

Fachhochschule Dortmund

University of Applied Sciences and Arts

Soundscapes des zweiten Weltkriegs

Wie Filmtone Geschichte modelliert und interpretiert

Bachelorthesis

Studiengang Film & Sound (Schwerpunkt Sound)

Fachhochschule Dortmund

Von:

Finn Tödte

Matrikelnummer: 7106632

Erstprüfer: Prof. Jörg U. Lensing

Zweitprüfer: Prof. Dr. Michael Edwards (FUdK)

Inhaltsverzeichnis

Abstract (Deutsch).....	3
Abstract (English).....	5
1. Einleitung.....	7
2. Begriffserklärungen.....	9
3. Soundscapes des zweiten Weltkriegs.....	11
3.1 Urbane Soundscapes im Wandel.....	14
3.2 Klang des Nationalsozialismus.....	19
3.3 Klangsignatur des zweiten Weltkriegs.....	30
4. Soundscapes des zweiten Weltkriegs im Film.....	36
4.1 Der Film und das kollektive Kriegsverständnis.....	44
4.2 Wie modelliert und interpretiert Filmton Geschichte?.....	50
5. Fallstudien.....	58
5.1 Die Brücke (1959).....	58
5.2 Heimat – Eine deutsche Chronik (1984).....	67
5.3 The Pianist (2002).....	76
5.4 Der Hauptmann (2017).....	83
5.5 Ich möch zo Fooß noh Kölle jonn (2023).....	90
6. Fazit.....	101
7. Anhänge.....	106
8. Quellenverzeichnis.....	108
8.1 Literaturverzeichnis.....	108
8.2 Internetquellen.....	112
8.3 Englische Originalzitate.....	114
8.4 Filmverzeichnis.....	116
8.5 NS-Propagandafilmverzeichnis.....	117

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den *Klanglandschaften (Soundscapes)* des zweiten Weltkriegs und untersucht, wie die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) die klangliche Umgebung zur Machergreifung, Machterhaltung und Kriegspropaganda strukturiert hat sowie die Inszenierung dessen im Spielfilm. Zusätzlich wird die *geschichtsmodellierende* Dimension des Filmtons analysiert.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich den *sound studies* und beschreibt die tatsächlichen und empfundenen *Soundscapes* der Zeit zwischen 1925 und 1945. Der Fokus liegt auf den urbanen *Soundscapes* in deutschen und von der ehemaligen deutschen Wehrmacht besetzten Gebieten, deren klanglicher Strukturierung, die der NSDAP zur Ergreifung und Absicherung ihrer Herrschaft verholfen hat sowie der Klangsignatur des zweiten Weltkriegs.

Im zweiten Teil wird aufgezeigt, wie Spielfilme die realen *Soundscapes* und subjektiven Empfindungen audiovisuell inszenieren und das kollektive Gedächtnis prägen. Es wird die These aufgestellt, dass die Gestaltung der Tonspur in Kriegsfilmern maßgeblich für das Entstehen von Kriegsverständnissen verantwortlich ist. Des Weiteren wird gezeigt, dass sich anhand der Tongestaltung von Kriegsfilmern auch das Kriegsverständnis und die gesellschaftspolitische Positionierung der Filmemacher analysieren lassen.

Der dritte Teil dieser Arbeit hebt die Rolle des Filmtons in der *Geschichtsmodellierung* hervor und zeigt auf, welche Ebenen des Filmtons und welche audiovisuellen Effekte zur Interpretation und *Modellierung* von Geschichte beitragen. Nachfolgend wird anhand von vier Spielfilmern über den zweiten Weltkrieg aufgezeigt, wie die audiovisuelle Gestaltung Kriegsverständnisse prägt, den Klang des Nationalsozialismus darstellt und inwiefern sie Geschichte modelliert und interpretiert.

Zuletzt wird der von mir angefertigte Dokumentarfilm *Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn* analysiert, in dem das Spannungsfeld zwischen der kollektiv-deutschen Schuld

am Holocaust und der Flucht und Vertreibung deutscher Menschen aus den Ostgebieten bearbeitet wird. Die Thematik dieses Films brachte mich zur Literatur über die *Soundscapes* des zweiten Weltkriegs. Das Interesse an dem Thema wurde durch meine deutsche Herkunft und der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit gestärkt. Die in der heutigen Zeit wieder erstarkte politisch extreme Rechte zeigt die Relevanz der Analyse medialer Aufarbeitung der deutschen Geschichte.

Abstract (English)

This thesis examines the *soundscapes* of World War II and how the National Socialist German Workers' Party (NSDAP) structured the sonic environment to seize power, maintain power, and propagandize the war, as well as the staging of this in feature films. Additionally, the *history-modeling* dimension of film sound is analyzed.

The first part of this thesis is devoted to *sound studies* and describes the actual and perceived *soundscapes* of the period between 1925 and 1945, focusing on the urban *soundscapes* in German and Nazi-occupied territories, their sonic structuring that helped the NSDAP seize and secure its power, and the sound signature of World War II.

The second part demonstrates how feature films audiovisually stage the real *soundscapes* and their subjective perceptions and shape collective memory. It is argued that the design of the soundtrack in war films is significantly responsible for the emergence of war understandings. Furthermore, it is shown that the sound design of war films can also be analyzed in terms of the filmmakers' understanding of war and their socio-political positioning.

The third part of this thesis highlights the role of film sound in *history modeling* and shows which layers of film sound and which audiovisual effects contribute to the interpretation and *modeling* of history. Subsequently, four feature films about World War II are used to show how audiovisual design shapes understandings of war, represents the sound of National Socialism, and the extent to which it models and interprets history.

Lastly, the documentary film I made, *Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn*, is analyzed, which deals with the tension between collective German guilt over the Holocaust and the flight and expulsion of German people from the Eastern territories. The subject matter of this film brought me to the literature on the *soundscapes* of World War II. My interest in the subject was strengthened by my German origins and the confrontation with the National Socialist past. The political extreme right, which is

gaining strength again today, shows the relevance of analyzing media reappraisals of German history.

1. Einleitung

Der Geschichts- und Kriegsfilm über die Zeit des zweiten Weltkriegs ist in den letzten Jahrzehnten, vor allem in Hollywood, zu einem der beliebtesten und kommerziell erfolgreichsten Filmgenres geworden.¹ Mit dem Wandel der technischen Möglichkeiten wurde in den späten 1970er Jahren eine neue Ära der Filmvertonung eingeleitet.² Ebenfalls bekommt der Forschungszweig der *sound studies*³, in der deutschen Sprache als Klangforschung bezeichnet, immer mehr Aufmerksamkeit in der Kultur- und Geschichtswissenschaft.⁴ In den letzten 12 Jahren wurden viele Publikationen über die *Soundscapes*⁵ des zweiten Weltkriegs veröffentlicht.⁶ Auch die Frage nach der Rolle von Klängen in der Geschichtswissenschaft rückt in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung immer mehr in den Vordergrund.⁷ Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit den *Soundscapes* des zweiten Weltkriegs, mit einem Fokus auf urbane *Soundscapes* europäischer Großstädte, sowie dem Verhältnis von Klang und Macht. Dabei werden folgende Fragen untersucht:

1. Welche Auswirkungen hatten die massiven klanglichen Veränderungen in den 1930er und 1940er Jahren auf die Menschen?
2. Wie prägen Filme das Kriegverständnis von Generationen?
3. Welche Rolle spielt der Filmtone bei der *Modellierung* von Geschichte?

1 Vgl. Peltzer, Anja: Krieg. In: Geimer, Alexander et al. (Hrsg.): Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden: Springer VS, 2021, S. 660 f.

2 Vgl. Görne, Thomas: Sounddesign: Klang Wahrnehmung Emotion, 1. Aufl., München: Carl Hanser Verlag, 2017, S. 11.

3 Unter dem Begriff *sound studies* versteht man ein interdisziplinäres Forschungsfeld, welches Klangforschung mit Sozial-, Kultur-, Medien- und Kunstwissenschaftlichen Ansätzen verbindet.

4 Vgl. Morat, Daniel: Sound Studies, Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft. In: kunsttexte.de/auditive Perspektiven, Nr. 1, 2010 (8 Seiten), www.kunsttexte.de. S. 1.

5 Der Begriff *Soundscapes* kann mit dem deutschen Wort *Klanglandschaft* oder *Lautsphäre* übersetzt werden. Die Definition des Begriffes ist in Kapitel 2 zu finden.

6 Vgl. Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945, 10. Aufl., Berlin: Peter Lang, 2018, S. 8.

7 Vgl. Morat, 2010, S. 1 f.

Aspekte der Klangforschung sollen mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen und den aktuellen Forschungsständen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Tongestaltung von Filmen verbunden werden. Inwiefern die Tongestaltung mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen der *sound studies* übereinstimmt wird hergeleitet durch die *Soundscaapes* des zweiten Weltkriegs, durch die Entstehung von ikonischen oder zeitspezifischen Klängen sowie deren Nutzung und Re-Inszenierung in filmischen Medien. Anhand von wissenschaftlichen Publikationen, sowie Filmanalysen von unterschiedlichen Spielfilmen über den zweiten Weltkrieg, sollen Zusammenhänge zwischen den *sound studies* und der Tongestaltung von Filmen aufgezeigt werden.

Im zweiten Kapitel werden verschiedene Begriffe definiert und Grundlagen für das Verständnis von *Soundscaapes* vermittelt. Das dritte Kapitel widmet sich den *Soundscaapes* des zweiten Weltkriegs, insbesondere dem Klang des Nationalsozialismus und der Klangsignatur des zweiten Weltkriegs.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Darstellung der zuvor beschriebenen *Soundscaapes* und deren Bedeutung für die Menschen im Spielfilm. Des Weiteren wird die Frage gestellt, wie der Kriegsfilm und insbesondere die Tonspur des Kriegsfilms die Bildung von Kriegs- und Geschichtsverständnissen beeinflusst.

Darauffolgend wird die Rolle des Filmtons in der *Modellierung* und Interpretation von Geschichte untersucht. Die Hauptquelle für diese Untersuchung stellt die Publikation *Audio History des Films*⁸ dar. Des Weiteren analysiert diese Arbeit die audiovisuelle Gestaltung von vier Spielfilmen über den zweiten Weltkrieg auf ihre Darstellung des Krieges, des Nationalsozialismus und ihrer *geschichtsmodellierenden* Funktion. Die Spielfilme sind aus verschiedenen Epochen ausgewählt, um unter anderem das jeweils vermittelte und implizierte Kriegsverständnis herauszuarbeiten. Zuletzt wird die Tongestaltung des von mir angefertigten Dokumentarfilms *Ich möch zo Fooß noh Kölle jonn* begründet und hinsichtlich des Einsatzes der im theoretischen Teil herausgearbeiteten tongestalterischen Möglichkeiten analysiert.

8 Vgl. Greiner et al: *Audio History des Films*, 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2018.

2. Begriffserklärungen

Unter dem Begriff *sound studies* versteht man ein Forschungsfeld, welches sich mit der klanglichen Zusammensetzung der Lebenswelten verschiedener Epochen beschäftigt. Dabei bezieht die interdisziplinäre Forschung unter anderem kulturwissenschaftliche, geschichtswissenschaftliche, künstlerische und phänomenologische Aspekte mit ein, um die Zusammenhänge zwischen Menschen und ihrer klanglichen Umgebung sowie die Ursachen und Auswirkungen von klanglichen Veränderungen zu analysieren. Es werden sowohl die realen Klänge als auch das subjektive Empfinden von Klängen betrachtet.⁹

Den Grundstein für dieses Forschungsfeld legte das sogenannte *World Soundscape Project*, welches im Jahr 1972 von Murray Schafer gegründet wurde. Durch dieses Forschungsprojekt wurden verschiedene neue Begriffe eingeführt, die für ein tieferes Verständnis von klanglicher Umgebung und ihrer Bedeutung wichtig sind.¹⁰

Unter dem Begriff *Soundscape*¹¹ versteht man die klangliche Umgebung eines bestimmten Ortes, einer bestimmten Epoche oder, abstrakter ausgedrückt, eines Ereignisses. Jedoch beinhaltet der Begriff nicht nur die reale akustische Umgebung, sondern auch die menschliche Wahrnehmung der akustischen Umgebung und die Auswirkungen von klanglichen Veränderungen auf den Menschen. Schafer prägte erstmals die Begriffe *keynote sounds*, *signals* und *sound marks*.¹²

Der Begriff *keynote sound* ist eine Abwandlung des musikalischen Begriffs *Grundton*, der die Tonart einer Musik beschreibt. Unter *keynote sounds* versteht man also den Grundklang einer Umgebung, auch als Hintergrundgeräusch bezeichnet. In der

9 Vgl. Morat, 2010, S. 2 f.

10 Vgl. Hannoschöck, Elena: Soundscapes und Lärm. Zur kulturellen Wahrnehmung und Deutung von Klängen. In: Vokus, Heft 2, 19/2009, 2009, S. 38 ff.

11 *Soundscape* ist ein englischer Begriff, der sich im deutschen am besten mit dem Wort *Klanglandschaft* oder *Lautsphäre* übersetzen ließe. Jedoch haben sich die deutschen Begriffe nicht richtig durchgesetzt, daher wird im folgenden hauptsächlich der englische Begriff verwendet.

12 Die deutschen Begriffe *Grundtöne*, *Signallaute* und *Orientierungslaute* haben sich ebenfalls kaum durchgesetzt, weswegen im folgenden hauptsächlich die englischen Begriffe verwendet werden.

heutigen post-industriellen Zeit ist der vorherrschende Grundklang von Städten das Rauschen des motorisierten Verkehrs, welches fast überall zu vernehmen ist.

Sound signals sind Klänge, die etwas signalisieren. Kirchenglocken, die Zeitangaben vermitteln oder Klingeln, die etwas ankündigen, sind Beispiele für *sound signals*.

Der Begriff *sound marks* leitet sich aus dem Begriff *landmark*, im deutschen Landmarke, ab. Unter *sound marks* versteht man Klänge, die für eine spezifische Umgebung charakteristisch sind, wie zum Beispiel die Petersglocke des Kölner Doms. Sie sind wichtig für ein Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gesellschaft.¹³

Die klanglichen Unterschiede zwischen des prä-industriellen und (post)-industriellen Zeitalters beschreibt Schafer mit den Begriffen *Lo-Fi Soundscape* und *Hi-Fi Soundscape*.¹⁴ Diese Begriffe entstammen der Audiotechnik und beschreiben das Lautstärkeverhältnis von Signal und Rauschen. Die Urbanisierung und Industrialisierung führte durch den vorherrschenden *keynote sound* des Verkehrs und dem *breitbandigen*¹⁵ Rauschen von Maschinen zu einer Veränderung der Soundscapes und den Hörbedingungen. Wo es vor der Industrialisierung möglich war, Klänge über große Entfernungen wahrzunehmen und voneinander unterscheiden zu können, sorgen nun die industriellen Gegebenheiten für ein undifferenziertes Rauschen, welches einzelne Klänge maskiert. Als *Hi-Fi Soundscape* bezeichnet Schafer also eine *Soundscape*, die ein geringes Grundrauschen mit sich bringt, so dass Geräusche differenziert wahrgenommen werden können. Als *Lo-Fi Soundscape* bezeichnet Schafer eine klangliche Umgebung, in der das Rauschen andere Geräusche verdeckt. In der Natur geben Tiere wie zum Beispiel Vögel oftmals *schmalbandige*¹⁶ Geräusche von sich, welche in einer *Lo-Fi Soundscape* von *keynote sounds* wie Verkehr maskiert werden.¹⁷

13 Vgl. Schafer, Murray: *The Tuning of the World, The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 1. Aufl., New York: Destiny Books, 1977, S. 9 f.

14 Vgl. Ebd. S. 43 ff.

15 Das Wort *breitbandig* beschreibt Klänge anhand ihrer breiten frequenziellen Verteilung im Frequenzspektrum.

16 *Schmalbandig* bezieht sich auf einen kleinen Bereich des hörbaren Frequenzspektrums, im Gegensatz zu *breitbandig*, welches einen großen Bereich im Frequenzspektrum beschreibt.

Im Gegenentwurf zum Begriff des *Augenzeugen* in der allgegenwärtigen und viel beachteten visuellen Kulturwissenschaft, wurde der Begriff des *Ohrenzeugen* entwickelt.¹⁸

Unter dem Begriff *Schizophonie* versteht man den Unterschied zwischen einem Klang in seinem natürlichen Ursprung und seiner elektroakustischen Wiedergabe sowie deren unterschiedlicher Wahrnehmung.¹⁹

Weitere wichtige Begrifflichkeiten für diese Arbeit sind die von dem französischen Komponisten Pierre Schaeffer etablierten Hörmodi: Während der Begriff des *kausalen Hörens* die Analyse von Klängen anhand ihrer Ursache und Quelle bezeichnet, beschreibt der Begriff des *semantischen Hörens* das Verständnis von kulturellen Codes wie beispielsweise Sprache oder Morse Code. Unter *Reduziertem Hören* versteht man das Analysieren eines Klangs ohne Rücksicht auf seine Quelle oder Ursache. Die klanglichen Charakteristiken eines Klangs können durch *reduziertes Hören* erkannt werden.²⁰

3. Soundscapes des zweiten Weltkriegs

Dieses Kapitel stellt die Faktoren heraus, die für Veränderungen der *Soundscapes* in der Zeit des zweiten Weltkriegs verantwortlich waren. In Kapitel 3.1 werden die Auswirkungen der Industrialisierung und des zweiten Weltkriegs näher untersucht, während sich Kapitel 3.2 den Auswirkungen der Politik und dem Verhältnis von Klang und Macht widmet. Das Kapitel 3.3 beschäftigt sich mit der Klangsignatur des zweiten Weltkriegs. Diesen Themenfeldern sollen zunächst einige Ausführungen über die Problematik der Quellen für die wissenschaftliche Forschung zu *Soundscapes* der Zeit des zweiten Weltkriegs vorangestellt werden.

17 Vgl. Wrightson, Kendall: An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, Aufl. 1, 2000, S. 11.

18 Vgl. Schafer, 1977, S.8.

19 Vgl. Ebd. S. 88 ff.

20 Vgl. Chion, Michel: *Audio-Vision, Ton und Bild im Kino*, 1. Aufl., Berlin: Schiele & Schön, 2012, S. 32 ff.

Um Forschungen über *Soundscapes* des zweiten Weltkriegs anzustellen, greifen Forschende selten auf auditive Quellen zurück. Dies liegt zum einen daran, dass es aufgrund der damals mangelnden technischen Voraussetzungen für Audioaufnahmen wenige solcher Quellen gibt. Die existierenden Aufnahmen haben zudem kaum repräsentative Eigenschaften, da sie von einer starken Präsenz von Rauschen und einem unausgeglichene Frequenz- und Amplitudenverhältnis geprägt sind.

Zum anderen ist davon auszugehen, dass die klanglichen Aufnahmen dieser Zeit in erster Linie einer positiven Darstellung des Krieges für die Zivilbevölkerung und kommende Soldatengeneration dienen sollten.

Es stellt sich also die Frage, mit welchen Intentionen Audioaufnahmen damals angefertigt wurden. Zum Beispiel hat Großbritannien im zweiten Weltkrieg Tonmeister an die Front geschickt um den Krieg auditiv einzufangen. Hier wurden explizit Kriegsgeräusche aufgenommen, jedoch ist der Zeitpunkt und Ort der Aufnahme spezifisch ausgewählt. Diese Auswahl lag in der Hand der jeweiligen Tonmeister und der Generäle. Die Intention und Rezeption dieser Aufnahmen verdeutlicht die Reaktion eines Generals auf die aufgenommenen Klänge: Er sei begeistert von der Authentizität der Aufnahmen gewesen.²¹ Daraus lässt sich schließen, dass die Klangaufnahmen eher darauf abzielten, den Krieg zu verherrlichen als nachkommenden Generationen die wissenschaftliche Untersuchung historischer *Soundscapes* zu ermöglichen.

Die aktuellen *sound studies* zum Thema der *Soundscapes* des zweiten Weltkriegs beziehen daher ihre Informationen häufig aus literarischen Quellen wie Tagebüchern und Briefen, die in diversen Archiven über den Nationalsozialismus zu finden sind sowie aus Interviews mit *Ohrenzeugen*, die nach dem Krieg geführt oder veröffentlicht wurden.

Jedoch bringen Textquellen wiederum verschiedene Problematiken mit sich. Zum einen besitzen Klänge für Menschen unterschiedliche Bedeutungen und werden

21 Vgl. Kamensky, Volko; Rohrhuber, Julian: Gibt es dokumentarischen Filmtone? In: Kamensky, Volko; Rohrhuber, Julian (Hrsg.): Ton im Dokumentarfilm, 1. Aufl., Vorwerk 8, Berlin, 2013, S. 9 f.

subjektiv empfunden. Zum anderen haben die meisten Menschen ein schlechtes Langzeitgedächtnis für Klänge.²² Zusätzlich werden Erinnerungen immer von Erzählungen und Medien beeinflusst. Dabei ist es schwierig zu berücksichtigen, welche Klangerinnerungen von Film und Literatur beeinflusst sind und „inwieweit den literarischen und filmischen Vorlagen ihrerseits bereits typisierte Erzählmuster und Tropen zugrunde liegen, die älteren Medien wie der mündlich weitergegebenen Geschichte, dem Märchen usw. entstammen“²³.

Des Weiteren bietet die deutsche Sprache²⁴ den Menschen, die keine diesbezügliche Bildung erfahren haben, einen sehr kleinen Wortschatz für das Beschreiben von Klängen anhand des *reduzierten Hörens*. Außer dem Wortpaar laut / leise gibt es kaum genuine Begriffe. Viele Wörter für das Beschreiben von Klängen sind Begriffe, die eigentlich anderen Sinnen, wie dem Sehen oder Fühlen zugeordnet werden. Klänge können beispielsweise warm, kalt, hoch und tief sein, sowie eckig, rund, kantig oder scharf.²⁵ Zudem gibt es eine ganze Palette an lautmalerischen Wörtern, die negativ konnotiert sind, wie zum Beispiel wummern, scheppern, rumpeln und so weiter. Wörter für das Beschreiben von Klängen anhand des *reduzierten Hörens* sind jedoch oftmals Fachwörter, die im Wortschatz von Menschen mit Kriegserfahrung kaum vorhanden sind. Von Bedeutung ist außerdem, inwieweit *Ohrenzeugen* in ihrem Leben eine auditive Sensibilisierung erfahren haben. Die Rolle von Bildung, Klasse, künstlerischem Interesse und der Sensibilisierung des Gehörs ist ausschlaggebend für die Fähigkeit, Klänge zu beschreiben.²⁶

Allerdings ist der Fakt, dass Klänge subjektiv wahrgenommen werden, sowohl eine Problematik, als auch eine Möglichkeit, ein anderes Bild auf die Forschung zu

22 Vgl. Birdsall, Carolyn: *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*, 1. Aufl., Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, S. 13.

23 Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. 10. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2021, S. 128.

24 Inwiefern diese These auch auf andere Sprachen übertragbar ist, ist für diese Arbeit unwichtig und wird nicht geklärt.

25 Vgl. Görne, 2017, S. 51.

26 Vgl. Birdsall, 2012, S. 13.

bekommen. Wie die Welt wirklich geklungen hat, rückt in der klanglichen Analyse vergangener Zeiten oftmals in den Hintergrund, während der Rezeption und dem gefühlten Wahrnehmen von Klängen mehr Bedeutung zugesprochen wird.

Aus diesen Gründen müssen Forschende die Inhalte von Textdokumenten abstrahieren, um sinnvolle Schlüsse auf *Soundscaapes* vergangener Zeiten zu ziehen.

