant ses soucis l’un à l’autre. Au centre de l’intrigue se trouvent les sœurs Camille et Odile Lalande qui sont de caractère très différent. Camille (Agnès Jaoui), la cadette, poursuit son doctorat en histoire et travaille comme guide de Paris. Simon (André Dussollier) partage son intérêt pour l’histoire et participe avec plaisir à ses visites guidées. Odile (Sabine Azéma), directrice des ressources humaines, désire s’installer dans un appartement plus grand avec son mari Claude (Pierre Arditi), mais cela le laisse indifférent. Il réfléchit sur le fait de quitter sa femme. Nicolas (Jean-Pierre Bacri), ancien amant d’Odile, revient à Paris pour y trouver un appartement. Entretemps sa femme et ses enfants restent dans le Kent en Angleterre. Pour la recherche d’appartement, Odile s’adresse au marchand immobilier Marc (Lambert Wilson). Lors de la visite il fait la connaissance de Camille qui est séduite par son prétendu côté sensible.

Finalement, tout le monde se retrouve chez Odile et Claude à l’occasion de la crémaillère. La soirée prend un tournant désastreux lorsque Camille craque et fond en larmes. Cela évoque de l’empathie du côté de Nicolas qui assume qu’il se sent débordé. De plus, il s’avère que Marc a négligé d’informer Odile des projets de constructions qui pourraient

barrer sa belle vue.

Les passages chantés interviennent à l'imprévu dans l'action et remplissent plusieurs fonctions dans l'histoire. Les scénaristes Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri comparent la fonction des chansons à celle des proverbes, comme par exemple: „Après la pluie, le beau temps.“ A travers les chansons, les personnages communiquent l'essentiel de ce qui faudrait de l'explication supplémentaire sous forme de dialogue.

L'analyse de la séquence „Maklertreffen“ a montré que l'emploi de la musique oscille entre élément d'accompagnement et élément d'action. La chanson „Dans la vie faut pas s'en faire“ de Maurice Chevalier prend même trois fonctions différentes dans un laps de temps très court, soit épique, structurelle et dramaturgique.

En premier lieu, la musique prend la fonction épique (ou narrative) en caractérisant le personnage Odile: lorsqu'elle allume la radio de la voiture, la chanson y figure en arrière plan comme une réplique sur son état déprimé. Ces premières bribes lancent pratiquement un appel à Odile à ne pas se faire de soucis. De plus, le changement de plans apparaît très subtil à l'aide de la transition musicale qui provoque en même temps une manipulation du temps du récit refusant l'ordre linéaire-chronologique.

En deuxième lieu, la musique prend la fonction structurelle: A travers la transition musicale s'installe un continuum acoustique qui lie les deux endroits différents (voiture vs. extérieur) masquant la coupe entre les plans.

En troisième lieu, la musique prend la fonction dramaturgique: Marc continue à intoner les paroles de la chanson s'adressant à Camille. La poursuite du chant est décalée au niveau du dialogue lorsque Camille réagit sur son énoncé. La chanson devient ainsi moteur de l'action permettant à Marc de se caractériser soi-même.

„On connaît la chanson“, ce film à succès en France entrait dans les salles étrangères en version sous-titrée. A travers l'utilisation de chansons uniquement françaises, le film touche d'abord la mémoire collective culturelle française. Il est évident que le recours aux tubes et rengaines stimule des connotations et associations plus fortes sur le public français que sur le public étranger. La situation de réception est donc différente lorsqu'on partage le savoir collectif musical français ou pas.

Bibliographie

Filmographie:

Les Chansons d'amour, Regie/Szenario: Christophe Honoré, BAC Video 2007.

Les Demoiselles de Rochefort, Regie/Szenario: Jacques Demy, Ciné-Tamaris Vidéo/Arte Éditions 1967.

On connaît la chanson, Regie: Alain Resnais, Szenario: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri, Pathé 1997.

Literatur:

Altman Rick, *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1987.

Berthomé Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes: L'Atalante 1996.

Beylie Claude (Hrsg.), *Une histoire du cinéma français*, Paris: Larousse 2005.

Bullerjahn Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner-Verlag 2001.

Chion Michel, *La comédie musicale*, Paris: Cahiers du cinéma 2002.

Chion Michel, *La musique au cinéma*, Paris: Fayard 2009.

Chion Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin 2012.

Chion Michel, *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma 1992.

Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris: Cahiers du cinéma 2010.