3.1 Urbane Soundscaapes im Wandel

Um zu verstehen, wie sich *Soundscaapes* wandeln, muss ein Blick auf die wichtigen Faktoren geworfen werden, die für eine Veränderung der *Soundscaapes* verantwortlich sind.

Für die signifikanteste Veränderung von *Soundscaapes* in den letzten Jahrhunderten ist zweifelsfrei die industrielle Revolution verantwortlich. Der technische Fortschritt brachte neue Maschinen, wie die Dampfmaschine, den Verbrennungsmotor oder Fabriken. Die mit der Industrialisierung einhergehende Urbanisierung von Städten brachte ein Bevölkerungswachstum und motorisierten Verkehr mit sich.²⁷ Die neuen Maschinen, die „beliebte (und oft laute) Sensationen“²⁸ darstellten, produzierten eine Kakophonie *breitbandigen* Rauschens, die die *Soundscaapes* von Städten von einer *Hi-Fi* zu einer *Lo-Fi Soundscape* umwandelten. Das vorherige differenzierte Klangbild einer Stadt, in der einzelne Klangobjekte klar voneinander zu trennen waren, wurde von einem homogenen Grundrauschen verdeckt. Eine *Hi-Fi Soundscape* ermöglicht einen hohen *Extensionsgrad*²⁹ in der Wahrnehmung, während Lärm wie eine Geräuschwand wirkt, die den Hörer von leisen oder entfernten Klängen in seiner Umgebung abschirmt.³⁰ Durch die Industrialisierung und wachsende Wirtschaft intensivierte sich der motorisierte Individualverkehr. Laut schriftlichen Quellen gab es

27 Vgl. Birdsall, 2012. S. 14.

28 Ebd. S. 15. Übersetzt mit DeepL.com. Original zu finden in Kapitel 8.3 - Nr. 28.

29 *Extension* ist ein Begriff von Michel Chion, der die Größe des auditiv vermittelten Hörradius beschreibt. Vgl. Chion, 2012, S. 181.

30 Vgl. Greiner, Rasmus: Auditive Histosphäre. Sound Design und Geschichte, In: Greiner et al: Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl, 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2018, S. 91.

allerdings in den 1920er, 1930er und auch 1940er Jahren immer noch Pferde im städtischen Verkehr, sowie Händler, die ihre Waren mit Rufen und Klingeln ankündigten. „Städtische Geräusche waren lauter und es gab mehr davon: motorisierter Verkehr, Uhren und Kirchenglocken, Pfeifen, Hupen, Teppichklopfen, Pferde und Fuhrwerke, Lebensmittelverkäufer, Handwerker, mechanische Musik, Zeitungsverkäufer, Posthörner, Straßenhändler und Bettler gehörten zu den meisten deutschen Geräuschkulissen, oft bis weit in die 1930er und 1940er Jahre hinein.“³¹

Der mit der Industrialisierung einhergehende technische Fortschritt, brachte mit den neuen, klang-spezifischen technischen Errungenschaften wie Lautsprecher und Radio, eine neue Veränderung in die *Soundscapes*, die vor allem von der Politik benutzt wurde. Die Politik in den 1920er und frühen 1930er Jahren beeinflusste die *Soundscapes* der damaligen Zeit maßgeblich. Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (im Folgenden NSDAP) strukturierte sich nach dem gescheiterten Putschversuchs Hitlers neu, und wurde, 1925 neu gegründet, zu einer sogenannten *Rednerpartei*. Mit dem Einsatz der neuen technischen Entwicklung der Schallübertragung von Mikrofon auf Lautsprecher suchte die NSDAP nach der akustischen Kontrolle über den öffentlichen Raum. Ab 1933 durfte die NSDAP auch das Radio zur Vergrößerung der auditiven Reichweite benutzen.³² Dem Thema Radio und Lautsprecher wird sich im Kapitel 3.2 noch intensiver gewidmet. Die Geräusche von marschierenden paramilitärischen Einheiten und Straßenkämpfen dominierten für viele Jahre den öffentlichen Raum der Straße.³³ So ging die Sturmabteilung der Nationalsozialisten (im Folgenden SA) immer aggressiver gegen politische Feinde vor. Die Geräusche der Straßenkämpfe waren oft meilenweit zu hören. Carolyn Birdsall bezeichnet diese Straßenkämpfe auch als akustischen Konflikt,

31 Birdsall, 2012, S. 14. Übersetzt mit DeepL.com. Original zu finden unter Kapitel 8.3 - Nr. 31.

32 Vgl. Epping-Jäger, Cornelia: Lautsprecher Hitler. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus, In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph (Hrsg.): Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014, S. 171 f.

33 Vgl. Ulrich, Bernd: Der Krieg – ein rücksichtsloses Geräusch. Der Lärm des zweiten Weltkriegs. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph (Hrsg.): Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014, S. 240.

beziehungsweise als *sonic brawling*, übersetzbar mit dem Wort *Schallschlacht*.³⁴ Mit der Zeit änderten sich die Straßenkämpfe. Politische Feinde wurden immer leiser und weniger, dafür ging die SA verstärkt gegen Individuen vor. Mitglieder von demokratischen und kommunistischen Parteien wurden zunehmend verhaftet. Im Kapitel 3.2 wird sich mit der akustischen Dimension des Nationalsozialismus näher befasst.

Im Zuge des Krieges änderten sich die *Soundscapes* der meisten Großstädte rapide. Der motorisierte Verkehr wurde aufgrund des Krieges stark eingeschränkt, dafür wurden neben Handkarren und Lieferfahrrädern auch Pferdekutschen wieder verstärkt eingesetzt.³⁵ Um den wegfallenden motorisierten Verkehr zu kompensieren, nahm auch der Fahrradverkehr zu. Der Krieg nahm Einfluss auf Klangerzeuger, indem zum Beispiel das Nationalsozialistische Regime (im Folgenden NS-Regime) zwischen 1941 und 1942 über 100.000 Kirchenglocken abmontieren und einschmelzen ließ, um das Material der Rüstungsindustrie zu Verfügung zu stellen. Jede Gemeinde durfte die jeweils kleinste Glocke behalten.³⁶ Oder wurden zu Kriegsbeginn in London über 400.000 Hunde und Katzen von ihren Besitzern getötet, aus „diffuser Angst vor dem, was da kommen mochte“³⁷. Welche subjektiven Empfindungen diese Veränderungen für die Menschen mitbrachte, ist schwer festzustellen. Jedoch sind die klanglichen Veränderungen, die der Krieg mit sich brachte, perspektivisch zu betrachten.

34 Vgl. Birdsall, 2012, S. 36 ff.

35 Vgl. Jacobs, Annelies: Barking and blaring: City sounds in wartime. In: Tańczuk, Renata; Wiczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945, 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018, S. 18.

36 Vgl. Fuhrer, Armin: Metall-Sammlung für die Rüstung: Hitler ließ 102.000 Kirchenglocken abmontieren, In: Focus online, 21.05.2018, [online]
https://www.focus.de/wissen/mensch/geschichte/nationalsozialismus/metallspende-im-zweiten-weltkrieg-glocken-fuer-hitler_id_8899003.html.

37 Dworschak, Manfred: Keep calm - and kill your dog. In der ersten Woche des Zweiten Weltkriegs starben in London Hunderttausende Hunde und Katzen, ihre Besitzer ließen sie töten. Aus Liebe. In: Spiegel, 12.07.2012, [online] <https://www.spiegel.de/spiegel/zweiter-weltkrieg-warum-die-londoner-ihre-hunde-und-katzen-toeteten-a-1156973.html>.

Für viele Deutsche änderten sich die urbanen *Soundscapes* zu Beginn des Krieges nur wenig.³⁸ Anhand von sogenannten *Kriegstagebüchern* von Amsterdamer Zivilisten sind jedoch signifikantere Veränderungen zu beobachten. Vor Beginn des Krieges dominierten die damals üblichen Alltagsgeräusche die *Soundscapes*, zu denen unter anderem die Geräusche von Straßenbahnen, motorisiertem Verkehr, Marktschreiern und Pferdekutschen, sowie industriellen Geräusche zu zählen sind. Mit der Invasion in die Niederlande im Mai 1940 bekamen die durch militärische Übungen gewohnten Geräusche von Flugzeugen und Explosionen die neue Bedeutung von einem real existierenden Krieg und gewannen an Intensität.³⁹ Die meisten Amsterdamer erlebten ihre Kriegserfahrungen hauptsächlich auf der auditiven Ebene. Die Geräusche von Fliegeralarm, Schüssen und Bombenexplosionen sind in den meisten Tagebüchern der Amsterdamer als konstante Verbindung zum Krieg zu finden.⁴⁰ Die Geräusche und mit ihnen einhergehende Realität des Krieges brachten die Bewohner dazu, dauerhaft dem Radio zu lauschen, in der Hoffnung auf Informationen. Im 15-Minuten-Takt wurden Radionachrichten gesendet.⁴¹ „Abgesehen von den gelegentlichen Geräuschen von Flugzeugen, Schüssen und Sirenen war es vor allem das Radio, das die Amsterdamer mit dem Krieg in Berührung brachte.“⁴² Nach 18 Tagen kapitulierten die Niederlande, und die *Klanglandschaft* änderte sich erneut. Obwohl sich die alte Normalität versuchte zu etablieren, gab es Einschränkungen aufgrund des Krieges. Die meisten Autos verschwanden von den Straßen, ersetzt wurde der Autoverkehr vermehrt durch Pferdekutschen und Fahrräder. Jedoch wurden viele Fahrräder im Laufe der ersten Monate nach der Kapitulation von den deutschen Besatzern konfisziert.⁴³ Die *Soundscape* von Amsterdam wird in den Tagebüchern als „immer Stillter“ beschrieben, je weiter der Krieg voran schritt. „Grund dafür war nicht nur der starke Rückgang des motorisierten Verkehrs und der Straßenbahnen aufgrund des

38 Vgl. Birdsall, 2012, S. 125.

39 Vgl. Jacobs, 2018, S. 11 f.

40 Vgl. Jacobs. 2018, S. 15 f.

41 Vgl. Ebd. S. 16.

42 Ebd. S.16. Übersetzt mit DeepL.com. Original zu finden in Kapitel 8.3 – Nr 42.

43 Vgl. Ebd. S. 18.

zunehmenden Treibstoffmangels, sondern auch, dass immer mehr Menschen verhaftet und abgeschoben wurden.“⁴⁴ Zusätzlich verstärkte sich die Präsenz deutscher Soldaten erheblich. Motorisierte Fahrzeuge wurden in den späteren Kriegsjahren nur noch vom Militär geführt, und bekamen so eine neue *Semantik*. Auch die Geräusche von marschierenden, schreienden und singenden Soldaten wurden immer öfter wahrgenommen. Straßenmusik wurde verboten, und auch in Amsterdam wurden die meisten Kirchenglocken für die Rüstungsindustrie abmontiert, so dass auch diese Geräusche aus dem Alltag verschwanden.⁴⁵ Dies führte auch dazu, dass viele Amsterdamer die Uhrzeit nicht mehr über die gewohnten *sound signals* wahrnehmen konnten. Durch den Flugalarm, der anfangs hauptsächlich nachts die Menschen in die Keller schickte, wurde zusätzlich der Tag-Nacht-Rhythmus gestört. Der Flugalarm, die Bombenangriffe und Flugabwehrkanonen dominierten wie in vielen anderen Städten die *Klanglandschaft* im zweiten Weltkrieg. „Die Sirenen haben nicht nur andere Geräusche im städtischen Umfeld überdeckt oder sogar ersetzt, sondern wurden oft von einer Stille begleitet, die auf durch den Wegfall der üblichen Alltagsgeräusche zurückzuführen ist. Dies verstärkte zweifelsohne die bedrohlichen Assoziationen mit Bomben, da sie das einzige vorherrschende Geräusch im Freien waren.“⁴⁶

Mit Beginn der Bombenangriffe der Alliierten wurden die bereits bekannten Geräusche von Flugalarm und Flugzeugen jedoch in einen anderen Kontext gesetzt. Für viele Amsterdamer, die dem Nationalsozialistischem Regime nicht freundlich gesinnt waren, wurden die eigentlich als gefährlich wahrgenommenen Geräusche mit dem Gefühl von Erleichterung bereichert, da die Geräusche nun vom *Freund* und nicht mehr vom *Feind* kamen.⁴⁷ Die Veränderungen der *Soundscapes* unterbrachen den gewohnten Tages- und Nachtrhythmus und zwangen die Bewohner, sich ständig anzupassen. Gleichzeitig verschwanden viele vertraute Stadtgeräusche der

44 Ebd. S. 18 f. Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3 – Nr. 44.

45 Vgl. Ebd. S. 20 f.

46 Birdsall, 2012, S. 123 f. Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3 – Nr. 46.

47 Vgl. Jacobs, 2018, S. 21 f.

Vorkriegszeit. Neue und bekannte Geräusche bekamen für die Zivilbevölkerung eine neue Bedeutung und strukturierten ihren Alltag.⁴⁸

Die *Soundscapes* der 1920er, 1930er und 1940er Jahre wandelten sich also aufgrund der Industrialisierung, des Krieges und der Politik stetig. Die Veränderungen in der klanglichen Umgebung hatten massive Auswirkungen auf die Menschen, jedoch lassen sich diese kaum generalisieren, da die subjektive Wahrnehmung von Klängen für Menschen in unterschiedlichen Städten, Orten oder Ländern sehr verschieden sind.

3.2 Klang des Nationalsozialismus

Um die politische und kulturelle Dimension von Klängen zu verstehen, muss man zunächst einen Blick auf die Begriffe Lärm und Stille werfen:

Im Jahre 1908 gründete Theodor Lessing den *Deutschen Lärmschutzverband*, um dem Lärmeffekt der Industrialisierung und Urbanisierung etwas entgegenzusetzen. Er bezeichnete Lärm als „Degenerationserscheinung der westlichen Kultur“⁴⁹. In einer Vereinszeitschrift bezeichnete er den Kampf gegen Lärmverschmutzung als Kampf gegen *Rüpelhaftigkeit*, und der Begriff *Anti-Rüpel* gewann dadurch an Popularität in der elitären und kultivierten Gesellschaftsschicht. Das verständliche Verlangen auf ein Recht auf Stille, wurde zunehmend mit neuer Metaphorik ergänzt, es wurden blaue Listen für ruhige Umgebungen und schwarze Listen für *Lärmsünder* angefertigt. Dies zeigt auf, wie verschiedene gesellschaftliche Schichten Klänge rezipieren und einordnen. Eine klare Strukturierung von Geräuschen wurde von deutschen elitären Kreisen gefordert, während unstrukturierte Geräuschkulissen, in denen Marktschreier, Industrielle und Arbeiter die klangliche Umwelt gestalten, dem *Rüpel* zugeordnet wurden.⁵⁰ Die Begriffe Stille und Lärm zeigen sich hier besonders als gesellschaftlich konstruierte Begriffe, die keine akustische Erscheinung

48 Vgl. Ebd. S. 25 f.

49 Payer, Peter: Es ist Zeit, dass wir auf Abwehr sinnen! Lärmschutz im frühen 20. Jahrhundert. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph (Hrsg.): Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014, S. 59.

50 Vgl. Ebd., S. 59.

beschreiben, sondern vielmehr das menschliche Verständnis von Klängen, sowie Zuschreibungen von Klängen an verschiedene Gesellschaftsschichten. Da Kultiviertheit und der Wille einer klaren Strukturierung des Alltäglichen eine Selbstzuschreibung der Nationalsozialisten darstellt, liegt es auf der Hand, dass die Verbindung zwischen Lärm und *Rüpel* auch im Nationalsozialismus fortgeführt wurde. Zudem gehörte schon immer das „Aushaltenkönnen des Lärms [...] zu den Attributen proletarischer Männlichkeit“⁵¹. Absolute Stille, in Form von Abwesenheit jeglicher Geräusche, gibt es in der Natur nicht. Stille kann aber auch ein technisches Phänomen beschreiben. Wenn ein Lautsprecher keinen Klang wiedergibt, spricht man von technischer Stille. Wenn man diese Denkweise auf die Zeit des Nationalsozialismus und den zweiten Weltkrieg weiterführen würde, könnte man auch weitere Begriffe wie politische Stille oder moralische Stille einführen. Was diese verschiedenen Begriffe der Stille verbindet, ist jedoch die Abwesenheit von bestimmten Geräuschen, oder sogar wesentlich metaphorischer: Gedanken und Handlungen. „Stille als Zeichen der Abwesenheit ist also ein soziokulturelles Phänomen, nicht nur ein akustisches.“⁵²

Die NSDAP verstand es, die *Soundscapes* des öffentlichen Raums zu ihren Gunsten zu gestalten. Die SA beherrschte zunehmend die Straßenkämpfe und somit die Kontrolle über den Klang des öffentlichen Raums. Es wurde eine politische Stille erzwungen, da die politischen Gegner Mundtot gemacht wurden.⁵³ Diese Stille, die durch Abwesenheit laut geäußerter abweichender politischer Meinungen charakterisiert ist, schaffte Platz für Propaganda.

Die in Kapitel 3.1 bereits angesprochene technische Neuheit der direkten Schallübertragung von Mikrofon auf Lautsprecher, wurde von der NSDAP früher und intensiver eingesetzt als von anderen Parteien.⁵⁴ Vor der Machtergreifung 1933 durfte

51 Morat, 2010, S. 4.

52 Zimpel, Jadwiga: In search of lost sounds: Miron Białoszewski's "Stare życie" and post-war silence. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018, S. 85. Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3 – Nr 52.

53 Vgl. Birdsall, 2012, S. 13.

54 Vgl. Epping-Jäger. 2014, S. 172.

die NSDAP aufgrund der Weimarer Verfassung das Radio nicht für ihre Zwecke nutzen.⁵⁵ Daher setzte die NSDAP auf den Einsatz von Lautsprecherwagen und Massenveranstaltungen um ihre politischen Ziele zu verbreiten. „Die Lautsprecherwagen verschärften auch urbane Formen des ‚akustischen Konflikts‘, da die Wagen der Partei die Möglichkeit boten, eine vermittelte akustische Dominanz in der Stadt zu erlangen, mit dem Potenzial, die Geräusche der politischen Gegner zu übertönen.“⁵⁶

Mit der zunehmenden Kontrolle über den öffentlichen Raum organisierte die NSDAP immer größere Massenveranstaltungen, die eine für damalige Verhältnisse neue *Soundscape* beinhalteten. Die klangliche Struktur dieser Veranstaltungen bestand aus dem Einsatz von identitätsstiftender Volksmusik, der verstärkten Sprache der Redner, sowie der immer stärker werdenden Reaktion des Publikums. Die heute noch sehr bekannte, zerhackte Form des Redens, in der einzelne Wörter in Sätzen voneinander getrennt werden, ist auf die technischen Begebenheiten zurückzuführen. Die Mikrofon- und Lautsprecher Technik in den 1920er Jahren konnte die Übersprechung vom Halls des Raums nicht unterdrücken. Der Schall aus den Lautsprechern wurde von den Wänden zurückgeworfen und traf zeitverzögert wiederum beim Redner und am Mikrofon ein. Dadurch mussten die Redner Pausen zwischen einzelnen Wörtern einlegen, um dem Schall Zeit zur Entfaltung zu lassen. Zusätzlich wurden die Reaktionen des Publikums mit den eigenen Worten des Redners vermischt und führten zu einer Emotionalisierung der Stimme und auch des Publikums. Diese Begebenheiten sorgten unter anderem für die ikonische Art des Sprechens, die vor allem Adolf Hitler zugeordnet wird.⁵⁷

Im Zuge der Machtergreifung konnte die NSDAP nun auch den Rundfunk benutzen. Adolf Hitler genoss zu diesem Zeitpunkt bereits ein großes Ansehen. „‘Hitler spricht‘ galt als das Markenzeichen der NSDAP.“⁵⁸ Jedoch waren bis 1933 die wenigsten Deutschen direkte Zeugen dieses Markenzeichens, vielmehr haben sie über Hitlers

55 Vgl. Ebd. S. 171.

56 Birdsall, 2012, S. 39. Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3 – Nr. 56.

57 Vgl. Epping-Jäger, 2014, S. 172 ff.

58 Ebd. S. 172.

Reden gelesen oder über Erzählungen gehört, bis Hitler am 1. Februar 1933 seine erste Rede im Radio hielt.

Dieses Rundfunkdebüt erzielte jedoch nicht die gewünschte Wirkung. Weder die Hörer, noch die einflussreichen Politiker der NS-Regierung waren von seiner Rede im Radio überzeugt. Dies führte zu Überlegungen, wie die Reden in der Zukunft inszeniert werden müssten, um eine größere Wirkung zu erzielen, und somit zur Erfindung einer multimedialen Inszenierung. Zehn Tage später fand eine Massenveranstaltung im Zuge der ersten Rede des neuen Reichskanzlers im Berliner Sportpalast statt. Die Inszenierung dieser Veranstaltung war wegweisend für die zukünftige Propaganda des NS-Regimes. Zum einen wurden die Stimmen der Redner durch den Einsatz von Lautsprechern für das Publikum im Sportpalast verstärkt, zum anderen auf mehrere umliegende Plätze übertragen. Die Veranstaltung wurde mit einer Rede von Propagandaminister Joseph Goebbels eröffnet, der zunächst die Massen einheizen sollte, und bereitete somit die Übertragung der Rede Adolf Hitlers über das Radio vor. Diese dreifache auditive Inszenierung der Rede Hitlers führte nun zu der gewünschten Wirkung.⁵⁹

Im März 1933 wurde diese Form der Inszenierung sogar noch erweitert. Auf einer Massenveranstaltung auf dem Tempelhofer Feld nahmen nach Angaben der NSDAP circa zwei Millionen Menschen teil. In einem Zeppelin der über dem Tempelhofer Feld flog, berichtete ein Radioreporter von den Menschenmassen. Seine Stimme wurde im Radio und auf am Zeppelin angebrachten Lautsprechern übertragen, Menschen in ihren Häusern sollten ihre Radiogeräte an ihre Fenster stellen. Diese Inszenierung führte zu einer live, semi-live und interaktiven Veranstaltung, die „aus bloßen Besuchern unmittelbare Teilnehmer“⁶⁰ machten. „Die Radioberichterstattung und mit ihr die Reportage wurden zu einem wesentlichen Instrument der propagandistischen Bildung einer nationalen ‚*Volksgemeinschaft*‘“⁶¹.

59 Vgl. Epping-Jäger, 2014, S. 173 f.

60 Ebd. S. 174.

61 Wagner, Hans-Ulrich: Achtung, Aufnahme! Mikrofonberufe in der Geschichte des Rundfunks. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014, S. 113.

Aber auch konkrete Geräusche spielten eine Rolle für die Schaffung einer *Volksgemeinschaft*. Der Gleichschritt der Soldaten wirkte auf viele Menschen sehr beeindruckend und spektakulär. Politische Slogans wurden an akustische Signale gekoppelt. Das omnipräsente *Sieg Heil* wurde in Form von gerufener Sprache verbreitet, die Parole *Deutschland Erwache* durch Gewehrsalven symbolisiert.⁶²

Auch die Aneignung von Kirchenglocken für nationale Feiertage und Siegesfeiern, von klassischer Musik für die eine gemeinsame deutsche Identität, hatte einen großen Anteil an der Fabrikation einer *auditiven Volksgemeinschaft* und somit am Ansehen des NS-Regimes.⁶³

Durch das größtenteils auditiv vermittelte Gefühl von Zusammengehörigkeit wird auch des Öfteren von einer *imaginären Hörgemeinschaft* gesprochen.⁶⁴ Carolyn Birdsall spricht auch von einer *Festivalisierung des Alltäglichen*⁶⁵, die sich unter anderem in der Aneignung von kulturellen und religiösen Veranstaltungen, diversen *sound signals* und *sound marks* widerspiegelt.⁶⁶ All diese Strategien von multi-medialen Massenveranstaltungen, der Aneignung von Kultur und Religion sowie eine Strukturierung der Akustik des öffentlichen Raums waren Methoden zur Schaffung einer *Kriegs- und Volksgemeinschaft*. Eine *Volksgemeinschaft* war wichtig um das Durchhaltevermögen der Zivilbevölkerung während des geplanten Krieges aufrecht zu erhalten. Die gewollte Stärkung der *Volks- und Kriegsgemeinschaft* durch den gezielten Einsatz von Klang, Propaganda und Massenmedien wurde bereits 1933/34 mit Militäraufmärschen und dem Abwurf von Sand befüllten Papierbomben praktiziert. Sturmtrupps wurden medienwirksam eingesetzt, um die vermeintlichen

62 Vgl. Birdsall, 2012, S. 54.

63 Vgl. Schmidt, Uta C.: Roaring war and silent peace? Initial reflections on the soundscape in the Ruhr between area bombing and reconstruction. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018, S. 34. Und: Jara, Karolina: The soundscape of public space in Breslau during the period of National Socialism. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018, S. 155.

64 Vgl. Birdsall, 2012, S. 109

65 Vgl. Der englische Begriff: *The Festivalisation of the Everyday*, Birdsall, 2012, S. 65 – S. 102.

66 Vgl. Ebd. S. 99 ff.

Bomben zu entschärfen.⁶⁷ Diese Praktik sollte die Zivilgesellschaft auf die akustischen Gegebenheiten des Krieges vorbereiten und Kriegsgeräusche in den normalen Alltag integrieren.

Die Inszenierung von Kriegsgeräuschen lässt sich in allen nationalsozialistischen Medien finden. In den frühen Kriegsjahren wurde in den Wochenschauen und Sondermeldungen in Kino und Radio „das Geräusch hämmernder Maschinengewehre und die Schritte der vorwärts marschierenden Armee“⁶⁸ hinzugefügt. Die Uraufführung vom Film *Die Große Liebe* (1942)⁶⁹ im Düsseldorfer Apollo Theater wurde wegen Flugalarm zweimal pausiert. „Zufälligerweise enthielt der Film selbst eine Szene mit Fliegeralarm, was zweifellos eine Strategie zur Popularisierung und Normalisierung der Kriegsbedingungen war.“⁷⁰

Die Klänge der neuen, mit Lärm arbeitenden Offensivwaffen der Wehrmacht sollten ebenfalls für propagandistische Zwecke benutzt werden. Die damalige Audiotechnik war damals allerdings kaum in der Lage, diese Geräusche in authentischer Form aufzunehmen. Daher „entstanden wesentliche Elemente des vorgeblich authentischen ‚Weltkrieg-Zwei-Sounds‘ bereits während des Krieges in deutschen Tonstudios“⁷¹.

Dem Gegenüber wurden reale Kriegsbedingungen oftmals im Sinne einer *Kriegsgemeinschaft* romantisiert. Eines Tages fuhren Lautsprecherwagen nach einem Bombenangriff auf Düsseldorf durch die Straßen und spielten Mozarts *Zauberflöte*, um „die Realität der Zerstörung mit der deutschen Musiktradition zu überdecken“⁷².

67 Vgl. Süß, Dietmar: Warnsignale des Todes Fliegeralarm und Luftschuttsirenen. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, S. 233.

68 Birdsall, 2012, S. 115. übersetzt mit DeepL.com, Original in Kapitel 8.3, Nr. 68.

69 Der Film *Die Große Liebe* (1942) ist ein NS-Propaganda Spielfilm. NS-Filme werden in dieser Arbeit ohne weitere Angaben zu den Beteiligten angegeben.

70 Ebd. S. 128, übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr. 70.

71 Ulrich, 2014, S. 244

72 Birdsall, 2012, S. 128, übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr. 72.

Ebenso bot das NS-Regime der Zivilbevölkerung Möglichkeiten der Realitätsflucht. In den Kinos, deren Popularität und Verbreitung auch in ländlichen Gegenden stark zunahm, liefen verhältnismäßig wenige Kriegsfilme, sondern eher Heimatfilme, Romanzen mit rassistischer Ideologie. Eskapismus und Propaganda beherrschten die deutsche Filmlandschaft während des zweiten Weltkriegs.⁷³ Dass im Herbst 1944 „alle deutschen Theater, Varietés und andere Kultur- und Unterhaltungseinrichtungen geschlossen und ihr Personal für den Krieg mobilisiert“⁷⁴ wurde, Kinos jedoch geöffnet blieben, zeigt auf, wie wichtig das Institut Kino für den Erhalt einer *Kriegs- und Volksgemeinschaft* und der Stärkung des Durchhaltevermögens der Zivilbevölkerung war.

In den Kriegsjahren gewann die Rolle des Hörens für die Zivilbevölkerung an Bedeutung. Die meisten Menschen erlebten den Krieg zu großem Anteil über den Gehörsinn.⁷⁵ Die Zivilgesellschaft informierte sich über den Krieg und die einhergehenden Beschränkungen hauptsächlich über das Radio. Besonders zu Beginn des Krieges unterbrachen die Sondermeldungen des NS-Regimes das alltägliche Radioprogramm, und stellten für viele ein Akt gemeinsamen Hörens dar. „Diese Sondermeldungen folgten einem Schema, beginnend mit der Unterbrechung aller Radiosendungen mit Fanfaren, dem Verlesen einer Siegesmeldung, gefolgt von der aktuellsten Kriegshymne.“⁷⁶ Trotz der Wichtigkeit dieser Sondermeldungen beklagte das Regime insbesondere in den deutschen Großstädten die Disziplin der Zivilbevölkerung, die Sondermeldungen wahrzunehmen und aufmerksam hinzuhören. In Cafés und Restaurants sollten Schilder aufgestellt werden, die die Gäste aufforderten, bei Sondermeldungen im Radio die Gespräche einzustellen.⁷⁷

73 Vgl. Dębski, Andrzej: From “love in the bright moonlight” to “the corner of dreams”: A snapshot of the soundscape of Wrocław in 1945. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018, S. 163.

74 Ebd. S. 163, Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr. 74.

75 Vgl. Jacobs, 2018, S. 12.

76 Birdsall, 2012, S. 113, Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr. 76.

77 Vgl. Nazi Soundscapes, S. 125.

Auch Sirenen, die vor Luftangriffen warnten, stellten wichtige Signale für die Zivilbevölkerung dar. In Deutschland wurden die auditiven Alarmsysteme im Laufe der Zeit jedoch immer komplexer. Verschiedene Bedrohungsstufen wurden mit unterschiedlichen Signalen gekennzeichnet. Es gab Signale für *Öffentliche Luftwarnung*, *Vorwarnung*, *Luftschutzalarm*, *Vor Entwarnung* und *Entwarnung*. Die Aufklärung über diese Signale wurde über das Radio vorgenommen. Dies bedeutete für die Zivilbevölkerung, zum einen ständig auf die Sirenen zu achten, zum anderen sich regelmäßig über mögliche Veränderungen der Signale über das Radio zu informieren.⁷⁸

Für den größten Teil der Zivilbevölkerung löste das Heulen der Sirenen negative Gefühle aus. Die langen Phasen in den Luftschutzbunkern, stärkten jedoch häufig das Gefühl von Zusammengehörigkeit und somit auch die *Kriegsgemeinschaft*. Für Regimegegner und jüdische Menschen brachten Sirenen und sich nähernde Kampfgeräusche kurz vor Kriegsende auch das Gefühl der Hoffnung, dass der Krieg bald zu Ende sein könnte, mit sich.⁷⁹ Für das Regime waren die Luftschutzsirenen ein wichtiges Instrument zum Schaffen der Volks- und *Kriegsgemeinschaft*, und "um Vertrauen und Disziplin aufrechtzuerhalten"⁸⁰. Ebenso ermöglichte der Flugalarm auch eine gezielte Strukturierung des Alltags, da unproduktive gesellschaftliche Veranstaltungen wie Gottesdienste von Sirenen frühzeitig beendet werden konnten.⁸¹ Auf der anderen Seite führte Fehlalarm oder verspäteter Alarm zu einem Vertrauensverlust der Zivilbevölkerung gegenüber dem NS-Regime, wurde zu einer Belastung für die Zivilgesellschaft und sorgte für Unterbrechungen in der kriegswichtigen Produktion von Gütern.⁸² Während in den ersten Kriegsjahren Fehlalarme und kleinere Bombardements dazu führten, dass die Sirenen teilweise

78 Vgl. Schmidt, 2018, S. 35 ff.

79 Hock, Nikita: Making Home, Making Sense: Aural Experiences of Warsaw and East Galician Jews in Subterranean Shelters during the Holocaust. *Transposition* (Online), Hors-série 2, 2020. URL: <http://journals.openedition.org/transposition/4205>; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.4205> S. 14.

80 Süß, 2014, S. 234.

81 Vgl. Ebd. S. 235.

82 Vgl. Birdsall, 2012, S. 122.

nicht ernst genommen wurden, wurde in den späteren Kriegsjahren der zunehmende Fliegeralarm zu einer ungewollten Informationsquelle über die Gefährdung von Großstädten und der Lage an der Front.⁸³ Unter anderem deswegen stieg die Skepsis der Zivilbevölkerung, ob die offiziellen Informationen über den Kriegsverlauf stimmen. Der Begriff *Feindhörer* oder *Schwarzhörer* entwickelte sich für Menschen, die Radioprogramme von Alliierten empfangen.⁸⁴ Dies war jedoch sehr gefährlich, denn das Hören von Feindprogrammen wurde mit unterschiedlich hohen Strafen geahnt.⁸⁵

Viele Menschen waren dem Nationalsozialismus noch wohlgesinnt, und das Denunziantentum wurde immer größer. Denunziert wurde hauptsächlich auf Grundlage von Informationen, die über das Gehör absorbiert wurden. Regimekritische Gespräche in der eigenen Wohnung konnten möglicherweise von Nachbarn mitgehört und bei der zuständigen Behörde gemeldet werden.⁸⁶ Geräusche in vermeintlich leeren Wohnungen waren oftmals Indiz für Verstecke von jüdischen Menschen. Für versteckte Juden war die Kontrolle über die eigenen Geräusche überlebenswichtig. Oftmals schliefen sie tagsüber und waren nachts aktiv, um nicht entdeckt zu werden. Manche wurden aber auch am Tage durch ungewolltes schnarchen registriert.⁸⁷ Es gab Verstecke, die auditiv gut von der Außenwelt abgeschirmt waren, sodass verhältnismäßig normale Aktivitäten durchgeführt werden konnten, jedoch waren solche Verstecke oftmals mit fehlender Belüftung verbunden. Die Entscheidung für eine bessere Luft ging mit einer größeren Hörbarkeit nach außen einher, und brachte des Öfteren Tiere in das Versteck, die wiederum verdächtige Geräusche verursachen konnten. Auf der anderen Seite suchten die deutschen Behörden aktiv nach Verstecken, indem sie insbesondere lauschten und durch Klopfen nach Hohlräumen suchten. Kontakt zur Außenwelt hatten versteckte jüdische Menschen hauptsächlich über den Gehörsinn.

83 Vgl. Süß, 2014, S. 234.

84 Vgl. Birdsall, 2012, S.104.

85 Vgl. Jacobs, 2018, S. 22.

86 Vgl. Birdsall, 2012, S. 136 f.

87 Vgl. Hock, 2020, S. 6.

Als sich gegen Kriegsende Kampfgeräusche näherten, rechneten viele Juden mit der Befreiung. Jeder Klang von außen wurde zu einem *sound signal*, das zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Bedeutungen haben konnte. Während für viele versteckte Juden die Kontrolle über die eigenen Geräusche als einziges Instrument zum Selbstschutz gesehen werden konnte, hatte Stille für die deutsche Bevölkerung verschiedene Bedeutungen. Der Schutz vor Denunzianten gehört dazu; in Form von Schweigen konnte Stille aber auch eine Form der Traumabewältigung oder des fehlenden politischen Widerstand bedeuten.⁸⁸

Soldaten sollten Informationen über ihre Stationierung nicht am Telefon ihrer Familie preisgeben. Massive Werbung über Spionage wurde geschaltet. *Der Feind hört mit!* wurde zu einem nationalsozialistischen Leitspruch.⁸⁹ Durch den Nationalsozialismus während des zweiten Weltkriegs wurden sehr viele Begriffe eingeführt, die auditive Voraussetzungen in ihrer Phonologie beinhalten. Regimekritische Witze wurden meist sehr leise ausgesprochen, wodurch sich das Wort *Flüsterwitze* etablierte. *Schwarzhörere* und *Feindhörer* wurden zu bekannten Bezeichnungen für Menschen, die ausländische Radioprogramme hörten. *Lauscher* waren Denunzianten, die verdächtige Gespräche oder Geräusche meldeten. Zudem wurde das Wort *Mauscheln* von den Nationalsozialisten angeeignet, negativ konnotiert und stand stellvertretend für die den jüdischen Menschen zugeordneten betrügerischen, manipulierenden und hinterhältigen Eigenschaften. Durch diese Politik wurden Regimegegnern klangliche Eigenschaften zugeschrieben, das aufmerksame Hören gefordert, zum anderen entstand aber auch eine Kriminalisierung des Hörens. Weghören und Schweigen stand dem Hinhören und Denunzieren gegenüber.

Die Menschen lernten, verschiedene Klänge in Kategorien *sicher* und *unsicher* einzuteilen. Oftmals wurde ein Bombenangriff von einem Aufklärungsflugzeug angekündigt, welches einen anderen Klang besaß als die Bombenflieger.⁹⁰ Diese teilweise neuen Bedeutungen von damals alltäglichen Klängen führte zu einer Ikonisierung verschiedener Klangereignisse.

88 Vgl. Zimpel, 2018, S. 87 f. - und Birdsall, 2012, S. 41.

89 Vgl. Birdsall, 2012, S. 131 ff.

90 Vgl. Ebd. S. 125.

Deportationen von Juden und Regimegegnern folgten immer dem gleichen Schema. Sie kündigten sich mit der Ankunft eines Autos an, gefolgt von Militärstiefeln auf Treppenstufen, einem gewaltsamen Klingeln oder Klopfen an einer Tür, manchmal Schreie, manchmal Schüsse, wieder Stiefel auf Treppenstufen und der Abfahrt des Autos.⁹¹ An dieser Stelle wichtig zu erwähnen ist auch die den Deportationen vorhergehende und nachfolgende Stille. Die seltenen Geräusche, die diese Stille unterbrachen wurden zunehmend bedeutungsvoller. Weinen von Menschen oder hektische Schritte auf der Straße konnten jeweils den Folgen der Repression des Regimes oder des Krieges zugeordnet werden und waren nie ohne politische Bedeutung.

Einen weiteren Unterschied in der Rezeption von *Soundscapes* zeigt sich in den örtlichen Unterschieden in Großstädten: Während das Geräusch eines anfahrenen Autos für NSDAP Mitglieder keine Gefährdung bedeutete, war das gleiche Geräusch in Ghettos für jüdische Menschen ein Bote von Gefahr und kündigte in den meisten Fällen Deportationen an. Auch das Heulen des Flugalarms wurde von Nationalsozialisten anders aufgenommen als von Zwangsarbeitern oder jüdischen Menschen. Nationalisten konnten den Klang der Sirenen als Bewährungsprobe oder als Angriff auf ihre nationale Identität deuten, während für jüdische Menschen und Zwangsarbeiter ein Gefühl von Hoffnung impliziert war.⁹² Ebenfalls hatte der Klang der deutschen Sprache auf viele Menschen in besetzten Gebieten eine traumatisierende Wirkung.⁹³

Die Nationalsozialisten strukturierten die akustische Öffentlichkeit auf allen Ebenen und kreierten mit ihrer Politik nicht nur unterschiedliche Bedeutungen von Klängen für verschiedene Menschen, sondern auch Klangzuschreibungen für Gesellschaftsschichten, die dadurch entweder als harmonisch und sozial akzeptabel, oder als chaotisch und degeneriert angesehen wurden.⁹⁴

91 Vgl. Naliwajek-Mazurek, Katarzyna: The sounds of Warsaw in 1945: Witness accounts. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018, S. 63 f.

92 Vgl. Süß, 2014, S. 235.

93 Vgl. Naliwajek-Mazurek, 2018, S. 64.

94 Vgl. Birdsall, 2012, S. 174.

3.3 Klangsignatur des zweiten Weltkriegs

„Jeder Krieg besitzt eine eigene Klangsignatur, die ihn von früheren oder späteren militärischen Auseinandersetzungen unterscheidet“⁹⁵.

Abgesehen vom Wahrheitsgehalt dieser Aussage, ist es spannend an dieser Stelle die Klangsignatur des zweiten Weltkriegs genauer zu untersuchen.

Im Folgenden wird zunächst der physikalische Vorgang von Schusswaffen, im Hinblick auf die produzierten Klänge näher beschrieben, um den abstrakten Begriff *Kriegslärm* zu konkretisieren.

Waffen produzieren einen Mündungsknall, der durch die plötzliche Druckveränderung im Gewehrlauf entsteht, und je nach Geschwindigkeit des Projektils einen Geschosknall, der durch die Brechung der Schallmauer hervorgerufen wird. „Bei der Beschießung durch den Feind hört man zuerst den meist hellen Geschosknall und hinterher den meist dumpfen Mündungsknall.“⁹⁶ Mündungsknall und Geschosknall besitzen unterschiedliche Frequenz- und Richtcharakteristiken. Während sich der Mündungsknall annähernd kugelförmig, mit leichter Verstärkung in Schussrichtung, vergleichbar mit der Nierencharakteristik von Mikrofonen ausbreitet und eine Schwerpunktfrequenz in den Tiefmitten (200-500Hz) besitzt, breitet sich der Geschosknall mit hoher Richtwirkung in Schussrichtung aus und hat seine Grundfrequenz in den hohen Mitten (1000-3000 Hz).⁹⁷ Beim Aufprallen des Geschosses am Ziel entsteht ein Klang, der abhängig von der Materialität des Zieles, und je nach Position der Waffe und des Aufpralls früher beim Hörer eintritt, als Mündungs- und Geschosknall. Bei einem flachen Aufprallwinkel auf einen harten

95 Paul, Gerhard: Trommelfeuer aufs Trommelfell. Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand und die Grenzen der Reproduktion. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, S. 83.

96 Ebd. S. 240, (Sekundärquelle)

97 Vgl. Trimpop, Mattias; Bee, Olaf: Das Geschosknallmodell der DIN EN ISO 17201-2: Prognose und Messung, 2017, S. 804 ff.

Gegenstand kann eine Kugel abprallen und ein sogenannter *Ricochet Schuss* entstehen: Das eigentlich runde Projektil wird durch den Aufprall verzerrt und die neu entstandenen Kanten am Projektil erzeugen in Verbindung mit dem Luftwiderstand ein Pfeifen.⁹⁸

Die Militärs der kriegsteilnehmenden Länder im zweiten Weltkrieg benutzten jeweils ihre eigens produzierten Waffen. Unterschiedliche Waffen beinhalten unterschiedliche Grundfrequenzen im Mündungs- und Geschossknall und verschiedene Schussfrequenzen. Aus den Erfahrungen des ersten Weltkriegs, in dem sogenanntes *Trommelfeuer* und ein massiver Einsatz von Schusswaffen und Bomben erstmals in dieser Größenordnung stattfand, wurden viele Schlüsse auf die Rolle von Schall und Hören gezogen.⁹⁹ Für Soldaten sollte es eine *Schule des Horchens* geben, in der die Auszubildenden lernten, den *Kriegslärm* zu dekodieren. Das auditive Erkennen von unterschiedlichen Geschossen, sowie die Einschätzung von Richtung und Entfernung der Schallquelle sollte gelernt werden. Im Handbuch der Luftwaffe wurde beschrieben, wie der Klang von Geschossen produziert wird und wie er zu entschlüsseln ist.¹⁰⁰

Das Gehör eines Soldaten sollte aufgrund der zuvor beschriebenen physikalischen Gegebenheiten Einschätzungen über Art, Position, Entfernung und Schussrichtung eines Geschosses liefern.¹⁰¹ Diese Einschätzungen konnten jedoch von der Akustik der Umgebung sowie von der Überlagerung mit anderen Kriegsgeräuschen erschwert werden.¹⁰² Die Analysefähigkeiten des menschlichen Gehörs sollten auf Gerätschaften übertragen werden und es wurden sogenannte Horchgeräte erfunden. „Seit Anfang der 1920er Jahre entstand daher an der südenglischen Küste eine Art akustische Luftraumüberwachung in Gestalt immer mächtiger werdender, aus Beton

98 Vgl. (unbekannt): Ricochet Analysis Introduction. <https://www.bevfitchett.us/ballistics/ricochet-analysis-introduction.html>.

99 Vgl. Paul, 2014, S. 83.

100Vgl. Ulrich, 2014, S. 239 ff.

101 Vgl. Ulrich, Krieg, S. 240 f.

102 Vgl. Volmar, Alex: In Storms of Steel: The Soundscape of World War I and its Impact on Auditory Media Culture during the Weimar Period. In: Morat, Daniel: Sounds of modern history. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe. New York, Paperback edition, 2017. S. 234.

gegossener Horchschalen; ihre konkav gewölbten Innenflächen konnten auf große Entfernung Schallwellen aufnehmen.“¹⁰³

Die Wehrmacht und die rote Armee setzten allerdings eher auf den Einsatz akustischer Offensivwaffen. Die sogenannte *Stalin-Orgel* war ein Mehrfachraketenwerfer und konnte durch ihre „im Sekundentakt abgeschossenen Raketen mit ihren breit gestreuten und schwer auszurechnenden Einschlägen und den Abschuss und Flug begleitenden durchdringenden Geräuschen noch in bis zu acht Kilometern Entfernung Verwirrung und Panik stiften“¹⁰⁴. Die Wehrmacht entwickelte die Sturzkampfflugzeuge vom Typ *Junkers Ju 87*. An ihnen wurden Vorrichtungen an den Fahrwerksbeinen angebracht, die mit Propellern betriebene Sirenen zum Klingen brachten, sobald sich das Flugzeug im Sturzflug befand. Diese Sirenen werden auch *Stuka-Sirenen* oder *Jericho-Trompeten* genannt.

Der Klang der *Stalin-Orgeln* und *Stuka-Sirenen* diente der psychologischen Kriegsführung und wird von *Ohrenzeugen* als besonders traumatisierend beschrieben.¹⁰⁵ Im weiteren Kriegsverlauf wurden die *Stuka-Sirenen* für eine bessere Flugfähigkeit jedoch abmontiert. Stattdessen wurden die Bomben mit kleinen Pfeifen ausgestattet, die einen ähnlichen psychologischen Effekt erzielen sollten. Die psychologische Wirkung dieser Waffen erhöhte sich besonders in Momenten der Stille. Den Effekt von Stille nutzen auch die von Nazideutschland entwickelten V2 Raketen, die sich durch einen besonders lautlosen Anflug und eine sehr plötzliche, unangekündigte und laute Explosion auszeichneten.¹⁰⁶

Um die Klangsignatur des zweiten Weltkriegs weiter zu konkretisieren, muss auch ein genauerer Blick auf die traumatisierende Wirkung von Klängen gelegt werden. Dies lässt sich gut an der NS-Strategie des Blitzkriegs erkennen: Der Angriff auf Polen, die Niederlande und Frankreich war geprägt vom Klang der *Stuka-Sirenen*, der Bombenangriffen und des Flugalarms.¹⁰⁷ Auch in besetzten Gebieten wurde, wie

103 Ulrich, 2014, S. 241.

104 Ulrich, 2014, S. 243.

105 Vgl. Naliwajek-Mazurek, 2014, S. 66.

106 Vgl. Ulrich, S. 242.

107 Vgl. Ulrich, 2014, S. 242.

in Kapitel 3.2 beschrieben, der Klang der Öffentlichkeit strukturiert und verändert. Kirchenglocken wurden abmontiert, Autos und Fahrräder konfisziert, jüdische Menschen deportiert, Regimegegner verhaftet. Deutsche Soldaten marschierten durch die Städte, des Öfteren wurden nationalsozialistische Lieder gesungen. Die *Soundscape* des Nationalsozialismus wurde innerhalb von kurzer Zeit in besetzte Gebiete exportiert.