Deneuve Catherine, *À l'ombre de moi-même. Carnets de tournage & entretien avec Pascal Bonitzer*, Paris: Éditions Stock 2004.

Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Goudet Stéphane (Hrsg.), *Positif, revue de cinéma, Alain Resnais. Anthologie établie par Stéphane Goudet*, Paris: Gallimard 2002.

Hême de Lacotte Suzanne (Hrsg.), *Jacques Demy. Contre Bande* (n° 17/2007), Paris: Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne 2007.

Hickethier Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007.

Journot Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris: Colin 2008.

Korte Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010.

Lacombe Alain/Porcile Francois, *Les musiques du cinéma français*, Paris: Bordas 1995.

Larsen Peter, *Film Music*, London: Reaktion Books Ltd 2005.

Mikos Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003.

Monaco James, *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.

Monaco James, *Film Verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011.

Müller Jürgen (Hrsg.), *Filme der 2000er*, Köln: Taschen 2011.

Ofner Astrid (Hrsg.), *Demy / Varda*, Wien: Schüren Verlag 2006.

Ott Dorothee, *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.

Passek Jean-Loup (Hrsg.), *Dictionnaire du cinéma A-K*, Paris: Larousse Bordas 1996.

Passek Jean-Loup (Hrsg.), *Dictionnaire du cinéma L-Z*, Paris: Larousse Bordas 1996.

Taboulay Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris: Cahiers du cinéma 1996.

Wuss Peter, *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin: Edition Sigma 1999.

Zwahr Annette (Redak. Leitung), *Der Brockhaus in drei Bänden. Band 2: GO-PAH*, Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

Artikel:

Ochsner Beate, „*J'ai deux amours: la musique et le film...*“. *Intermediale Verschränkungen von Musik und Film in On connaît la chanson (1997) von Alain Resnais*, in *Körper - Ästhetik - Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*, Schlünder Susanne/Winter Scarlett (Hrsg.), München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 157-179.

Stilwell Robynn, *Le Demy-monde: the bewitched, betwixt and between French musical*, in *Popular Music in France from Chanson to Techno. Culture, Identity and Society*, Dauncey Hugh/Cannon Steve (Hrsg.), Aldershot: Ashgate 2003, S. 123-138.

Wodianka Stephanie, *Das ‚unübersetzbare‘ kulturelle Gedächtnis Frankreichs: ON CONNAÎT LA CHANSON*, in *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Erll Astrid/Wodianka Stephanie (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 205-230.

Zeitschriften:

De Baecque Antoine/Lalanne Jean-Marc, *Le goût de la chansonnette. Entretien avec Alain Resnais*, in *Cahiers du cinéma*, n° 518 (November 1997), S. 50-53.

Taboulay Camille, *100 journées qui ont fait le cinéma*, in *Cahiers du cinéma*, n° spécial (Jänner 1995), S. 90.

Internetquellen:

http://next.liberation.fr/cinema/2012/05/20/itineraire-d-une-enfant-gaiete_820074
(zuletzt konsultiert am 12.1.2013).

<http://ogaraycochea.files.wordpress.com/2011/11/vara-demy.jpg>
(zuletzt konsultiert am 4.12.2012).

http://static.lexpress.fr/medias/287/alain-resnais-et-sabine-azema_138.jpg
(zuletzt konsultiert am 27.1.2013).

<http://www.festival-cannes.com/fr/article/59314.html>
(zuletzt konsultiert am 13.1.2013).

<http://www.leparisien.fr/festival-cannes-2012/selection-officielle/alain-resnais-jamais-sans-sabine-22-05-2012-2011027.php>
(zuletzt konsultiert am 12.1.2013).

<http://www.ville-rochefort.fr/decouvrir/demoiselles> (zuletzt konsultiert am 23.1.2013).

Curriculum Vitae

Laura Verena Piringer, geboren am 17. Juni 1989 in Wien.

Schule und Ausbildung

09/1995 – 06/1999	Volksschule Ada-Christengasse, Wien
09/1999 – 06/2007	Bundesgymnasium Pichelmayergasse, Wien Matura mit gutem Erfolg
seit 10/2007	Diplomstudium der Romanistik - Französisch, Universität Wien
09/2009 – 07/2010	Studienaufenthalt an der Université Sorbonne-Nouvelle, Paris

Zusatz

04/2011	Programmorganisation der Kurzfilmnacht im Rahmen des <i>Festival du film francophone</i> , Votivkino Wien
---------	--