Der Blitzkrieg und die Veränderungen der *Soundscaapes* brachten für viele Zivilisten traumatische Erfahrungen mit sich.¹⁰⁸ Für Soldaten hatten die *Soundscaapes* des zweiten Weltkriegs ebenfalls psychische, und auch physische Folgen. Die *Soundscaapes* in Schützengräben, Panzern, Flugzeugen, in U-Booten oder auf Schiffen sind sehr unterschiedlich.¹⁰⁹

Was jedoch von den meisten Soldaten unabhängig ihrer Stationierung hervorgehoben wird, ist die traumatisierende Wirkung des *Kriegslärms*. Die Erfahrungen im Krieg, die zu einem Großteil auditiver Natur sind, sind oftmals verantwortlich für das Krankheitsbild der *Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS)*. Die enorme Lautstärke während Gefechten führte bei vielen Soldaten zu massiven Gehörschäden.¹¹⁰

In der Geschichts- und Kulturwissenschaft wurde in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vermehrt von einer *ikonischen Wendung*¹¹¹ gesprochen. Anhand der so genannten *visual history* hat die Bildwissenschaft ihren Einzug in die Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik gefunden. Der Bilderflut im 19. Jahrhundert entsprangen viele Fotografien und Bewegtbildaufnahmen, die einen ikonischen Status erreichten. Mediale Ikonen sind laut Gerhard Paul Bilder und Bewegtbilder, die „mit einer besonderen, die Erinnerung prägenden kulthaften

108 Vgl. Naliwajek-Mazurek, 2018, S. 55 ff.

109 Diese Unterschiede müssten weiter erforscht werden und werden in dieser Thesis nicht weiter behandelt.

110 Vgl. Unbekannt: Akustische Gewalt (2), Über Trommelfeuer, zerstörte Ohren und Überleben durch gutes Hören. In: Hoer-Wissen. [online], <https://die-hörgräte.de/hoer-wissen/akustische-gewalt-2-trommelfeuer-krieg-hoeren/>

111 Der Begriff Ikonische Wendung ist in den meisten Wissenschaftlichen Publikationen mit dem englischen Begriff *iconic turn* zu finden.

Bedeutung¹¹² aufgeladen sind und sich in das kollektive Gedächtnis einbrennen. Sie „sind in der Regel mit bedeutenden Persönlichkeiten und/oder dramatischen Ereignissen der Geschichte wie Wendepunkten, Umbrüchen und Katastrophen verknüpft“¹¹³.

Dies wirft die Frage auf, ob es in der Wissenschaft auch einen *sonic turn*¹¹⁴ geben kann, und inwiefern Klänge und Audioaufnahmen einen ähnlichen Stellenwert in der Geschichts- und Kulturwissenschaft einnehmen können.

Bilder werden zu medialen Ikonen durch „die zeitlich nachfolgende Nutzung und Re-Inszenierung von Kunst und Kultur [...], die Verbreitung in der Konsum- und Alltagskultur [...], die Etablierung als Gegenstand politischer Kampagnen [...], sowie vor allem die massenhafte und kontinuierliche Aneignung des Bildes durch die Rezipienten und seine Nutzung im alltäglichen, sozialen, kulturellen und politischen Leben [...]“¹¹⁵. Des Weiteren fungieren Medienikonen auch als *Erinnerungsorte*. Der zweite Weltkrieg brachte einige visuelle Medienikonen hervor, so werden Bilder von Leichenhaufen in Konzentrationslagern als Ikonen der Vernichtung bezeichnet. Aber auch das bekannte Standbild aus *Triumph des Willens* ist zu einer Medienikone geworden. Es vermittelt die „propagandistische Idealvorstellung der nationalsozialistischen *Volksgemeinschaft*“¹¹⁶.

Da der Geschichtsfilm ebenfalls als Erinnerungsort bezeichnet wird und historische Klänge dort re-inszeniert, archiviert und verbreitet werden, stellen folgende Thesen den Versuch dar, Klänge des zweiten Weltkriegs auf ihre Ikonizität zu untersuchen.

Die Klänge der zuvor beschriebenen *Stuka-Bomber* verwandelten sich schnell zu ikonischen Klängen. Die Ikonifizierung offensiver Waffen wurde durch die exzessive

112 Paul, Gerhard: Bilder die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21.

Jahrhunderts. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben, 1900 bis heute, 1. Aufl. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2011, S. 8.

113 Paul, 2011, S. 8.

114 Der Begriff *sonic turn* lehnt an den Begriff *iconic turn* an und steht für eine Wendung der Kulturwissenschaft zur Klangforschung anhand auditiver (Medien-) Ikonen.

115 Paul, 2011, S. 10.

116 Ebd. S. 13.

Nutzung in der Tongestaltung von Filmen verstärkt. Das Geräusch der *Stuka-Sirenen* ist sogar beispielhaft für die nach der massenmedialen Verbreitung oftmals folgenden Entkontextualisierung, denn nach dem Krieg ist der Klang der *Stuka-Bomber* zu einem gängigen Filmtonklischee geworden: Abstürzende Flugzeuge oder sogar Helikopter werden oftmals auch ohne den Kontext des zweiten Weltkriegs mit einer *Jericho-Trompete* vertont.¹¹⁷ Der zweite Weltkrieg brachte nach eigenen Überlegungen auch Klangikonen der Vernichtung hervor, die ihren Ursprung nicht in der Entwicklung neuartiger akustischer Offensivwaffen haben. Der in Kapitel 3.2 bereits beschriebene Klang der Deportationen von jüdischen Menschen und Regimegegnern gehört dazu, sowie die auditive Metapher eines Güterzugs für den Holocaust.

Die *Soundscape* der späten Kriegsjahre in deutschen Großstädten, die vom dem Verbund von Flugalarm, Fluglärm, Explosionen und Flugabwehrkanonen dominiert wird, könnte eine auditive Ikone der Zerstörung darstellen. In den deutschen Wochenschauen wurden inszenierte Kriegsgeräusche und Musik für Propagandazwecke genutzt. Da die meisten Bildaufnahmen von der Front mit alten Stummfilmkameras gedreht wurden, mussten die Aufnahmen im Tonstudio vertont werden.¹¹⁸ Da die Wochenschau ein wichtiges Instrument zur Kriegspropaganda darstellte, „durfte ihre inhaltlich-visuelle und auch ihre akustische Gestaltung nicht dem Zufall überlassen werden“¹¹⁹. Geräusche von Flugzeugmotoren, Explosionen, Schüssen und Stuka-Sirenen wurden mit Musik und einer Kommentatorstimme verbunden um ein „mitreißendes emotionales Erlebnis“¹²⁰ zu schaffen.¹²¹ Diese Art

117 Da in der wissenschaftlichen Literatur kaum Quellen über ikonische Klänge und deren Entkontextualisierung in Form von Filmtonklischees zu finden sind, muss für diese These lediglich eine Wikipedia Quelle herhalten. <https://de.wikipedia.org/wiki/Jericho-Trompete>

118 Vgl. Ulrich, 2014, S. 244.

119 Helms, Claudia: Tönende Wochenschau, Die Musik der Deutschen Wochenschau, In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, S. 247.

120 Ebd. 2014, S. 247.

121 Paul, Gerhard: Wagners Walkürenritt, Aus dem Orchestergraben auf das Schlachtfeld des (post-)modernen Krieges, In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, S. 265.

der Gestaltung der Tonspur erweckte in der Bevölkerung einen heroischen Eindruck und könnte somit als auditive Ikone der Propaganda angesehen werden.

Die brüllenden Reden Adolf Hitlers und ihre Mischung aus Dialekt, Aussprache und Pathos, stehen ebenfalls als auditive Ikone stellvertretend für Faschismus, Holocaust, Weltkrieg und Imperialismus. Ebenso wäre die These aufzustellen, dass die *Soundscapes* des Wiederaufbaues, begleitet vom Nachhall des *Kriegslärms* in den Köpfen der Menschen, als ikonischer Klang bezeichnet werden könnten.

Dem Thema der audiovisuellen Inszenierung von *Kriegslärm* wird sich im folgenden Kapitel näher gewidmet.

4. Soundscapes des zweiten Weltkriegs im Film

Die Darstellung von *Soundscapes* des zweiten Weltkriegs im Film ist abhängig von verschiedenen Faktoren. Zum einen haben sich die technischen Möglichkeiten der Tongestaltung über die Zeit geändert. Zum anderen bietet der Historienfilm, neben der Inszenierung von historischen Ereignissen, immer einen Hinweis auf das historische Verständnis der Filmemacher, „indem er den Zeitgeist seiner Gegenwart archiviert“¹²². Des Weiteren ist zu beachten, dass die Tonspur eines Films immer einer Tongestaltung unterliegt. Wenn die Tongestaltung zum Ziel hätte, die klangliche Umgebung realistisch abzubilden, würde die Tonspur insbesondere bei Kriegsfilmern im Chaos untergehen.¹²³ Besonders in Extremsituationen wird die selektive Wahrnehmung des menschlichen Gehirns versuchen, unwichtige Geräusche auszublenden und nur die wichtigsten Geräusche wahrzunehmen. Aufgrund der in Kapitel 2 beschriebenen *Schizophonie* wird ein aufgenommener und über Lautsprecher wiedergegebener Klang anders wahrgenommen als sein auf natürliche oder mechanische Weise entstandenes Pendant. Die selektive Wahrnehmung ist jedoch für ein Gefühl von Realität sehr wichtig und muss, insbesondere bei Kriegsfilmern, gestaltet werden.

122 Peltzer, 2021, S. 664.

123 Vgl. Greiner, 2018, S. 94.

Diese Form der Tongestaltung wird auch *aufmerksamkeitslenkendes Sounddesign* genannt und legt den Fokus mehr auf die Wirkung von Klängen, als auf die wirklichkeitsnahe Abbildung der klanglichen Realität.¹²⁴ „Das Publikum wird den *aufmerksamkeitslenkenden Ton* mit großer Wahrscheinlichkeit als ‚echter‘, ‚realistischer‘ einschätzen, als den Ton, der versucht die Gesamtheit einer physikalischen Realität darzustellen.“¹²⁵

Zudem beeinflusst die Intention der Filmemacher und der finanzierenden Institutionen die Tongestaltung. Dies zeigt sich besonders in Kriegsfilmern der 1930er Jahre. Der Film *Westfront 1918* (1930)¹²⁶ von G.W. Pabst versteht sich als Anti-Kriegsfilm. Dem gegenüber steht zum Beispiel der Film *Morgenrot* (1932/33) als propagandistisches Werk, welches den Kriegsvorstellungen und Narrativen der Nationalsozialisten entsprach. Im Vergleich der Tonspuren dieser beiden Filme zeigt sich ein relevanter Unterschied im Einsatz von Geräuschen und Musik. In *Morgenrot* wird die Tonspur dominiert von ruhigen Dialogen und abgeklärter Stille, die nur einmal durch einen kurzen menschlichen Schmerzenslaut bei Stunde 00:56:40 unterbrochen wird. Musik wird vor allem am Anfang und Ende des Films eingesetzt, um die Kriegshelden zu heroisieren. In *Westfront 1918* sind im Gegensatz zu *Morgenrot* viele Schmerzensschreie zu hören.¹²⁷ Die Verzweiflung des Krieges wird über die Gestaltung der Tonspur eindrücklich zu Gehör gebracht.

Mit den zunehmenden technischen Möglichkeiten der Tongestaltung wurde spätestens von Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998)¹²⁸ eine neue Ära des Kriegsfilms eingeläutet. Nachdem Spielberg mit *Schindler's List* (1994)¹²⁹ einen

124 Vgl. Görne, 2017, S. 247 ff.

125 Görne, 2017, S. 219.

126 Pabst, G.W.: *Westfront 1918 – Vier von der Infanterie*, [Kinospießfilm], Deutschland: Nero-Film AG, 1930, Soundmontage: W.L. Bagier.

127 Siehe Kapitel 7.1 → Geräuschanalysen.

128 Spielberg, Steven: *Saving Private Ryan*, [Kinospießfilm], USA: Dreamworks Pictures et al, 1998, Sounddesign: Gary Rydstrom, Mischung: Gary Summers; Andy Nelson.

129 Spielberg, Steven: *Schindler's List*, [Kinospießfilm], USA: Universal Pictures et al, 1994, Sounddesign: Charles L. Campbell; Louis L. Edemann, Mischung: Scott Millan; Andy Nelson; Steve Pederson.

kommerziell erfolgreichen Film über den Holocaust produzierte, der von vielen Zuschauern und Kritikern für seine verstörende Darstellung gelobt wurde, erwartete man von *Saving Private Ryan* „nichts Geringeres, als dass er Geschichte wahrnehmbar machen sollte“¹³⁰.

Besonders in der Eröffnungssequenz stellt die detaillierte Darstellung des *Kriegslärms* sowie dessen psychische und physische Auswirkungen auf Soldaten eine Besonderheit der audiovisuellen Gestaltung dar. Bei der Ankunft der Amerikaner am Omaha Beach wird der Zuhörer mit einer Dichte von Kriegsgeräuschen übermannt. Jedoch ist das *Soundscape* am Strand nicht dominiert von Mündungs- und Geschosknall der Waffen der deutschen Soldaten, sondern wird vom Einschlagen der Kugeln auf verschiedenen Materialien wie Metall, Wasser und Körpern, sowie von *Ricochet* Schüssen und Explosionen, Meeresrauschen und den Schreien von Soldaten beherrscht. Der Gegenschuss, der eine *Point-of-View*¹³¹ Einstellung der deutschen Soldaten im Bunker zeigt, wurde komplett gegensätzlich vertont. Zu hören ist nur der laute Mündungs- und Geschosknall des Maschinengewehrs, sowie weitere *Off-Screen*¹³² Schüsse rechts vom Bild.¹³³ Diese detaillierte Gestaltung des *Kriegslärms* ist anhand der Ergebnisse dieser Thesis als hauptverantwortlich für die realistische Anmutung dieser Anfangssequenz zu betrachten.

Die filmische Darstellung von militärischen Auseinandersetzungen verfolgt jedoch nicht immer einen Realitätsansatz. Am Beispiel verschiedener Tongestaltungen von Schüssen und Explosionen lässt sich dies gut erkennen. Meistens werden Schüsse und Explosionen zeitgleich mit dem visuellen Ereignis vertont obwohl, wie in Kapitel 3.3 beschrieben, Schussgeräusche zeitlich versetzt von dem visuellen Ereignis des

130 Peltzer, 2021, S. 669.

131 Der Begriff *Point-of-View* beschreibt eine Kameraeinstellung, die dem Publikum einen Blick durch die Augen einer Filmfigur nahelegt.

132 *Off-Screen* nimmt Bezug auf den Begriff *Off-Screen Sound*, der einen Klang beschreibt, dessen Quelle nicht zum gleichen Zeitpunkt sichtbar ist. Die Quelle ist jedoch am gleichen Ort und zur gleichen Zeit der Szene verankert. Vgl. Chion, 2012, S. 181.

133 Vgl. *Saving Private Ryan*, 1998, TC:00:08:29. Timecodes werden im Format hh:mm:ss angegeben.

Schusses gehört werden. Die Entscheidung der audiovisuellen Gestaltung ist eine dramaturgische und erzählerische Entscheidung. Ein Beispiel für eine zeitlich versetzte Vertonung stellt die Szene in *Saving Private Ryan* dar, bei der bei Stunde 00:52:42 ein Soldat der *United States* (im Folgenden US) von einem Scharfschützen erschossen wird. Zuerst ist das Einschlagen der Kugel in den Körper des Soldaten zu hören, die den Körper des Soldaten durchdringt und in ein nahestehendes Klavier einschlägt. Erst danach ist der Mündungs- und Geschosknall zu hören. Die Soldaten erkennen anhand des zeitverzögerten Schussgeräusches die Schussrichtung und Entfernung des Schützen.¹³⁴ Nur wenige Minuten später wird dieser Scharfschütze von einem US-Soldaten eliminiert. Aus der Perspektive des deutschen Scharfschützen sieht der Zuschauer durch das Zielfernrohr des Gewehrs das Mündungsfeuer des US-Soldaten, erst danach ist der Mündungs- und Geschosknall zu hören, wenige Frames später flitzt die Kugel durch die Luft und schlägt schließlich beim deutschen Soldaten ein.¹³⁵ Abgesehen von einem gewissen Realitätsansatz dieser Vertonung wird dieses dennoch sehr kurze Ereignis durch die audiovisuelle Gestaltung in die Länge gezogen.

Der synchrone Ansatz bei einer Vertonung von Schussgeräuschen ist jedoch der Gängigere. Bei solchen kurzen audiovisuellen Ereignissen ist der „Klang [...] der Stempel, welcher das Bild mit dem Siegel des Augenblicks markiert“¹³⁶. Um eine Glaubwürdigkeit der Tonspur zu erzeugen, sind sogenannte *Synchronisationspunkte*¹³⁷ von großer Wichtigkeit. Sie bezeugen, dass die gehörten Klänge zu dem gesehenen visuellen Phänomen gehören.¹³⁸ Daher wirkt für Zuschauer eine synchrone Vertonung von Mündungsfeuer und Mündungsknall realistischer, als eine physikalisch korrekte, verzögerte Vertonung wirken würde. Das Spannungsfeld zwischen realistischer beziehungsweise glaubwürdiger Vertonung militärischer Ereignisse und der künstlerischen, auf die Wirkung fokussierenden

134 Vgl. *Saving Private Ryan*, TC:00:52:54.

135 Vgl. *Saving Private Ryan*, TC:00:55:50.

136 Chion, 2012, S. 57.

137 Ein *Synchronisationspunkt* bezeichnet den audiovisuellen Moment, in dem ein Ereignis in Bild und Ton synchron auftritt. Vgl. Chion, 2012, S. 178.

138 Vgl. Chion, S. 58.

Tongestaltung lässt sich anhand der Darstellung der psychischen und physischen Auswirkungen des *Kriegslärms* auf Soldaten aufzeigen.

Die Mischung aus psychischen und physischen Folgen wird in der Tongestaltung von Filmen sehr häufig als künstlerisches Mittel benutzt, um Traumata der Filmfiguren zu erzählen.¹³⁹ Militärische Auseinandersetzungen werden in Kriegsfilmen häufig durch eine Explosion oder einen lauten Knall unterbrochen, der die Hörfähigkeit der Filmfiguren für einen spezifischen Zeitraum einschränkt. Dieser Effekt der Tongestaltung wird *Subjektivierung* genannt. „Klangliche *Subjektivierungen* verändern die Position des unsichtbaren Beobachters. Statt neben oder zwischen den Protagonisten in der Szene zu sein, wird er durch die Szene geführt oder hört mit den Ohren der Protagonisten selbst. *Subjektivierungen* können ganz unmittelbar die Aufmerksamkeit des Publikums lenken und metaphorisch veränderte Wahrnehmungszustände vermitteln.“¹⁴⁰ Diese veränderten Wahrnehmungszustände lassen uns Rückschlüsse auf die psychische Verfassung der Protagonisten ziehen. Denn meist ist es nicht der Verlust der physischen Hörfähigkeit, der durch *Subjektivierungen* im Kriegsfilm vermittelt wird, sondern die mit der eingeschränkten Hörfähigkeit verbundenen Traumata des Protagonisten. „Der Verlust des auditiven Kontakts zur Umwelt ist die häufigste Strategie zur Darstellung von auditiven *Subjektivierungen*.“¹⁴¹

In der Eröffnungssequenz von Film *Saving Private Ryan* wird diese Form der *Subjektivierung* zweimal eingesetzt.¹⁴² Dies hat zum einen den Effekt, die traumatisierende Wirkung des *Kriegslärms* aus der Subjektivierung der Hauptfigur darzustellen, zum anderen strukturieren diese *Subjektivierungen* das Chaos und den Lärm der Schlacht. Diese Pausierung bietet dem Zuschauer zum einen die Möglichkeit, das Gehörte und Gesehene zu reflektieren und einzuordnen, zum anderen kann der Zuschauer sich mit der Hauptfigur identifizieren und versteht unmittelbar den inneren Konflikt der Person. „Der klassische Fall indirekter

139 Vgl. Greiner, 2018, S. 105.

140 Görne, 2017, S. 219.

141 Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, 6. Aufl. Marburg: Schüren Verlag, 2017, S. 397.

142 Vgl. *Saving Private Ryan*, 1998, TC:00:09:15. Und TC:00:12:40.

Subjektivierung ist die subjektive Darstellung extremer emotionaler Zustände der Protagonisten.“¹⁴³

Den Effekt der *Subjektivierung* nutzen auch viele Filme, die das Thema von *PTBS* nach dem Krieg behandeln. Charaktere, die aus dem Krieg zurückgekehrt sind, nehmen die Geräusche in ihrer Umwelt anders wahr. Ein gutes Beispiel, welches zwar nicht im Kontext des zweiten Weltkriegs angesiedelt ist, stellt der Film *American Sniper* (2014)¹⁴⁴ dar. Bei Stunde 01:54:02 sitzt die Hauptfigur nach seiner Rückkehr vor einem ausgeschalteten Fernseher und hört den Krieg in seinem Kopf.¹⁴⁵ In einer anderen Szene, in der die Hauptfigur im Büro einer Autowerkstatt auf die Reparatur wartet, wird er von den lauten Geräuschen eines Akkuschraubers abgelenkt und an seine Kriegserlebnisse erinnert.¹⁴⁶ Da zu Kriegszeiten jedes Geräusch zu einem *sound signal* wird und potenziell Gefahr birgt, bleibt bei vielen *Zeit-* und *Ohrenzeugen* des Krieges die Wachsamkeit und der Fokus auf das Gehör auch nach dem Krieg bestehen.

Diese Beispiele und auch die Häufigkeit von auditiven *Subjektivierungen* im Kriegsfilm sind mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen über *Soundscapes* des zweiten Weltkriegs konform. Diese Form der *Subjektivierung* stellt zwar eine Vertonungsstrategie dar, die weit über eine naturalistische oder dokumentarische Vertonung herausgeht, dennoch vermittelt sie auf einer realitätsnahen Art und Weise, wie sehr Kriegserfahrungen über das Gehör erlebt werden und welche traumatisierenden Effekte der *Kriegslärm* auf Soldaten und Menschen mit sich bringt. Denn die Frage nach der subjektiven Wahrnehmung von Klang und den psychischen Auswirkungen kann durch dokumentarische Vertonungsansätze kaum behandelt werden. „Nicht die abbildhafte Rekonstruktion, sondern die subjektivierte Darstellung historischer Welten und Ereignisse steht im Mittelpunkt der audiovisuellen Gestaltung.“¹⁴⁷

143 Görne, 2017, S. 222.

144 Eastwood, Clint: *American Sniper*, [Kinospießfilm], USA: Warner Bros. et al, 2014, Sounddesign: Alan Robert Murray; Bub Asman, Mischung: John T. Reitz; Gregg Rudloff.

145 Vgl. *American Sniper*, 2014, TC:01:54:02.

146 Vgl. *American Sniper*, 2014, TC:01:12:29.

147 Greiner, 2018, S. 102.

Neben dem Klang militärischer Auseinandersetzungen spielt jedoch auch der Klang des Nationalsozialismus in vielen Filmen über den zweiten Weltkrieg eine wichtige Rolle. In der Anfangssequenz des Films *Elser* (2015)¹⁴⁸ wird die Rede Adolf Hitlers am 8. November 1939 im Münchener Bürgerbräukeller inszeniert. Bei Stunde 00:04:07 wird Adolf Hitler von einem Redner und dem Publikum mit dem NSDAP-Gruß *Sieg-Heil* begrüßt. Kurz darauf betritt Hitler die Bühne. Seine Rede ab Stunde 00:04:39 stellt eine realitätsnahe, ikonographische Darstellung der historischen Fakten dar. Die zerhackte Form des Redens, dessen Pausen den Nachhall und das Echo der Stimme abwarten, sowie der unterschiedliche Klang der Sprache und des Raumes an unterschiedlichen Hörpositionen, wird in dieser Szene audiovisuell dargestellt. In der darauffolgenden Einstellung ist die Rede von Hitler über Lautsprecher zu hören, während die Hauptfigur Georg Elser ein Schiff in der Nähe von Konstanz verlässt.¹⁴⁹ Wenige Sekunden später sind an Laternen angebrachte Lautsprecher zu sehen, um diese Übertragung auf den öffentlichen Raum unmissverständlich aufzuzeigen.¹⁵⁰ Kurz darauf ist die Rede von Hitler wieder synchron zu hören und zu sehen und bei einem erneuten Umschnitt auf eine Grenzschutzeinheit, die Georg Elser gefangen genommen hat, ist die Rede ebenfalls zu hören, diesmal über einen Volksempfänger, der bei Stunde 00:07:12 im Bild zu sehen ist. Dieser Einsatz von *On the Air*¹⁵¹ Sprache verdeutlicht, wie die NSDAP die Radioübertragung von Hitlers Reden vor Publikum für eine umfassende Kontrolle der akustischen Öffentlichkeit nutzte.

Dem Aspekt der Stille im Nationalsozialismus wird sich im Film *The Pianist* (2002)¹⁵² ausführlich gewidmet. In der audiovisuellen Gestaltung kann der „Eindruck von Stille [...] nur als Resultat durch den Kontext und nach einer Vorbereitung erzeugt

148 Hirschbiegel, Oliver: *Elser*, [Kinospielfilm], Deutschland: Lucky Bird Pictures et al, 2015, Sounddesign: Srdjan Kurpjel, Mischung: Christian Bischoff; Karim El Morr.

149 Vgl. *Elser*, TC:00:05:10.

150 Vgl. *Elser*, TC:00:05:25.

151 Der Begriff *On the Air* beschreibt Geräusche und Musik aus Radio, Fernsehen, Telefon, und so weiter. Vgl. Chion, 2012, S. 184.

152 Polanski, Roman: *The Pianist*, [Kinospielfilm], France: R.P. Productions et al, 2002, Sounddesign: Gérard de Lagarde; Gérard Hardy, Mischung: Dean Humphreys.

werden“¹⁵³. In einer Szene bei Stunde 00:52:16 läuft die Hauptfigur Władysław Szpilman nach der Deportation seiner Familie durch das bereits geräumte Ghetto von Warschau. Im Hintergrund ist ein leichter Wind und das Pfeifen eines Zuges zu hören. Als er am Eingang der Druckerei vorbeiläuft, die er vorher schon besucht hat, ist das Surren von Fliegen zu hören, kurz nachdem eine tote Familie im Bild zu sehen ist. Dieses Geräusch stellt zum einen ein Symbol für Tod und Verwesung dar, zum anderen symbolisiert es als Geräusch, welches in einer dichten, urbanen *Soundscape* aufgrund der Überdeckung durch andere Geräusche wie Verkehr, nicht zu hören wäre, die Stille eines geräumten Ghettos. Kurz darauf läuft Szpilman zu dem Café, in dem er vor der Räumung noch als Pianist tätig war. Hier sind wiederholt Leichen zu sehen und Fliegen zu hören, zusätzlich jedoch auch das leichte Rascheln von Blättern im Wind, welches in vorherigen belebten Szenen vor dem Restaurant nicht zu hören war.¹⁵⁴ Als er das Café betritt ist der Nachhall des Raumes auf dem Geräusch seiner Schritte sehr deutlich heraus gearbeitet.¹⁵⁵ Bei einer weiteren Szene bei Stunde 00:54:51 werden jüdische Zwangsarbeiter, darunter auch Szpilman, in zweier Reihen durch das Ghetto geführt, um eine Mauer im deutschen Viertel zu reparieren. Hier sind die Schritte der Menschen, ein Rabe und ein wegfliegender Vogel zu hören, jedoch keine *Walla*¹⁵⁶. Im deutschen Viertel angekommen, ändert sich die *Soundscape* massiv. Erst wird ein Zeitsprung durch den plötzlichen Einstieg von Kirchenglocken verdeutlicht. Danach sind anstatt Raben nun Singvögel in der *Atmo*¹⁵⁷ zu hören, die Schritte werden von *Walla* abgelöst, in denen – im Gegensatz zu den *Walla* der jüdischen Gemeinschaft – keine Kinder weinen, sondern Menschen feilschen, normal sprechen und glücklich wirken. Nach der Szene im deutschen Viertel werden die jüdischen Zwangsarbeiter wieder zu ihren Unterkünften gebracht

153 Chion, 2012, S. 54.

154 Vgl. *The Pianist*, TC:00:53:26.

155 Vgl. *The Pianist*, TC:00:53:43.

156 Der Begriff *Walla* kommt aus dem US-amerikanischen und wird auch mit *Masse-Mensch* übersetzt. Er beschreibt den Klang einer durcheinander sprechenden Menschenmenge. Vgl. Lensing, Jörg U: Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmtönen, 3. Aufl., Berlin: Schiele und Schön, 2018, S. 127.

157 *Atmos* sind flächige Hintergrundklänge, die eine räumliche Umgebung modellieren. Vgl. Lensing, 2018, S. 91.

und von einem Offizier der Schutzstaffel (im Folgenden SS) angehalten, der alte und krank aussehende Menschen aus der Gruppe selektiert und mit Pistolenschüssen hinrichtet. Während der gesamten Szene ist weiterhin Vogelgezwitscher zu hören, was durch die auditive *Kontrapunktierung*¹⁵⁸ den Schrecken der Szene und der Absurdität nationalsozialistischer Gewalt nochmal verstärkt. Des Weiteren erzählt der Hall auf den Schüssen die Stille und Leere der Umgebung.¹⁵⁹

Stille wird hier also im Kontext und im Unterschied zwischen den Szenen dargestellt, sowie mit Geräuschen, die in einer *Lo-Fi Soundscape* nicht zu hören wären. Detailliertere Analysen der Inszenierung der *Soundscales* des zweiten Weltkriegs im Spielfilm sind in den Fallstudien in Kapitel 5 zu finden. Moralische und politische Stille wird anhand des Schweigens der älteren Generation im Film *Die Brücke* (1959)¹⁶⁰ audiovisuell inszeniert. In den Fallstudien in Kapitel 5 wird sich mit der Tongestaltung von *The Pianist* und *Die Brücke* intensiver auseinandergesetzt.

4.1 Der Film und das kollektive Kriegsverständnis

Den Krieg in allen seinen politischen, kulturellen, militärischen und gesellschaftlichen Dimensionen zu erfassen ist für das Medium Film eine unmögliche Aufgabe. Laut vielen Medienwissenschaftlern „entzieht sich das chaotische und komplexe Ereignis Krieg prinzipiell der visuellen Repräsentation. Es ist vielmehr das Nichtdarstellbare schlechthin“¹⁶¹. Zudem kritisieren Philosophen der Frankfurter Schule, dass auch der Holocaust künstlerisch nicht dargestellt werden kann und sollte.¹⁶² Bezogen auf den Krieg ist für Filmemacher jedoch nicht die Darstellung der großen und ganzen

158 Der Begriff *Kontrapunktierung* nimmt Bezug auf einen Effekt der Filmmusik, in dem der Charakter der Filmmusik dem gezeigten Bild widerspricht. Vgl. Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Filmmusik, 1. Aufl., Augsburg: Wißner Verlag, 2001, S. 37.

159 Vgl. Chion, 2012, S. 55.

160 Wicki, Bernhard: Die Brücke, [Kinospießfilm], Deutschland: Deutsche Film Hansa et al, 1959, Soundeffekte: Oskar Sala.

161 Paul, Gerhard: Kriegsbilder – Bilderkriege, In: Bundeszentrale für politische Bildung, 16.07.2009, [online] <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/31834/kriegsbilder-bilderkriege>.

162 Vgl. Gradinari, Irina: Kinematografie der Erinnerung. Band 2: Den Zweiten Weltkrieg erzählen, Ritzer, Ivo (Hrsg.), 1. Aufl., Bayreuth: Springer VS, 2021, S. 5.

Realität das Ziel des Geschichts- und Kriegsfilms, sondern die Darstellung der subjektiven Wahrnehmung von *Zeit-* und *Ohrenzeugen*.¹⁶³

In den 1920er und 1930er Jahren sorgten propagandistische Filme in den deutschen Kinos für Kassenschlager.¹⁶⁴ Zur NS-Zeit wurde ausschließlich ein heldenhaftes, heroisches Bild des einfachen Soldaten erzeugt. Viele junge Soldaten kannten den Krieg, bevor sie ihn selbst erlebten, aus Filmen und Erzählungen. Die heroische und propagandistische Darstellung von Kriegsfilmen im Nationalsozialismus warf ein verfälschtes Bild auf den Krieg. Während NS-Propaganda Filme wie *Sieg des Glaubens* (1933) und *Triumph des Willens* (1934) von Leni Riefenstahl maßgeblich zur Stärkung der *Volksgemeinschaft* beitrugen¹⁶⁵, erzählten Filme wie *Morgenrot* (1932/33) von deutschem Pflichtbewusstsein und der Bereitschaft "niemals aufzugeben und das eigene Leben für Deutschland zu opfern"¹⁶⁶.

Durch die unterschiedlichen Darstellungen von Krieg „modifizieren Kriegsfilme zu einem entscheidenden Teil die Verfasstheit des kollektiven Kriegsverständnisses“¹⁶⁷. Vergangene Kriege werden medial aufgearbeitet und dadurch „zum Kriegsfilm von heute. Aber vielleicht steckt im Kriegsfilm von heute auch wiederum die Kriegsbereitschaft von morgen.“¹⁶⁸ Da die Erfahrung des Krieges für die meisten Soldaten und zivilen Menschen sehr eng mit Geräuschen verbunden ist, hat die Gestaltung der Tonspur im Kriegsfilm einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung von militärischen Aktionen. Obwohl die technischen Möglichkeiten für eine

163 Vgl. Greiner, 2018, S. 102.

164 Vgl. (unbekannt): Film im NS-Staat, In: Bundeszentrale für politische Bildung, 08.05.2013, [online], <https://www.bpb.de/themen/nationalsozialismus-zweiter-weltkrieg/geheimsache-ghettofilm/153344/film-im-ns-staat/>.

165 Vgl. Schreiber, Max: Kino im NS-Regime, In: Lebendiges Museum Online, 14.08.2015, [online], <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/kino.html>.

166 Stiasny, Philipp: "Westfront 1918" und der Weltkriegsfilm der Weimarer Republik. In: Lebendiges Museum Online, 18.12.2019, [online], <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/kunst-und-kultur/westfront-1918-und-der-weltkriegsfilm-der-weimarer-republik.html>.

167 Peltzer, 2021, S. 659.

168 Metz, Markus; Seeßlen, Georg: Kriegsbilder. Über Narrative des Kriegs im Film, In: Deutschlandfunk, 04.04.2021, [online], <https://www.deutschlandfunk.de/kriegsbilder-ueber-narrative-des-kriegs-im-film-100.html>.

realistische auditive Darstellung des Krieges damals noch nicht gegeben waren, wurde die Tonspur von *Westfront 1918*, dem ersten deutschen Tonfilm über den ersten Weltkrieg, von Zuschauern und Zuhörern als besonders verstörend bezeichnet.¹⁶⁹ Für seine pazifistische und kritische Perspektive auf den Krieg wurde der Regisseur G.W. Pabst von den Nationalsozialisten scharf kritisiert und wie alle anderen kriegskritischen Filme wurde auch *Westfront 1918* im Zuge der Machtübernahme 1933 verboten.¹⁷⁰ Während der Zeit des NS-Regimes produzierte G.W. Pabst jedoch weitere, mit dem Nationalsozialismus konforme Filme.

Ab 1933 wurden ausschließlich propagandistische (Kriegs-)Filme gedreht, die der Zivilbevölkerung und den werdenden Soldaten eine heroische Perspektive auf den Krieg vermittelten. Die Tonspuren dieser mit dem Nationalsozialismus konformen Filme unterscheiden sich von kritischen Kriegsfilmern in ihrem Realitätsansatz und ihrem Einsatz von Musik. Anstatt die Schrecken und den Horror des Krieges über die Tonspur zu erzählen, wird durch den Einsatz von heroischer Musik und einer verharmlosenden Gestaltung des *Kriegslärms* eine Kriegsverherrlichung erzeugt.

Anhand des propagandistischen Dokumentarfilms *Feuertaufe* (1940) lässt sich die politische Wirkung der Tongestaltung genauer betrachten. „Während bei dem vorgeblichen Überfall der Polen reale Geräusche von Granatexplosionen verwendet wurden, setzte man bei den Bombenabwürfen der deutschen Piloten anstelle der Detonationsgeräusche synchrone Beckenschläge und aufsteigende Blechbläserklänge ein.“¹⁷¹ Diese Gestaltung der Tonspur stellt eine „Verharmlosung [und] ästhetische[...] Stilisierung eines verbrecherischen Sachverhalts“¹⁷² dar.

Neben dem Genre Kriegsfilm trug während der Zeit des Nationalsozialismus auch die Kriegsberichterstattung maßgeblich zur kollektiven Vorstellung von Krieg bei.¹⁷³ Die den Gegner abwertende Perspektive der Tongestaltung ist auch in vielen US-

169 Vgl. Stiasny, 2019.

170 Vgl. Ebd.

171 Thiel, Wolfgang: Ästhetik und Geschichte der Musik in den dokumentarischen Filmgenres, In: Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm, 1. Aufl., Berlin: Vorwerk 8, 2013, S. 73.

172 Ebd. S. 73.

173 Vgl. Peltzer, 2021, S. 662.

amerikanischen Kriegsfilmern zu finden. Im Folgenden wird ein weiteres Filmbeispiel angeführt, welches nicht im Kontext des zweiten Weltkriegs stattfindet, jedoch die wertende Funktion der Tonspur verdeutlicht. Im Film *Black Hawk Down* (2001)¹⁷⁴ wird die Geschichte einer US-amerikanischen Militäroperation in Somalia erzählt. Innerhalb von zwei Tagen starben an die 1000 somalische Menschen sowie 18 US-Soldaten. Die erzählte Perspektive ist jedoch extrem rassistisch. „Die Somalis in *Black Hawk Down* sprechen nur, um sich selbst zu verurteilen. Sie zeigen keine anderen Emotionen als Gier und Blutdurst. Ihre Auftritte werden von düsterem arabischen Techno begleitet, während die US-Streitkräfte von Geigen, Oboen und Gesang begleitet werden.“¹⁷⁵ Dies gibt ein gutes Beispiel, wie mit dem Einsatz von Musik und Sounddesign ein subtiles Framing geschaffen werden kann, um zwischen Gut und Böse zu unterscheiden und aus moralischer Sicht kritische Entscheidungen und Aktionen zu rechtfertigen.

Der hohe Wirkungsgrad von Kriegsfilmern auf das kollektive Kriegsverständnis bringt für Filmemacher eine Verantwortung mit sich, der jedoch viele, vor allem Hollywood Mainstream Filmemacher nicht gerecht werden. Die US-amerikanische Erzählperspektive beschränkt auch in Filmern wie *Saving Private Ryan* oftmals die Möglichkeiten einer kritischen Betrachtung. „So abschreckend kriegerische Gewalt in der Landungssequenz auch inszeniert sein mag, so dient sie dennoch gleichzeitig der Legitimation kriegerischer Gewalt.“¹⁷⁶ Die moralische Konsequenz der Geschichte, die den Tod vieler Soldaten heroisiert, kann für viele insbesondere jüngere Menschen irreführend wirken. Kriegsfilmern wie *Saving Private Ryan* sind „selbst Teil des kulturellen Gedächtnisses des Zweiten Weltkriegs und damit Teil der vermittelten Realität, die Hollywood - und insbesondere Spielberg - als Geschichte ausgegeben und weitergegeben hat“¹⁷⁷.

174 Scott, Ridley: *Black Hawk Down*, [Kinospießfilm], USA: Revolution Studios et al, 2001,

Sounddesign: Per Hallberg; Karen M. Baker, Mischung: Michael Minkler; Myron Nettinga.

175 Monbiot, George: *Both Saviour and Victim*. In: Monbiot, 29.01.2002, [online],

<https://www.monbiot.com/2002/01/29/both-saviour-and-victim/>, übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr 175.

176 Peltzer, 2021, S. 670.

Zu welchem Grade Kriegsfilm kritische Perspektiven aufzeigen ist oftmals auch abhängig von der Finanzierung solcher Filme. Die US-amerikanische Regierung gründete eine eigene Abteilung im Pentagon, von der alle das US-Militär betreffende Filme abgesegnet werden müssen. Während *Black Hawk Down* eine Förderungszusage vom Pentagon bekam, die sich in massiver Unterstützung durch das Militär auszeichnete, wurde eine Förderung für den Film *Apocalypse Now* (1979)¹⁷⁸ abgelehnt.¹⁷⁹ Vielleicht, weil *Apocalypse Now* eine andere, weniger heroische Perspektive auf kriegerische Operationen des US-Militärs erzählt als *Black Hawk Down*. Denn in *Apocalypse Now* wird neben den Schrecken und der Sinnlosigkeit des Krieges auch die Absurdität der US-amerikanisch-arroganten Moralvorstellungen thematisiert. Die Schrecken des Krieges werden weniger durch eine detaillierte Gestaltung des *Kriegslärms*, sondern mehr durch die Nebensächlichkeit von Gewalt verdeutlicht. Als Beispiel dient die Szene, in der Lieutenant Colonel Bill Kilgore einen Helikopter- und Napalm Angriff auf ein Dorf befiehlt, weil er an dem dazugehörigen Strand surfen will.¹⁸⁰ Jedoch werden auch hier die zerstörerischen psychologischen Auswirkungen auf Soldaten, die zu großem Teil durch den Einsatz von *Subjektivierungen* hervorgehoben werden, thematisiert. Unter anderem durch den Zusammenhang zwischen traumatischen Kriegserfahrungen und Realitätsverlust wirft *Apocalypse Now* ein verstörendes Bild auf den Vietnamkrieg und dekonstruiert die US-amerikanischen Wertvorstellungen.

Wie sehr Filme das Kriegverständnis von Menschen prägen, zeigt auch die Publikation *Opa war kein Nazi* (2002)¹⁸¹, in der die Zeit des Nationalsozialismus im Familiengedächtnis untersucht wird. In vielen Familien werden die Lücken der oftmals nebel- und fragmenthaften Familiengeschichten während des

177 Jeong, Seung-hoon: Politicizing the Mind-Game Film. In: Elsässer, Thomas: THE MIND-GAME FILM. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology. 1. Aufl., New York: Taylor & Francis, 2021, S. 182, übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr 177.

178 Coppola, Francis Ford: *Apocalypse Now*, [Kinospielfilm], USA: American Zoetrope et al, 1977, Sounddesign: Walter Murch; Richard P. Cirincione, Mischung: Richard Beggs; Mark Berger; Thomas Scott; Dale Strumpell.

179 Vgl. Peltzer, 2021, S. 663.

180 Vgl. *Apocalypse Now*, 1977, TC:00:47:30.

181 Vgl. Welzer, 2021.

Nationalsozialismus mit Geschichten aus Spielfilmen gefüllt oder sogar ersetzt. Traumatische Erfahrungen von Filmfiguren in *Die Brücke* (1959) oder *All Quiet on the Western Front* (1930)¹⁸² wurden von vielen an der Studie teilnehmenden Menschen genutzt, um Rückschlüsse auf die Kriegserlebnisse von Familienmitgliedern zu ziehen.¹⁸³ Filme können also „nicht nur wirkungsmächtig für ein eher verallgemeinertes Bild werden, das man sich von einer vergangenen Epoche macht, sondern [auch] für die Geschichte der Familie, zu der man gehört“¹⁸⁴. Jedoch ist hier spannend, dass bei vielen Familienmitgliedern ein kritisches Verhältnis zu Krieg und Kriegsfilm kaum auszumachen ist. Die Geschichten werden rationalisiert, um die eigenen Familienmitglieder in Schutz zu nehmen.¹⁸⁵ Dies relativiert die *geschichtsmodellierende* Funktion von Filmen in gewisser Weise und zeigt auf, wie sehr das subjektive Wahrnehmen von Filmen vom jeweiligen Bildungsgrad und der sozialen Herkunft der Rezipienten abhängig ist.

182 Milestone, Lewis: *All Quiet on the Western Front*, [Kinospielfilm], USA: Universal Pictures, 1930, Soundeffekte und Mischung: unbekannt.

183 Vgl. Welzer, 2021, S. 122 ff.

184 Ebd. S. 119.

185 Vgl. Ebd. S. 118.

4.2 Wie modelliert und interpretiert Filmton Geschichte?

„In dem der Filmton die Sinnlichkeit und Materialität vergangener Zeiten greifbar macht und den Zuschauer mit Klangwelten umhüllt, denen eine spezifische Historizität zugeschrieben wird, konstruiert er die räumlichen und zeitlichen Dimensionen der auditiven Histosphäre.“¹⁸⁶

Wenn von Geschichte gesprochen wird, ist nicht nur eine Darstellung von historischen Ereignissen im Zeitverlauf gemeint, sondern auch die sozialen und kulturellen Umstände, sowie deren Deutung und die Zusammenhänge mit der Gegenwart.¹⁸⁷

Während die visuelle Ebene des Films des Öfteren anhand von Texteinblendungen die historisch relevanten Ereignisse und Jahreszahlen vermittelt, um die Filmhandlung in den historischen Kontext einzuordnen, besitzt die Tonspur des Films die Möglichkeit, die sozialen und kulturellen Umstände zu modellieren. Da die meisten *Zeit-* und *Ohrenzeugen* des zweiten Weltkriegs mittlerweile verstorben sind, ist das kollektive Geschichtsverständnis über diese Zeit maßgeblich geprägt von literarischen, historischen und filmischen Werken. Viele *Zeit-* und *Ohrenzeugen* haben ihre Erinnerungen in solchen Werken festgehalten. Kriegstagebücher wurden in Romane umgewandelt oder verfilmt.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema traumatischer Erinnerungen unterscheidet man zwischen *core memory* und *narrative memory*. Unter *core memory* versteht man Erinnerungen von Ereignissen, die selbst mit allen Sinnen erlebt werden, während *narrative memory* in erster Linie durch Sprache vermittelt wird.¹⁸⁸ Durch die *synästhetische*¹⁸⁹ Wirkung von audiovisuellen Medien,

¹⁸⁶ Greiner, 2018, S. 100.

¹⁸⁷ Vgl. Jaeger, Friedrich: Lexikon Philosophie – Hundert Grundbegriffe. Jordan, Stefan et al. (Hrsg..) Ditzingen, 2011. S. 109.

kann Filmerfahrung dem „lebhaften, unmittelbaren Charakter von *core memory*“¹⁹⁰ oftmals sehr nahekommen.

Daher besitzt der Filmtone eine besondere Aufgabe bei der *Modellierung* von Geschichte. „Das filmische Erfahrbarmachen von Geschichte basiert [...] nicht nur auf affektintensiv erlebten Filmbildern, sondern auch auf einer *synästhetischen* Kombination mit der auditiven Ebene.“¹⁹¹ Dabei muss die Gestaltung des Filmtons nicht ein Abbild der akustischen Realität vergangener Zeiten sein, sondern auch dem jeweiligen Klangverständnis der Rezipienten standhalten, welches wiederum zu einem großen Teil von Filmerfahrungen geprägt ist.¹⁹² Die unterschiedlichen Kategorien des Filmtons, nämlich Dialog, *Atmos*, *Foleys*, *Effekte* und *Musik* vermitteln unterschiedliche Aspekte von Geschichte und Geschichtsverständnissen. Einen großen Anteil an der Historisierung hat das Element der Sprache. Viele Informationen, die für das Verständnis der Filmhandlung und der geschichtlichen Hintergründe wichtig sind, werden über die Sprache gegeben. Hierbei spielt der gesprochene Text die offensichtlichste Rolle. Jedoch kann Sprache neben den textlichen Informationen viele weitere Aspekte vermitteln. „Sie kommentiert und deutet die Rede und nicht selten handelt sie deren Intention entgegen, indem sie [...] etwas über den Sprecher mitteilt, über sein Alter und Herkommen, über seine Spannungs- und Erregungszustände.“¹⁹³

Michel Chion teilt Sprache in drei unterschiedliche Kategorien ein. Die *Theater-Rede*, in der der gesprochene Text eine „dramatische, psychologische, informative und affektive“¹⁹⁴ Wirkung besitzt und innerhalb einer Szene verankert ist, ist die häufigste

188 Vgl. Kraft, Robert N.: Emotional Memory in Survivors of the Holocaust. A Qualitative Study of Oral Testimony. In: Reisberg, Daniel; Hertel, Paula: Memory and Emotion. Oxford University Press, 2003, S. 353.

189 Unter dem Begriff *Synästhesie* versteht man das gleichzeitige Ansprechen von mehreren Sinnen.

190 Naliwajek-Mazurek, 2018, S. 77, Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr. 190.

191 Greiner et al, 2018, S. 14.

192 Vgl. Greiner, 2018, S. 88.

193 Epping-Jäger, 2014, S. 172 f.

194 Chion, 2012, S. 139.

Form der Sprache im Film. Die *Text-Rede*, die meistens in Form einer *Voice-Over* Stimme außerhalb der Szene stattfindet und die audiovisuelle Gestaltung kontrollieren und kommentieren kann, stellt eine weitere häufig benutzte Art der Gestaltung dar. Die dritte Form der Sprache wird von Chion als *Emanations-Rede* bezeichnet, deren Sinn nicht unbedingt verstanden werden muss bzw. im Zusammenhang mit der Filmgeschichte stehen muss. Die *Emanations-Rede* vermittelt soziale, politische und kulturellen Aspekte, jedoch legt sie keinen Fokus auf den Informationsgehalt des gesprochenen Textes.¹⁹⁵

Diese drei Arten von Sprache im Film können unterschiedliche Aufgaben in der *geschichtsmodellierenden* Dimension des Filmtons übernehmen. Während die *Modellierung von Geschichte* eher von der *Theater-* und *Emanations-Rede* ausgeht, besitzt die *Text-Rede* die Möglichkeit, Geschichte zu reflektieren und zu interpretieren, indem sie „als analytische Rückkopplung“¹⁹⁶ eingesetzt wird. Viele Hinweise auf die soziale und kulturelle Herkunft sowie auf den Bildungsstand von Filmfiguren können über die *Theater-Rede* vermittelt werden. In britischen Filmen werden, da „in keinem anderen englischsprachigen Land [...] die Beziehung zwischen Sprache und sozialer Hierarchie so ausgeprägt“¹⁹⁷ ist, Menschen mit geringerer Bildung häufig mit einem entsprechenden Akzent wie zum Beispiel *Cockney* dargestellt, während gebildete Personen häufig einen *upper-class* Dialekt sprechen.¹⁹⁸ In *Apocalypse Now* wird über die *Text-Rede*, beziehungsweise das *Voice-Over* des Protagonisten, der US-amerikanische Vietnamkrieg gewertet und interpretiert: „Wir schneiden sie mit einem Maschinengewehr in zwei Hälften und geben ihnen dann ein Pflaster“¹⁹⁹.

Ein weiteres Element der Sprache im Film stellen sogenannte *Walla* dar, auch *Masse-Mensch* genannt. *Walla* haben die Möglichkeit, anhand der Tonspur die

195 Vgl. Ebd. S. 143 ff.

196 Greiner, 2018, S. 118.

197 Frey, Mattias: Authentizitätsgefühl, Sprache und Dialekt im Geschichtsfilm, In: Greiner et al: Audio History des Films, 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2018, S. 160.

198 Vgl. Berglund, Hanna: Stereotypes of British Accents in Movies, A Speech Analysis of Character Types in Movies with British Accents. Halmstad, 2017, S. 2 / S. 25.

199 *Apocalypse Now*, Redux (Digital Remaster), 1977, TC:01:39:52.

gesellschaftliche Ordnung einer Menschenmasse zu erzählen. Im Nationalsozialismus klingt die *Masse-Mensch* des arbeitenden Volkes anders als die der vorgeblich kultivierten Nationalsozialisten. Die soziale Beschaffenheit einer Gruppe prägt auch den Klang ihrer Sprachmasse. Die in Kapitel 3.1 beschriebene *Rüpelhaftigkeit* könnte somit dem *Anti-Rüpel* in der Darstellung von *Walla* gegenübergestellt werden. Des Weiteren kann die *Masse-Mensch* auch eine Orientierungsfunktion besitzen, in dem ort- und zeitspezifische Besonderheiten berücksichtigt werden. Die gesprochene Sprache, der Dialekt, die soziale und kulturelle Umgebung, sowie eventuell kurze verständliche Sprachfetzen können dem Zuschauer vermitteln, in welcher Zeit diese *Menschenmasse* lebte, und sogar welche politischen und gesellschaftlichen Themen zu dieser Zeit besprochen wurden.

Durch diese implizierten gesellschaftlichen Zusammenhänge, kann dem *Walla* eine *geschichtsmodellierende* Funktion zugeordnet werden. Dass eine historisch korrekte Darstellung von Sprache und Personen für eine *Geschichtsmodellierung* jedoch nicht notwendig ist, zeigt der Film *Schindler's List*. Abgesehen vom Wahrheitsgehalt des Films und der problematischen Darstellung des weißen Retters Oskar Schindler, verdreht der Film historische Fakten schon anhand der grundsätzlichen Inszenierung. Der Film beruht auf einer tatsächlichen Geschichte. Jedoch sprechen entgegen der historischen Tatsachen die meisten Figuren Englisch. Nebenrollen, vor allem deutsche Soldaten, sprechen Deutsch, wenn es sich um *Emanations-Rede* handelt. Dies ist natürlich eine offensichtliche Verfälschung von Tatsachen, führte jedoch zu einer größeren Wahrnehmbarkeit in der amerikanischen und englischsprachigen Öffentlichkeit.

Die Entscheidung, wie viel Aufrichtigkeit in der Darstellung von Personen liegen sollte, wird allerdings nicht nur durch wirtschaftliche Gründe getroffen. Anhand von Dialekt kann man an verschiedenen, vor allem deutschen Produktionen erkennen, dass ein sprachlich - regionaler Bezug oftmals ausgelassen wird.²⁰⁰ Dies kann natürlich wirtschaftliche Gründe haben, jedoch gibt es auch Beispiele für dramaturgische, künstlerische und politische Beweggründe. Viele deutsche Filme spielen in ländlichen Gegenden, gesprochen wird jedoch oftmals hochdeutsch. Das

200 Vgl. Frey, 2018, S. 146 f.

Weglassen eines an historische Tatsachen verknüpften Dialekts kann den Eindruck einer Allgemeingültigkeit vermitteln. Die Geschichten könnten in dieser Form in jedem deutschen Dorf stattgefunden haben.²⁰¹

Schließlich wird Sprache auch oft im Verbund von elektronischer Signalübertragung eingesetzt, in Form von Radionachrichten, Fernsehsendungen oder Gegensprechanlagen. Diese Form der Einbettung wird auch als *On the Air* Klang bezeichnet.²⁰²

In vielen Filmen über die Zeit des zweiten Weltkriegs, wie zum Beispiel in *The King's Speech* (2010)²⁰³, werden historische Reden nachgestellt. Häufig wird durch eine Verzerrung von Sprachaufnahmen eine vergangene technische Ästhetik nachgeahmt. „Die Simulation der Unzulänglichkeiten historischer Tonaufnahme- und Wiedergabeverfahren durch Rauschen, Knacken und die Verzerrung des Tonspektrums fungiert auch in *The King's Speech* als verlässliches Instrument in der Erzeugung eines Eindrucks von Historizität.“²⁰⁴ Zusätzlich wird durch die Inszenierung der Reden als *On the Air* Übertragung der audiovisuelle Raum der Filmhandlung vergrößert. In *The King's Speech* wird die Schlussrede des neuen Königs mit Bildern von dem Radio lauschenden Menschen aus unterschiedlichen Klassen und Schichten unterlegt.²⁰⁵ Die Inszenierung der Rede vermittelt eine historische und politische Relevanz.

Dieser Effekt ist unter anderem verantwortlich für die Erzeugung der von Rasmus Greiner genannten *auditiven Histosphäre*. Die *auditive Histosphäre* wird jedoch nicht nur durch Inhalt - der etwa durch sprachliche Informationen weitergegeben wird - definiert, sondern durch ein vermitteltes Gefühl der dargestellten Zeit und ihrer politischen, sozialen und kulturellen Umstände. Durch einen objektiven Blick auf Geschichte und bei gleichzeitiger Darstellung der subjektiven Erfahrungen von

201 Vgl. Ebd. S. 146 f.

202 Vgl. Chion, 2012, S. 69.

203 Hooper, Tom: *The King's Speech* [Film] Großbritannien: The Weinstein Company et al, 2010, Sounddesign: Lee Walpole, Mischung: Paul Hamblin; Martin Jensen.

204 Greiner, 2018, S. 100.

205 Vgl. *The King's Speech* (2010): TC:01:39:57 – TC:01:41:09 – TC:01:41:18 – TC:01:41:24.

Filmfiguren beeinflusst der Ton die emotionalen Reaktionen des Publikums auf historische Zusammenhänge oder dargestellte Ereignisse.²⁰⁶ „Der Ton trägt [...] aktiv zur Konstruktion eines filmischen Raum-Zeit-Gefüges bei, welches eine lebendige historische Welt modelliert und erfahrbar macht.“²⁰⁷ Der Begriff *Histosphäre* könnte ein Neologismus sein, der sich aus den Wörtern Historizität und Atmosphäre zusammensetzt.

Im Filmtone wird der Begriff Atmosphäre oftmals gleichgesetzt mit dem Begriff *Atmos*, der einen der grundlegendsten Bestandteile des Sounddesigns beschreibt: Flächige, auditive Hintergründe „einer kompletten räumlichen Umgebung“²⁰⁸. Jedoch setzt sich die Atmosphäre eines Films aus mehreren Faktoren zusammen. Zur Kategorie *Atmo* gehören auch sogenannte *Elemente der Tonszenarie*. Dies bezeichnet einzelne prägnante Klänge, die aus der homogenen Klangmasse der *Atmo* hervortreten, jedoch meist nicht handlungswichtig sind.²⁰⁹ Neben der Funktion als Orientierungsklang kann durch den Einsatz von *Atmos* auch eine dramaturgische Ebene eröffnet werden, in dem sich die geschichteten Bestandteile einer *Atmo* über die Zeit verändern. Ein bellender Hund nach der Ankunft eines Autos lädt beispielsweise den Klang des Autos mit einer Bedeutung auf. Durch solche Verbindungen in der Tonspur kann anhand einer *Atmo* Geschichte vermittelt und kommentiert werden.

Auch die Räumlichkeit einer *Atmo* kann ein Gefühl von Geschichte vermitteln. Durch die gezielte Setzung geschichteter Klänge kann der audiovisuelle Raum vergrößert und verkleinert werden. „Im Rahmen der *auditiven Histosphäre* nimmt die *Atmo* somit eine vermittelnde Funktion zwischen der Darstellung und Wahrnehmung eines filmischen Raums ein.“²¹⁰ Der gezielte Einsatz von *Atmos* kann also ein Gefühl von *Historizität* erzeugen, allerdings ist hierbei eine historische Akkuratess von enormer Bedeutung. Dies geht jedoch weit über das Erarbeiten von Prämissen wie ‚Im Mittelalter sind keine Autos zu hören‘ hinaus. "Um eine kulturell informierte

206 Vgl. Greiner, 2018, S. 86 f.

207 Pauleit et al, 2018, S. 14.

208 Lensing, 2018, S. 91.

209 Vgl. Chion, 2012, S. 180.

210 Greiner, 2018 S. 92.

Klanggeschichte zu kultivieren, muss man die ‚sozialen und historischen Implikationen der gehörten Welten‘ untersuchen und ‚subjektive oder kognitive Verständnisse von Klang‘ annehmen.“²¹¹

Wie diese subjektiven Verständnisse von Klang in Filmen über die Zeit des zweiten Weltkriegs in der Tongestaltung berücksichtigt werden, zeigt sich am Beispiel von *The Pianist*. Während im ersten Teil des Films die städtischen Geräusche in der Klangmasse der Orientierung und Etablierung der Großstadt dienen, sind im zweiten Teil des Films Geräusche wie anfahrende Autos mit einer zeit- und personenspezifischen Bedeutung aufgeladen. Für die Familie Szpilman, die bei Stunde 00:28:20 in ihrer Wohnung im jüdischen Ghetto zu Abend isst, impliziert die *akusmatisierte*²¹² Ankunft eines Autos eine Gefahr für die Familie. Das Auto unterbricht eine Stille, die nur durch leichten Wind, einzelne Sprachfetzen und *unidentifizierbare Klangobjekte*²¹³ von außen charakterisiert wird. Es folgt die Inszenierung einer Deportation mit ikonographischem Charakter. Die Familie unterbricht ihr Gespräch, sobald das Auto zu hören ist. Aus dem Fenster beobachten sie die Ankunft der Soldaten. Sie hören die Schreie der Soldaten, die Stiefel auf den Treppenstufen, das Klopfen an den Türen und das Weinen der jüdischen Menschen. Schließlich werden die jüdischen Menschen erschossen. Alle Geräusche, die von der Familie gehört werden, schlüpfen in die Rolle von *sound signals*, implizieren Gefahr für die Familie und Tod für die Deportierten. Der Klang des Autos außerhalb des Ghettos hätte eine andere Bedeutung.

Ebenfalls wird die Zeitwahrnehmung von Film maßgeblich durch den Ton beeinflusst, in dem er dem Bild ein Gefühl von Geschwindigkeit und Richtung hinzufügt.²¹⁴ Zusätzlich fungiert der Filmtone aber auch als ein historisierendes Element. Ein Bild einer leeren Landstraße kann je nach *Soundscape* unterschiedlichen Epochen zugeordnet werden. „Der Filmtone eröffnet dem Zuschauer die Möglichkeit, nicht nur

²¹¹ Zimpel, 2018, S. 82, Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr. 211.

²¹² Nimmt Bezug auf eine *akusmatische Situation* und *Akusmatisierung*, in der ein Klang nur zu hören ist, die Klangquelle sich jedoch nicht sichtbar ist. Vgl. Chion, 2012, S. 197 f.

²¹³ Ein *unidentifizierbares Klangobjekt*, kurz *UKO*, beschreibt einen Klang, der weder sichtbar noch klar einer Quelle zuzuordnen ist. Vgl. Flückiger, 2017, S. 126.

²¹⁴ Vgl. Chion, S. 23 f.

durch den Raum, sondern auch durch die Zeit zu reisen und in die filmisch konstruierte Vergangenheit einzutauchen.“²¹⁵

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der zur Erzeugung von Historizität und einer glaubwürdigen *auditiven Histosphäre* beiträgt, ist in der Materialität der Klänge zu finden. Objekte können anhand ihres Klanges auf ihre materielle Beschaffenheit untersucht werden. Das menschliche Gehör ist in der Lage, Materialien wie Holz, Metall oder Glas anhand ihres Klanges unmissverständlich zu identifizieren. Während die visuelle Ebene des Films Objekte zweidimensional darstellt, geben *materialisierende Klanghinweise* den „aus Licht und Schatten geformten Objekten des Filmbildes ihre Körperlichkeit zurück“²¹⁶. Die Beschaffenheit von Objekten kann zeitspezifisch sein. Da es in der Zeit des zweiten Weltkriegs zum Beispiel wenig Plastik in Alltagsgegenständen verarbeitet wurde, sollte diese Materialität auch in solchen Filmen nicht zu hören sein.²¹⁷ *Materialisierende Klanghinweise* modellieren die historisch-auditive Lebenswelt und geben dem Zuschauer das Gefühl, Gegenstände in ihrer materiellen Beschaffenheit erfassen zu können.²¹⁸

Die *geschichtsmodellierende* Dimension des Filmtons, die Geschichte interpretiert, reflektiert, kommentiert und deutet, lässt sich besonders anhand von Sprache und dem Einsatz von *Subjektivierungen* betrachten. Während es bei der *Modellierung* und Erfahrbarkeit von Geschichte um ein Verständnis der sozialen, kulturellen und politischen Umstände geht, legt die interpretierende Dimension des Filmtons den Fokus auf ein Verständnis der Auswirkungen von Erlebnissen auf den Menschen. Durch auditive *Subjektivierungen* kann eine Nähe zu Filmfiguren hergestellt werden, mit der objektive Tatsachen, wie das Entstehen von Traumata und menschlichen Leids, emotionalisiert werden kann. Die Entscheidung für eine Emotionalisierung ist zugleich eine Entscheidung für eine Wertung und Deutung der Geschehnisse.²¹⁹

215 Greiner, 2018, S. 95.

216 Ebd. S. 92.

217 Vgl. Caterbow, Alexandra; Speranskaya, Olga: Geschichte: Wie billiger Kunststoff die Welt eroberte, In: Boell.de, 06.06.2019, [online], <https://www.boell.de/de/2019/06/06/geschichte-wie-billiger-kunststoff-die-welt-eroberte>.

218 Vgl. Greiner, 2018, S. 92 f.

219 Vgl. Greiner, 2018, S. 106 ff.

Interpretiert werden geschichtliche Zusammenhänge auch oftmals auf abstrakterer Ebene. In *Die Brücke* wird die nationalsozialistische Indoktrinierung aller Gesellschaftsschichten durch das Schweigen der Eltern symbolisiert. Auf die Frage, wie die Nazis so viel Macht erlangen konnten, ist oft Schweigen die Antwort. Durch die Entscheidung, welche Klänge und Geräusche in einem Film nicht zu hören sind, kann ebenfalls Geschichte interpretiert und gedeutet werden.

Zuletzt kann Filmtone Geschichte auch archivieren, in dem er vergangene oder verlorene Klänge re-inszeniert und diese sich somit in das Gedächtnis der Menschen einprägen – sei es das Geräusch einer alten Dampflok, eines alten Autos, einer Schreibmaschine oder ikonische Klänge wie die *Stuka-Sirene* oder die Reden von Adolf Hitler. Die Re-Inszenierung und die massenmediale Verbreitung archiviert, oder sogar ikonifiziert manche vergangene Klänge. Welche Klänge auf welche Art und Weise durch den Filmtone ikonifiziert werden, ob sie vorher schon als Ikonen zu bezeichnen waren und zu welchem Teil sie letztlich entkontextualisiert und eventuell sogar zu Vertonungsklischees mutieren, bedarf allerdings weiterer Forschungen und Studien.

5. Fallstudien

Die folgenden Fallstudien analysieren Filme über den zweiten Weltkrieg anhand ihrer Darstellung von *Soundscaapes* des Nationalsozialismus, dem Klang des Krieges und der *geschichtsmodellierenden* Funktion des Filmtons. Timecodes werden im Format hh:mm:ss angegeben.

5.1 Die Brücke (1959)

Der Film *Die Brücke* basiert auf dem gleichnamigen Roman von Gregor Dorfmeister und versteht sich als Anti-Kriegsfilm. Er erzählt die Geschichte von sieben Jungen, die kurz vor Ende des zweiten Weltkriegs von der Wehrmacht einberufen werden und die Aufgabe bekommen, eine strategisch unwichtige Brücke in ihrem Heimatdorf zu verteidigen. Infolge der Kampfhandlungen verlieren sechs der sieben Jugendlichen ihr Leben. Die Sinnlosigkeit des Krieges, die kindlich-naive Perspektive von jungen

Menschen und deren ideologische Indoktrinierung werden in dem Film thematisiert. Für die Darstellung der Sinnlosigkeit des Krieges wurde der Film von vielen Kritikern gelobt.²²⁰ Die Regie führte Bernhard Wicki, für die Tongestaltung zeigte sich Oskar Sala verantwortlich.

Obwohl der Film in einem kleinen Dorf in Südbayern spielt, wird in diesem Film kein entsprechender Dialekt gesprochen. Dadurch wird die Filmhandlung von ihrer regionalen Geschichte getrennt und die Inszenierung kann als allgemeingültig für jegliche deutsche Dörfer gelten. Des Weiteren wird „der kleine Ort, in dem die Handlung stattfindet, [...] nicht benannt, und so wird er als exemplarisch vorgeführt, was die Typisierung der Figuren fördert und sie zu Repräsentanten der Bevölkerung macht“²²¹. Das Spannungsfeld zwischen der jüngeren und älteren Generation wird in diesem Film vorrangig über die Stille und das Schweigen der Eltern thematisiert.

Zu Beginn des Films ist unter Schwarzbild das Rauschen des Flusses zu hören, über den die titelgebende Brücke führt. Der Fluss ist circa eine Sekunde später auch im Bild zu sehen. Wenige Sekunden später wird die Tonspur durch ein *unidentifizierbares* tonales Rauschen, welches von einem Motor stammen könnte, bereichert. Kurz darauf folgt die Logo-Einblendung *Deutsche Film Hansa zeigt*. Bei Stunde 00:00:22 fällt die Tonhöhe des tonalen Rauschens und wandelt sich zu einer auditiven *zeitlichen Fluchtlinie*²²². Durch die *Kreuzmodalität*²²³ von Klang wird der Eindruck eines fallenden, sich nähernden Objekts geweckt. Nun wird der Klang materialisiert und kann als herannahendes Flugzeug gedeutet werden. Die *zeitliche Fluchtlinie* führt zu dem Einschlag einer Bombe in der Bildmitte. Nach dem Einschlag

220 Vgl. Gradinari, 2021, S. 356.

221 Ebd. S. 360.

222 Unter einer *zeitlichen Fluchtlinie* versteht man einen audio(visuellen) Effekt, der anhand einer Steigerung eines auditiven oder visuellen Aspekts eine in der Zeit begrenzte Linie erzeugt. „Ein crescendo- oder decrescendo-Ton, eine geschwungene Melodie, ein Rhythmus, der schneller wird oder ein ausgesprochener Satz, dessen Ende erreicht wird, schaffen zeitliche Fluchtlinien.“ Chion, 2012, S. 177.

223 Der Begriff *Kreuzmodalität* beschreibt „die begriffliche Übertragung aus einer fremden Sinnesmodalität“ Görne, 2017, S. 51. Zum Beispiel: eine fallende Tonfrequenz kann als Metapher für ein fallendes Objekt gelten.

schwenkt die Kamera zu einer untersichtigen Einstellung auf die Brücke, in der der Himmel zu sehen ist. Die Augen des Zuschauers suchen automatisch nach dem Flugzeug, welches allerdings nur zu hören und nicht zu sehen ist. Die darauffolgende Stille wird von dem Plätschern des Flusses charakterisiert, der unbeeindruckt von der Bombe weiterhin zu hören ist und einen *anempathischen Effekt*²²⁴ darstellt. Der Filmtitel wird eingeblendet, montiert auf die im Bild zu sehende Brücke. Die Stille, die für 4 Sekunden anhält, wird durchbrochen von dem aufsteigenden Ton einer Sirene, die drei Sekunden später auch im Bild zu sehen ist. Mit dem Fallen der Tonhöhe der Sirene, schwenkt auch die Kamera vom Dach eines Gebäudes auf die Straße hinunter.

Die *kreuzmodale Metapher* der Modulation der Tonhöhe wird hier also auch auf die Position der Kamera angewandt. Kurz bevor der Kameraschwenk beendet ist, sind vier musikalisch anmutende, perkussive, metallische Klänge zu hören, die beim Publikum im ersten Moment Fragezeichen aufwerfen, jedoch im weiteren Verlauf des Films als Filmmusik interpretiert werden können. Im Hintergrund ist zu sehen, wie ein Auto des Militärs anfährt. Die Anfahrt wird von einem fünften musikalischen Klang begleitet, der aus einem langgezogenen metallischen Surren besteht, welches die klangliche Ästhetik der zuvor gehörten Sirene aufgreift. Die Fahrt des Autos ist erst zu hören, wenn die musikalischen Klänge verstummen. Das Auto fährt von links nach rechts an der Kamera vorbei und motiviert diese zu einem Schwenk nach rechts. Ein Mann verlässt ein Haus und schaut in den Himmel, während die metallischen Klänge ein weiteres Mal erklingen. Eine Frau verlässt ebenfalls das Haus. Die zwei Erwachsenen sprechen über die Bombenangriffe und über Sigi, den Sohn der Frau, der bald von der Wehrmacht einberufen wird.

In diesem Dialog werden der Unmut und die Unsicherheit der Zivilbevölkerung über die Lage des Krieges herausgestellt. Der Mann ist in seiner Naivität der Meinung, dass der Sohn von Frau Kerner aufgrund seines Alters nicht eingezogen wird. Frau Kerner verlässt das Bild mit ihrem Ziehwagen, der gut hörbar ist. Im darauffolgenden

224 Der *anempathische Effekt* kann eine Musik oder ein Geräusch sein, welches während drastischen Ereignissen gleichgültig weiterläuft und schon „vor der dramatischen Situation präsent [ist]“ Chion, 2012, S. 185.

Schnitt sind wieder die metallischen Klänge zu hören, während man Frau Kerner mit dem Ziehwagen auf der Straße gehen sieht und hört. Im Hintergrund verlassen einige Menschen ein Gebäude, welches sich später als Luftschutzbunker herausstellt. Die Kamera springt zu den Frauen vor dem Gebäude. Sie sprechen über die Bombe. „Das ganze Haus hat gezittert“²²⁵ sagt eine Frau.

Die Dialoge dieser Szene werden als *verbales Helldunkel*²²⁶ inszeniert, in dem teilweise nur Sprachfetzen zu verstehen sind. Klar wird hier jedoch anhand von teils verständlicher *Theater-Rede*, dass Bombenangriffe ein großes Gesprächsthema darstellen und den Alltag der Menschen unterbrechen. Mit dem Gespräch der Frauen beginnt auch das *Soundscape* des Dorfes wieder zu leben und wird dominiert von Schritten und *Walla*. In der nächsten Szene ist wieder Frau Kerner, mit ihrem Ziehwagen auf der Straße laufend, zu sehen und zu hören. An der Straßenecke steht eine Gruppe von Menschen, man hört sie über die Bombenangriffe reden, wobei der Dialog vom Geräusch des Ziehwagens unterlegt ist. Dies führt zu einer Rezeption des Dialoges als *Emanations-Rede*, die nur die sozialen Umstände umschreibt, nämlich die Unsicherheit der Menschen bezüglich des Kriegsverlaufes.

Einer der Männer konfrontiert den Ortsgruppenleiter, der wenige Meter entfernt sein Auto bepackt, um seine Frau aus dem Dorf zu bringen. Der Dialog wird, sobald Frau Kerner das Bild verlässt, nicht von anderen Geräuschen überdeckt. Daher ist dieser Dialog als *Theater-Rede* zu betrachten. Das sinn- und bedingungslose Vertrauen in die Partei, obwohl sowohl dem Ortsgruppenleiter als auch dem anderen Mann die Aussichtslosigkeit der Kriegslage durchaus bewusst ist, wird in diesem Dialog vermittelt. Obwohl es niemand laut ausspricht, wissen alle, dass der Krieg bald vorbei – und verloren ist.

Mit dem Ende dieses Dialoges findet in der *Atmo* nun *Extension* statt, die *Soundscape* des Dorfes entfaltet sich. Schritte, *Walla* und das Geräusch einer Pferdekutsche dominiert die *Soundscape*. Im darauffolgenden Dialog zwischen dem Ortsgruppenleiter und seiner Frau wird die Eile des Ortsgruppenleiters unterstrichen.

225 *Die Brücke*, 1959, TC:00:01:41.

226 Unter dem Begriff *verbales Helldunkel* versteht man *Theater-Rede*, die nur teilweise verständlich ist. Vgl. Chion, 2012, S. 189 f.

Am Ende wird klar, dass er der Vater von Walter ist: „Ich werde Walter schon alles erklären“²²⁷. Ein Umschnitt auf einen Schulhof zeigt rennende Jungen, während zu hören ist, wie einer der Jungen mit dem Namen Walter gerufen wird. Dies stellt eine *Gesagt-gezeigt-Beziehung*²²⁸ dar und klärt auf, über welchen Jungen der Ortsgruppenleiter mit seiner Frau gesprochen hat. Des Weiteren wird somit die soziale Herkunft des Jungen, als Sohn eines einflussreichen Vaters, erzählt. Daraufhin läuft Walter zu seinen Freunden, die über den Einschlag der Bombe sprechen. Im Gegensatz zu den erwachsenen Menschen, reden die Jungen naiv und freudig über dieses Ereignis, welches die kindliche Perspektive der Jungen beleuchtet, für die der Krieg wie ein Spiel ist.

Durch die audiovisuelle Inszenierung vermittelt die Tonspur der Anfangssequenz die gesellschaftliche Ausgangslage und das Kriegsverständnis der Filmfiguren über den Einsatz von *Theater-* und *Emanations-Rede*. Das Geräusch des Ziehewagens kategorisiert die Sprache in *Theater-Rede* oder *Emanations-Rede*. Die textlichen Inhalte sowie der Klang der Sirene stellt das Verhältnis der Menschen zu *sound signals* im zweiten Weltkrieg dar.

In einer Szene zwischen Minute 00:10:19 und 00:10:58 wird durch den Dialog zwischen Mutter und Kind zum einen die Angst der Mutter im Gegensatz zur Naivität des Kindes thematisiert, indem der Junge auf die Sorge der Mutter antwortet, dass sie sich keine Sorgen machen müsse, da er im Keller und dadurch die ganze Englischstunde „im Eimer“²²⁹ gewesen sei. Zum anderen wird hier nochmals die den Alltag einschränkende Wirkung von Flugalarm und Bombardierungen unterstrichen. Kurze Zeit später wird die gleiche Thematik ebenfalls über den Dialog vermittelt. Dies zeigt beispielhaft, wie *geschichtsmodellierende* Informationen über die *Theater-Rede* vermittelt werden können, ohne erklärend zu wirken.

Sprache als *On the Air* Klang wird auch in *Die Brücke* eingesetzt, um den audiovisuellen Raum zu vergrößern. So hört der Vater von Karl bei Stunde 00:13:00

227 *Die Brücke*, 1959, TC:00:03:30.

228 Unter einer *Gesagt-gezeigt-Beziehung* versteht man die nachfolgende Inszenierung einer zuvor sprachlich angedeuteten Situation. Vgl. Chion, 2012, S. 192 f.

229 *Die Brücke*, 1959, TC:00:10:40.

einen Beitrag im Radio, in dem eine Frauenstimme zu hören ist. Später ist im Bild auch ein Volksempfänger zu sehen. Etwas später befindet sich Klaus im Postamt des Dorfes, um mit seiner Mutter zu telefonieren. Die Verbindung lässt sich jedoch nicht herstellen, weil ein Luftangriff auf Berlin droht. Der Beamte im Postamt telefoniert mit einem Kollegen um sich über die Luftlage zu informieren. Es wird erzählt, es gäbe aktuell nur „Heimflüge im Raum Hannover – Braunschweig“²³⁰. Das Telefonat ist dem *Telephemen Typ 2*²³¹ zuzuordnen, in dem nur einer der Gesprächspartner zu hören und zu sehen ist. Zum einen wird hier zwar die politische Dimension der geschichtlichen Zeit dargestellt, zum anderen bleibt aber die Ferne des Dorfes zum politischen Zentrum Berlin bestehen. Bei Stunde 00:40:06 wird ein Gespräch zwischen Karl und Soldaten in der Einberufungszentrale von einem *On the Air* Klang unterbrochen. Die Sprache aus dem Lautsprecher warnt vor einem Luftangriff auf Berlin, da der im Postamt bereits erwähnte Bomberverband im Raum Hannover-Braunschweig gen Osten abgedreht sei. Obwohl die Filmhandlung nie über den visuellen Raum des Dorfes hinaus geht, wird durch die Einbindung von *On the Air* Klängen eine *auditive Histosphäre* erzeugt, indem ein Gefühl der dargestellten Zeit und ihrer politischen Umstände vermittelt wird.

Wie dargestellt wird, dass Kinder im Nationalsozialismus innerhalb von kurzer Zeit zu Soldaten geformt wurden, lässt sich anhand verschiedener audiovisueller Effekte beobachten. Als Walter bei Stunde 00:43:44 nach einem Streit mit seinem Vater und der Haushaltshilfe eine kindliche Körperhaltung einnimmt, indem er gegen die Wand gelehnt weint, wird auf Walter mit der gleichen Körperhaltung geschnitten, jedoch ist er nun Soldat und liegt mit seiner Ausrüstung auf dem Boden. In der Tonspur findet eine *Transformation*²³² statt, welches von *empathischer* Stille, die seine kindliche Reaktion auf den Streit hervorhebt zu der harten, von lauten Befehlen dominierten *Soundscape* der militärischen Ausbildung wechselt. Dieser Wechsel in der *Soundscape* symbolisiert die Entpersonalisierung der Jugendlichen und bildet eine Metapher für die Indoktrinierung und Instrumentalisierung von Kindern. Kurz vor der

230 *Die Brücke*, 1959, TC:00:38:28.

231 Unter dem Begriff *Telephemen* versteht man ein im Film inszeniertes Telefongespräch.

232 Der Begriff *Transformation* bezeichnet ein Stilmittel, durch das ein Ding in ein anderes transformiert wird. Vgl. Görne, 2017, S. 156.

Abfahrt des Regiments werden die jugendlichen Soldaten aus ihren Betten geweckt und auf den Hof geschickt. Die Stimme des Ausbilders und die als Filmmusik zu bezeichnenden metallischen Klänge sind diffus und sehr räumlich zu vernehmen. Sie durchdringen die auditive Traumwelt der Jugendlichen. Mit dem Betreten des Schlafraums der Kinder klingt die Sprache des Soldaten direkt, die gesprochenen Worte werden verständlich. Durch das Eindringen der militärischen *Soundscapes* in die Traumwelten der Kinder werden diese endgültig ihrer Kindlichkeit beraubt. Daraufhin werden die Soldaten aufgerufen sich auf dem Hof zu versammeln und eilen durch den Flur. Diese Szene nimmt die Gestaltung des *Kriegslärms* vorweg. Die Schritte der Soldaten dominieren die *Soundscape* und verdecken sogar bei Stunde 00:52:03 die Sprache des Ausbilders. Hier sind nur seine Mundbewegungen zu sehen, jedoch werden die gesprochenen Worte zum *hohlen Klang*²³³. Aufgrund der Masse an Soldaten sind sie sowohl visuell als auch auditiv nicht mehr von den erwachsenen Soldaten zu unterscheiden. Sie wirken austauschbar und entpersonalisiert. Als kurze Zeit später die Lastwagen des Militärs abfahren, klingt die *Soundscape* aus heulenden Motoren, quietschenden Reifen, Schreien und Schritten nach dem auditiven Chaos des Krieges. Diese Szene vermittelt anhand der Tonspur die Lautheit und Aggressivität militärischer Machenschaften und die versuchte Umwandlung von Kindern zu Soldaten.

Im dritten Teil des Films, in dem sich die Jugendlichen als Soldaten auf der Brücke befinden, wird die Bedeutung von Klängen während des Krieges oftmals anhand von *akusmatischen* Klängen vermittelt, die von den Jugendlichen auf ihre Gefährlichkeit hin analysiert werden. Die Schüsse, die ihren Offizier töten, werden von ihnen gehört, können aber nicht identifiziert werden. Als bei Stunde 01:05:56 das Platschen eines Fisches im Wasser zu hören ist, bekommt Sigi Angst und wird von den anderen ausgelacht. Kurz darauf sind entfernte Explosionen zu hören und die Jugendlichen schauen in die gleiche Richtung. Sie können anhand des Klanges die Richtung und Entfernung der US-amerikanischen Soldaten ausmachen. Als die Jugendlichen mit Dosen und Steinen spielen, werden sie von dem Geräusch eines anfahrens

233 Ein *hohler Klang* beschreibt einen unhörbaren Klang, dessen Quelle im Bild jedoch sichtbar ist.

Vgl. Chion, 2012, S. 200.

Militärkonvois unterbrochen, etwas später wird ein kindliches Gespräch über Feigheit von der Ankunft eines Flugzeuges gestört. Dieses Flugzeug tötet daraufhin Sigi. Als die Jugendlichen den toten Sigi von der Brücke tragen wollen, werden sie von einem *unidentifizierbaren Klangobjekt* aufgehalten. Dieses Geräusch stellt sich anhand des Dialogs als Panzeralarm heraus. Mit dem Klang des sich nähernden Panzers wird die Ankunft des Panzers in seiner Zeit gefühlt unendlich gedehnt. Zwischen dem Geräusch des Panzeralarms und der *Deakusmatisierung*²³⁴ des Panzers vergehen zwei Minuten und 46 Sekunden.

Die Art der Inszenierung der Szene stellt das Verhältnis von Stille und Lärm in Frage. Des Weiteren lässt sie sich auch in *Saving Private Ryan* wieder finden.²³⁵ Die *Akusmatisierung* von Gefahr trennt die Kinder von den eigentlichen Kriegshandlungen. Sie stellt jegliche gehörte Klänge als potenziell Gefahr implizierende *sound signals* heraus. Die Inszenierung zeigt die grundsätzliche Angst der Kinder und kündigt ihren kommenden Tod an.

Der Filmteil des Gefechts auf der Brücke wird durch den Einsatz von Lärm und Stille strukturiert. Ein langer Moment der Stille zwischen Stunde 01:07:06 und 01:08:01 wird durch das Wasserplätschern des Flusses und gelegentliche, gut hörbare Schritte der Jugendlichen charakterisiert. Nachdem Walter mit einer Panzerfaust einen Panzer abschießt, jedoch auch einen alten Mann tötet, der plötzlich hinter ihm steht, stürzt aufgrund einer Panzergranate das Dach des Gebäudes ein, in dem Walter sich befindet. Die Geräusche von herabfallenden Trümmern und Geröll verstummen mit dem Tod von Walter. In der darauffolgenden Stille ist nur das Grundrauschen der Tonspur zu hören, aus dem sich langsam das Feuer der brennenden Panzer herauskristallisiert.

Der gleiche Effekt wird etwas später angewandt, als Karl den US-Soldaten erschießt, der die Jugendlichen mit den Worten „Go to Kindergarten“²³⁶ zum Aufgeben auffordert. Die Schmerzensschreie des Soldaten verbinden sich mit den

234 *Deakusmatisierung* beschreibt die Auflösung einer *akusmatischen Situation*, in der die bisher unsichtbare Klangquelle offenbart wird. Vgl. Chion, 2012, S. 199.

235 Vgl. *Saving Private Ryan*, 1998, TC:02:07:10.

236 *Die Brücke*, 1959, TC:01:33:23.

verzweifelten Schreien von Klaus, der Karl bittet, den Soldaten endgültig zu töten. Jedoch ist Karl tot, was Klaus erst kurze Zeit später bemerkt. Die Verzweiflung von Klaus verstummt erst mit dem Tod des US-Soldaten.

Die auditive Inszenierung verbindet das Leid der US-Soldaten mit dem der Kinder und generalisiert die Schrecken des Krieges. Nach dem Abzug des US-amerikanischen Regiments verlassen die letzten zwei Jugendlichen die Brücke. Ein letztes Mal ruft Albert nach dem toten Walter in die Stille hinein. Der Hall auf Alberts Stimme und die Stille von Walter stehen symbolisch für Tod und Leere. Das Plätschern des Flusses stellt den einzigen vernehmbaren Klang dar. Nachdem auch Hans von einem deutschen Soldaten erschossen wird, verlässt Albert alleine die Brücke. Es ist nur das *anempathische* Plätschern des Wassers zu hören. Mit der Texteinblendung, die erzählt, dass dieses Ereignis so unbedeutend gewesen sei, dass es in keinem Heeresbericht erwähnt wurde, verstummt das Plätschern des Wassers. Über den gesamten Abspann ist nur das Grundrauschen der Tonspur zu vernehmen. Hier wird anhand der Wassergeräusche und der darauffolgenden Stille „die Leere, ja die unfassbare Sinnlosigkeit durch die abschließenden Credits verstärkt, die ohne Musik vor einem schwarzen Hintergrund eingeblendet werden“²³⁷.

Im Laufe des Films werden die spielerischen Anteile immer kleiner und die kriegerischen Geräusche immer gefährlicher. Während im ersten Teil des Films die Klänge des kindlichen, lauten und spielerischen Verhaltens der Jugendlichen die Ansätze der Kritik der Älteren unterbinden, wird im letzten Teil des Films das Spielerische und die teilweise aufkommende Skepsis der Kinder durch den Lärm des Krieges und durch potenziell Gefahr symbolisierende *sound signals* regelmäßig gestört. Der Film erzählt anhand der Tonspur die gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge, indem durch Telefonate und *On the Air* Klänge der audiovisuelle Raum vergrößert wird. Die Schrecken des Krieges werden durch die Dekonstruktion des *Kriegslärms* und die vielen verzweifelten Schreie der Kinder aufgezeigt.

237 Gradinari, 2021, S. 357.

Der Film prägte maßgeblich das Kriegsverständnis mehrerer Generationen. Viele junge Männer haben aufgrund dieses Films in den 70er Jahren ihren Wehrdienst verweigert.²³⁸

5.2 Heimat – Eine deutsche Chronik (1984)

Die Filmreihe *Heimat – Eine deutsche Chronik*²³⁹ beleuchtet das Dorfleben des fiktiven Dorfes Schabbach im Hunsrück. Anhand des Charakters Maria Simon wird die Zeit zwischen 1919 und 1982 in chronologischer Reihenfolge dargestellt. Die realistische Inszenierung von verschiedenen Dialekten, des kulturellen und sozialen Lebens sowie der sich wandelnden Dorfmentalität wird von der Kritik gelobt.²⁴⁰ Die Regie führte Edgar Reitz, der Originalton wurde von Gerhard Birkholz aufgenommen, die Mischung fertigte Willi Schwadorf an.²⁴¹ Die folgende Analyse fokussiert sich auf die Veränderungen der *Soundscape* des Dorfes durch die Auswirkungen des technischen Fortschritts, der Kriege und der Politik zwischen 1919 und 1945. Grundlage für die Analyse stellt die aktuelle Serienfassung dar, die die ursprünglich 11 Teile in sieben Folgen unterschiedlicher Länge zeigt. Die Zeitangaben beziehen sich ebenfalls auf die Serienfassung. Anhand verschiedener Sequenzen von fünf Folgen wird zuerst aufgezeigt, wie der technische Fortschritt von Radio, Lautsprechern, Kino und Telefon die *Soundscape* und das Leben im Dorf beeinflusst. Des Weiteren wird ein Blick auf die Darstellung der klanglichen Auswirkungen des Nationalsozialismus geworfen. Zuletzt wird betrachtet, wie sich die *Soundscape* des Dorfes allmählich von einer *Hi-Fi Soundscape* zu einer *Lo-Fi Soundscape* wandelt.

Paul Simon, der Mann von Maria Simon, ist ein Tüftler der Elektrotechnik. Bereits im Jahr 1919 betreibt er in der Folge *Fernweh* ein selbstgebautes Radio auf dem Dachboden. Bei Stunde 00:21:18 wird Paul mit Kopfhörern auf den Ohren gezeigt,

238 Vgl. Schaudig, Michael: Die Brücke, ein Film von Bernhard Wicki, Filmbegleitheft. 1. Aufl., München: Bernhard Wicki Gedächtnisfonds e.V., 2005. S. 53.

239 Reitz, Edgar: Heimat – Eine deutsche Chronik [TV-Serie], Westdeutschland: Edgar Reitz Film et al, 1984, Mischung: Willi Schwadorf.

240 Vgl. (unbekannt): Geh über die Dörfer!, In: Der Spiegel, 30.09.1984, [online]

<https://www.spiegel.de/politik/geh-ueber-die-doefer-a-3cc31fb8-0002-0001-0000-000013510755>.

241 Vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0087400/>.

während ein rhythmisches Piepsen zu hören ist, welches sich als Morse-Code herausstellt. Etwas später, bei Stunde 00:40:40, im Jahr 1922 entdeckt Maria einen Draht im Garten. Er führt durch ein Fenster in die Küche der Simons und dient als Antenne für ein Radio, welches Paul mit seinem Sohn Anton baut. Es ist allerdings noch nicht funktionstüchtig. Um eine Anodenbatterie zu kaufen, muss er mit dem Fahrrad bis an den Rhein fahren. Ein Jahr später, im Jahr 1923, unternimmt die Familie einen Ausflug zu einer nahegelegenen Burgruine. Mit großem Aufwand wird auf dem Turm der Burg eine Antenne befestigt, mit deren Hilfe sie erst Radio aus Köln und später aus Wien empfangen. Als die ersten Klänge einer Orgel aus dem Kölner Dom aus einem Schalltrichter ertönen, sind alle anwesenden Dorfbewohner entzückt von den neuen technischen Möglichkeiten.

Durch die audiovisuelle Inszenierung dieser Szenen wird vermittelt, wie die technische Neuheit des Radios die Schabbacher Menschen fasziniert, jedoch ist die technische Umsetzung noch nicht so weit, so dass die Auswirkungen auf die *Soundscape* noch zu vernachlässigen sind.

In der zweiten Folge namens *Mitte der Welt*, entdeckt der jüngere Sohn von Paul und Maria wie in *Fernweh* einen Draht, der zur Küche führt. Dort schließt Maria im Jahr 1933 mit dem älteren Sohn Anton ein Radio an. Sie empfangen einen holländischen Sender, aus einem Schalltrichter erklingt Jazz-Musik. Nach wie vor ist dies eine Sensation für alle Anwesenden. Im Jahre 1935 wird in Folge 3 *Weihnacht wie noch nie / Reichshöhenstraße* bei Stunde 00:44:30 gezeigt, wie der Bürgermeister des Dorfes eine Platte mit einer Weihnachtsmesse auflegt. Diesmal erklingt deutsche Volksmusik aus einem Schalltrichter. Die Musik wird von einer Stimme unterbrochen, die eine Weihnachtsmesse liest.

Hier wird das Weihnachtsfest bereits von den Nationalsozialisten angeeignet. Es wird von Glauben, Sieg, Hitler und der Befreiung des Landes von nicht-deutschem Blut gesprochen. Die Nutzung von Radio und Lautsprecher wird immer gebräuchlicher und bindet sich immer mehr in die *Soundscape* des Dorfes ein. In Folge 4 *Auf und davon und zurück / HEIMATfront* legt Maria im Jahr 1938 bei einem gemeinsamen romantischen Abend mit Otto Wohlleben eine Platte auf. Es ist bereits zur Normalität

geworden und das Radio sowie Musik über Lautsprecher sind endgültig in der ländlichen *Soundscape* angekommen. Später, bei Stunde 00:49:41 wird der Sohn Ernst als Mitglied der Flieger Hitler-Jugend (HJ) gezeigt. Die Szene beginnt mit dem Bild eines Hitlerportraits in der Bildmitte. Der Klang kleiner Papierhakenkreuzfahnen, die im Wind wackeln, ist zu hören. Die Kamera fährt zurück und eröffnet den Blick auf zwei Offiziere. Nach einer langen Phase der Stille, in denen nur die Papierfahnen zu hören sind, fängt der Offizier an zu sprechen. Der Hall auf seiner Stimme stellt die Größe des Raumes dar, die visuell noch nicht in dem Maße zu erfassen ist. Gleichzeitig ertönt pompöse Orchestermusik aus einem Lautsprecher. Die Offiziere kündigen eine Rede von Adolf Hitler über den Kriegsbeginn an. Zu hören ist eine Originalaufnahme vom 1. September 1939.

Der Einsatz von Archivmaterial historisiert diese Szene anhand der Authentizität der Aufnahme. Die zerhackte Form des Redens, sowie der Jubel der Massen ist an dieser Stelle klar zu vernehmen. Bei Stunde 00:52:59 wird eine Hakenkreuzfahne in Schabbach gezeigt, während die Radioerklärung weiterhin zu hören ist. Diese Inszenierung verdeutlicht, welche große Bedeutung das Radio für die Politik der Nationalsozialisten inne hatte. Der Klang des Nationalsozialismus dringt mit den neuen Möglichkeiten der Schallübertragung nun auch in die *Soundscape* des Dorfes ein. Die Form der Einbindung von Sprache als *On the Air* Klang verbindet die erzählte Zeit und die unterschiedlichen Orte durch die audiovisuelle Gestaltung. Der politische und historische Kontext wird durch die Inszenierung von Radio und der dadurch entstehenden Vergrößerung des audiovisuellen Raums gegeben.

In Folge 5 *Die Liebe der Soldaten / Der Amerikaner* wird an einem Abend in der Küche der Simons eine Radiosendung gehört. Die Sendung mit einer Schauspielerin, in der durch eine Mischung aus Durchhalteparolen und Eskapismus die *Volksgemeinschaft* und *imaginierte Hörgemeinschaft* gestärkt werden soll, stellt ein Beispiel dafür dar, wie intensiv die NSDAP das Radio zur Stärkung der *Kriegsgemeinschaft* genutzt hat.

Auch die technische Entwicklung des Kinos findet ihren Weg in die Erzählungen von Edgar Reitz. In Folge 3 läuft im Kino in der nahegelegenen Stadt Simmern ein

Tonfilm, in dem eine singende Frau zu sehen und zu hören ist. Nach der Vorstellung sind Maria und Pauline zu sehen, wie sie versuchen, ihre Frisuren an die im Kino gezeigte Trendfrisur anzupassen. Das Ereignis Kino hat einen großen Einfluss auf die Frauen und wirkt sich auch anhand neuer Gesprächsthemen und kulturellen Veranstaltungen auf die *Soundscape* des Dorfes aus. Etwas später bei Stunde 01:40:58 wird mit einem kleinen Projektor in einer Schabbacher Scheune die Monatsschau Nummer 1 von 1938 angeschaut. Zu hören ist erst nur das Projektorrattern, der Film ist stumm. Eines der Kinder kommentiert: „siehst du da auf der linken Seite der Streifen, das ist der Tonstreifen. Im Kino hörst du den“²⁴². Daraufhin zeigt ein plötzlicher Umschnitt das Kinobild eines Autorennens auf dem Nürburgring. Nun sind die Geräusche der Autos und ein Kommentator zu hören. Ein folgender Schnitt zeigt die Schabbacher am Nürburgring auf dem Autorennen. In Folge 4 läuft der Film *Heimat* (1938), ein früher nationalsozialistischer Heimatfilm, im Simmerer Kino. Wiedermal ist erst eine singende Frau zu hören und zu sehen, danach auch ein Dialog im Bild. Die Menschen im Kino sind sehr berührt, weinen, lachen und erschrecken. Die Inszenierung dieser Kinoszenen haben durch die Thematik von Stumm- und Tonfilm eine selbstreflexive Ebene und stellen die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von propagandistischen Heimatfilmen den Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Chronik *Heimat* gegenüber.

Die propagandistische Funktion von Kino und Kriegsberichterstattung wird in Folge 5 kommentiert. In einem Lager an einer nicht näher benannten Kriegsfront wird ein Kinoabend veranstaltet. Während die Soldaten mit müden Blicken einen Tonfilm anschauen, der aus einer Mischung von Kriegsverherrlichung und Eskapismus besteht, redet die Filmcrew vor dem Kinzelt mit einem Hauptmann über den Dreh eines militärischen Ereignisses. Aus dem Zelt ertönt das Rattern eines Filmprojektors, gelegentliche Filmmusik und Dialoge des Films. Als der Filmemacher sagt, sie drehen hier nicht *den weißen Traum* oder *die große Liebe*, welche erfolgreiche propagandistische Filme der NS-Zeit darstellen, kommentiert der Hauptmann: „Irrtum! Nicht der Spielfilm, sondern die Kriegswochenschau ist die

²⁴² *Heimat – Eine deutsche Chronik*, 1984, Folge 3, TC:01:41:45.

wahre Kunst des 20. Jahrhunderts“²⁴³. Ein wenig später fügt er hinzu: „Wir erreichen, dass sich das Kriegsgeschehen mit größerer Gewalt in die Seelen der Menschen einprägt, als es die Kraft des eigenen Auges vermag“²⁴⁴.

Diese Sätze des Hauptmanns kommentieren sowohl die Aussagen des Filmemachers, sowie stellen sie auch einen ironischen Kommentar von Edgar Reitz dar. Während der Kommentare des Hauptmanns ist Gesang, musikalische Begleitung und das Projektorrattern aus dem Kinozelt deutlich zu hören, was die Absurdität dieser Szene steigert. Die Selbstsicherheit der Nationalsozialisten bezüglich ihrer Medienstrategie und des künstlerischen Gehalts ihrer propagandistischen Filme, die vielen Menschen damals ein heroisches Kriegsverständnis vermittelten, wird hier in Frage gestellt und ins Lächerliche gezogen.

Jegliche technischen Neuheiten, die das Dorf Schabbach erreichen, werden von den Nationalsozialisten als Errungenschaften der deutschen Technik angeeignet. Auch das Telefon, welches eine wichtige Rolle in Folge 4 spielt, da eine Ferntrauung bevorsteht, wird in einer Rede von dem SS-Mann Wilfried Wiegand als Ergebnis deutschen Fleißes und Erfindergeistes sowie als kleines Wunder *unserer* Technik bezeichnet. Tatsächlich bietet das Telefon den Schabbacher Bewohnern die Möglichkeit, mit den Soldaten an der Front oder den Jungen in ihrer Ausbildung Kontakt zu halten. Dadurch finden Ereignisse die sich in anderen Orten abspielen den Einzug ins Dorf und beeinflussen auch die Soundscape, da sich alle Schabbacher um das einzige Telefon im Dorf versammeln und das Klingeln regelmäßig die Gespräche unterbricht.

Aber auch der Nationalstolz sowie das Gefühl einer *Volksgemeinschaft* wird bei manchen Schabbachern durch die Nutzung des Telefons, des Radios und Kinos, gestärkt. Nationalistisches Gedankengut ist jedoch schon in Folge 1 im Dorf zu finden. Während alle Schabbacher den Hunsrücker Heimatdialekt sprechen, unternimmt der junge Wilfried, der später SS-Mann wird, den Versuch besonders hochdeutsch und nationalistisch zu klingen. Dafür wird er von seinem Vater gelobt.

243 *Heimat – Eine deutsche Chronik*, 1984, Folge 5, TC:00:07:15.

244 *Heimat – Eine deutsche Chronik*, 1984, Folge 5, TC:00:07:35.

Anhand von Dialekt werden in *Heimat* Unterschiede zwischen gesellschaftlichen Schichten und regionalen Mentalitäten aufgezeigt. Das Hunsrücker Platt dominiert zwar die sprachlichen Anteile in Schabbach, jedoch kommen durch weitere Personen auch ein berlinerischer, sächsischer und Hamburger Dialekt hinzu. Obwohl die audiovisuelle Handlung selten den Hunsrücker Raum verlässt, wird durch die verschiedenen Dialekte eine breite Masse der Bevölkerung dargestellt. Dies schafft eine zusätzliche Authentizität und vergrößert den audiovisuellen Raum der Filmhandlung.

Die Machtübernahme der NSDAP wird in Folge 2 der *Heimatchronik* an verschiedenen Orten gleichzeitig erzählt. Eduard Simon befindet sich mit seiner zukünftigen Frau Lucie in seiner Wohnung in Berlin. Ein Blick aus dem Fenster offenbart die Umrisse des Brandenburger Tors, während der nationalsozialistische Leitspruch *Sieg Heil* von einer Stimme aus einem Lautsprecher und weiteren tausenden Menschen gerufen wird. Mit einer Kamerafahrt vom Fenster zum Bett der Wohnung, findet auch eine Veränderung in der Tonspur statt. Die Parolen werden leiser und durch *diegetische*²⁴⁵ Marschmusik ersetzt. Dann setzt auch wieder das Jubeln der Massen ein. Eduard und Lucie lassen sich von den Geräuschen nicht beeindrucken. Die Musik und das Jubeln werden immer dichter bis es schließlich das Lachen von Eduard und Lucie beinahe maskiert.

Diese Inszenierung zeigt, dass viele Menschen in der Großstadt sich zwar kaum für politische Veranstaltungen interessierten, sich aber den klanglichen Auswirkungen der NS-Propaganda kaum entziehen konnten.

Ein Umschnitt zeigt den Kirchturm von Simmern. Kirchenglocken sowie leise Marschmusik ist zu hören. Mit einer Kamerafahrt vom Kirchturm über die Fenster der Straße und schließlich auf ein Banner, auf dem propagandistische Wahlsprüche zu lesen sind, ändert sich auch die klangliche Umgebung. Die Marschmusik wird lauter, die Glocken leiser. Sobald die Fenster der Straße zu sehen sind, aus denen sich schaulustige Menschen lehnen, setzt auch der *akusmatische* Klang von marschierenden Menschen ein. Gelegentlich ziehen brennende Fackeln durch das

²⁴⁵ *Diegetische Musik* bezeichnet Musik, die in der Filmhandlung verankert ist und auch von den Filmfiguren gehört werden kann. Vgl. Chion, 2012, S. 183.

Bild, was die Glaubwürdigkeit eines vor der Kamera stattfindenden Aufmarsches verstärkt. Mit der Kamerafahrt in Richtung Banner klingt die Marschmusik immer leiser und entfernter. Über dem Text auf dem Banner sind nur noch die Kirchenglocken und marschierenden Menschen zu hören. Ein Umschnitt zeigt das Geschäft des Uhrmachers Robert von Innen. Von draußen sind nach wie vor die Schrittgeräusche und die Kirchenglocken zu hören. Geräusche jubelnder Massen und die Marschmusik setzen ein und stören den Uhrmacher bei seiner Arbeit. Als er aus dem Fenster schaut, sieht man in der Spiegelung des Schaufensters die Soldaten mit ihren Fackeln vorbeiziehen und hört nach einem kurzen Jubeln wieder nur den Marsch und die Glocken. Kurz darauf fangen die marschierenden Menschen an zu singen.

Die Inszenierung dieser Szene zeigt auf, wie intensiv die NSDAP auch die *Soundscape* von Simmern beeinflusste. Die aufeinanderfolgende Inszenierung der Machtübernahme in Berlin und Simmern lässt sich auditiv nur anhand etwas kleinerer Menschenmengen unterscheiden. Der Klang von Kirchenglocken wird für nationale Feste angeeignet, die Marsch- und Jubelgeräusche der Massen maskieren andere Geräusche.

Wie sich die *Soundscape* von Schabbach in der Zeit zwischen 1919 und 1945 ändert, lässt sich an verschiedenen Szenen betrachten. Zu Anfangs klingt Schabbach sehr still. Das einzige Auto im Dorf besitzt der Bürgermeister Wiegand, während andere Schabbacher auf Fahrräder, Pferdekutschen und Ziehwagen als Transportmittel zurückgreifen. Im Jahr 1924 wird die Stille des Dorfes, die durch weit entfernte aber gut hörbare Kirchenglocken charakterisiert wird, bei Stunde 01:21:01 von dem Klang eines Flugzeuges unterbrochen. Die Landarbeiter erschrecken von dem Geräusch, hören auf zu arbeiten und schauen dem Flugzeug hinterher. Bei Folge 2 wird nach der Machtergreifung der NSDAP die Ankunft von Pauline und Eduard erzählt. Beide kommen unabhängig voneinander mit einem Auto nach Schabbach. Als der Bürgermeister Wiegand auch mit dem Auto zum Hause der Simons fährt, stehen drei Autos in der Einfahrt. Jedoch ist die Ankunft der Autos im Dorf immer noch eine Sensation. Die Motorengeräusche durchbrechen die ruhige, rustikale *Soundscape*. Die Menschen schauen den Autos nach, Kinder rennen

hinterher. Als am nächsten Morgen die Autos in von Eduard in NS-Uniform geputzt werden, ist die ländliche *Soundscape* gut vernehmbar. In diesem Fall besteht sie aus Vogelgezwitscher, dem Gackern von Hühnern, dem Hämmern des Schmiedes und einer gelegentlich muhenden Kuh.²⁴⁶

Auch das Radio und das Telefon sind zu Beginn nur selten in Schabbach zu hören. In Folge 3 fährt im Dezember 1935 ein handlungsunwichtiges Motorrad durch das Dorf und wird von den Schabbachern nicht groß beachtet, was die erste nebensächliche Inszenierung von motorisiertem Verkehr in der Heimatchronik darstellt und den Beginn einer dichteren *Soundscape* markiert. Im zweiten Teil der Folge 3 wird die Hunsrückhöhenstraße mit lauten Maschinen gebaut. Zu Beginn von Folge 4 blicken die Schabbacher auf die entfernte Fernstraße. Es ist der erste Moment der Chronik, in dem entfernter Verkehr zu hören ist. Im Dialog wird kommentiert: „Du wirst sehen, es wird immer mehr Autos geben“²⁴⁷. Kurz darauf wird gesagt: „Die Straß’, die führt von Bunker zu Bunker zu Bunker. Und nimmer von Dorf zu Dorf“²⁴⁸. Etwas später, bei Stunde 00:35:20 ist in einer Szene in der nahegelegenen Stadt Simmern erst das diffuse Rauschen entfernten Verkehrs vernehmbar, und schließlich die quietschenden Bremsen eines Zuges oder Autos im Hintergrund zu hören. Die neue klangliche Umgebung ist zur Normalität geworden, wobei der motorisierte Individualverkehr in Schabbach abnahm. Die meisten Schabbacher mussten ihre Autos der Wehrmacht überlassen. Als in Folge 5 Otto Wohlleben mit einem Auto des Sprengkommandos nach Schabbach fährt, stellt der Klang des Autos ein *sound signal* für die Schabbacher, und für die Kinder eine Sensation dar. In Folge 5 wird bei Stunde 00:19:44 rückblickend über die Hunsrückhöhenstraße gesprochen: „Die ganze Wehrmacht ist drüber weggezogen“²⁴⁹.

Dies kontextualisiert den Bau der Hunsrückhöhenstraße und zeigt auf, dass alle neuen Errungenschaften, sei es Radio, Telefon, Kino oder Fernstraßen im Endeffekt dem Krieg dienten und die Aneignung dieser Errungenschaften als *Wunder*

246 Vgl. Heimat – Eine deutsche Chronik, 1984, Folge 2. TC:01:02:30.

247 Heimat – Eine deutsche Chronik, 1984, Folge 4. TC:00:04:00.

248 Heimat – Eine deutsche Chronik, 1984, Folge 4. TC:00:04:45.

249 Heimat – Eine deutsche Chronik, 1984, Folge 5. TC:00:20:41.

deutscher Technik auf die Stärkung der *Kriegsgemeinschaft* abzielten. Des Weiteren schwingt im Subtext mit, wie sehr dieses Ereignis von tausenden Lastwagen, Autos und Panzern auf der Hunsrückhöhenstraße die *Soundscape* des Dorfes beeinflusste.

In Folge 4 in den Jahren 1938 – 1943 sind Flugzeuge immer noch eine Sensation in Schabbach. Bei Stunde 01:39:43 fliegt der Flug-HJ Schüler Ernst Simon mit einem Flugzeug über das Dorf, um zur oben beschriebenen Ferntrauung einen Blumenstrauß abzuwerfen. Sobald der Klang des Flugzeugs zu hören ist, rennen alle Schabbacher auf die Straße, Hunde fangen an zu bellen, die Schabbacher jubeln.

Jedoch in Folge fünf, ungefähr im Jahre 1943, hört die Familie Simon bei Stunde 00:27:40 Musik aus dem Radio im Esszimmer, während Lotti und ihr Freund im Nebenzimmer auf dem Bett sitzen. Plötzlich ist ein Flugzeug über Schabbach zu hören. Lotti fragt ihren Freund, ob er nun an seine Kanone muss. Dadurch ist klar, dass es sich nicht um ein deutsches Flugzeug handelt. Das gleichmäßige Dröhnen des Flugzeuges begleitet die folgenden Gesprächsszenen bis Stunde 00:36:40. Maria redet davon, dass sie sich schon daran gewöhnt hat. „Das dunkle Brummen fast jede Nacht. Es ist richtig einschläfernd, wenn ich da so hinhöre.“²⁵⁰

Die Klänge des Krieges haben nun auch den Einzug in die *Soundscape* von Schabbach gefunden, und der Klang von Flugzeugen wird als einen die *Soundscape* über einen langen Zeitraum dominierenden Klang inszeniert. Als bei Stunde 00:51:02 eine Bombe in Schabbach einschlägt, wachen alle Dorfbewohner auf. Am nächsten Tag wird der Bombenkrater bestaunt und fotografiert. Dieses Ereignis markiert das Ende des Krieges für die Schabbacher und den Einmarsch der amerikanischen Soldaten.

Die ersten fünf Folgen von *Heimat – Eine deutsche Chronik* zeigen auf, wie Industrialisierung, Politik und Krieg die *Soundscape* und das Leben in Schabbach veränderten. Anhand des Einsatzes von verschiedenen Dialekten wird ein Gefühl hoher Authentizität gegeben, welches zu einer Historizität beiträgt. Anhand der *Atmos* lässt sich im Laufe der fünf Folgen erkennen, wie sich die anfängliche *Hi-Fi Soundscape* langsam zu einer *Lo-Fi Soundscape* entwickelt. Jedoch bremst der

250 *Heimat – Eine deutsche Chronik*, 1984, Folge 5. TC:00:28:15.

Krieg die Entwicklung des motorisierten Individualverkehrs in Schabbach. Der Klang des Nationalsozialismus findet ebenfalls Einzug in die *Soundscape* des Dorfes. Politische Stille wird versucht zu erzwingen, Kirchenglocken und kulturelle Festivitäten werden angeeignet. Propagandistische Radiosendungen und Kinofilme beeinflussen die politische Meinung vieler Schabbacher.

Anhand von *sound signals* werden die verschiedenen und sich stetig ändernden Bedeutungen von Klängen zu Gehör gebracht. Die Folgen der Heimatchronik unterscheiden sich von üblichen Spielfilmen in ihrer Inszenierung und Dramaturgie. Es gibt keine fokussierte Filmhandlung, die auf ein spektakuläres Ende hinzielt und keine dramatisierten Sequenzen. Der Film stellt einen objektiven Blick auf das dörfliche Leben im Hunsrück über viele Jahrzehnte dar. Dennoch werden in der Chronik einige politische Phänomene herausgestellt, wie das Umschwenken der deutschen Zivilbevölkerung zur *wir-haben-nichts-gewusst* Mentalität oder die Entstehung einer *Volks- und Kriegsgemeinschaft*.

5.3 The Pianist (2002)

Der Film *The Pianist* handelt von der wahren Geschichte des Pianisten Władysław Szpilman. Er überlebte den zweiten Weltkrieg als einziger seiner Familie, in dem er sich an verschiedenen Orten in Warschau versteckte. Die Regie führte Roman Polanski, die Tongestaltung wurde von Gerard Hardy übernommen und die Mischung von Dean Humphreys angefertigt.

Der Film wurde in der Kategorie *Best Sound* bei den BAFTA Film Awards nominiert und gewann drei Oskars für den besten Film, die beste Regie und den besten Hauptdarsteller (Adrien Brody).²⁵¹ Die jüdische und polnische Erzählperspektive, die auch jüdischen und polnischen Widerstand mit einbezieht, verstärkt die Identifikation mit den Opfern des Nationalsozialismus.

Obwohl Musik in dem Film eine wichtige Rolle spielt, wird Filmmusik sparsam eingesetzt. Hauptsächlich sind Klavierstücke von Frédéric Chopin zu hören, dessen Musik eine ambivalente Rolle im Nationalsozialismus spielte. Obwohl der Komponist

251 Vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0253474/>

polnischer Staatsbürger war, wurde seine Musik von vielen Nationalsozialisten und der Bevölkerung geschätzt. Kurzzeitig wurde seine Musik zwar verboten, das Verbot wurde jedoch schnell aufgehoben.²⁵² Daher wird von Szpilman in den Szenen im jüdischen Café des Ghettos auch nicht Chopin gespielt, sondern ein polnisches Volkslied von *Eugeniusz Bodo* mit dem Namen *Umówiłem się z nią na dziewiątą*. Die Musik stellt zum einen eine Möglichkeit des Eskapismus dar, zum anderen wird sie eingesetzt, um das Böse fern zu halten.

In *The Pianist* wird hauptsächlich englisch gesprochen, jedoch sprechen alle deutschen Soldaten, bis auf eine Ausnahme, die deutsche Sprache. Im Grunde werden Dialoge, die der Logik folgend auf Polnisch gesprochen würden, auf Englisch übersetzt. Im ersten Teil des Films wird die Verfolgung von jüdischen Menschen von Kriegsbeginn bis Holocaust aufgezeigt: „die Konfiszierungen des Besitzes und der Wohnung, die Kennzeichnung mit dem blauen Davidstern, das Berufsverbot, die Umsiedlung ins Ghetto, Krankheit, Hunger und dann die Transporte ins Lager“²⁵³.

Der zweite Teil des Films, der den Überlebenskampf Szpilmans behandelt, erzählt wesentlich weniger politische Umstände, sondern bleibt bei den Erfahrungen jüdischer Menschen in Verstecken. Die Tonspur des Films vermittelt sehr detailliert unter anderem den Einfluss der politischen Umstände auf die urbanen *Soundscapes* von Warschau. Die Unterschiede zwischen den *Soundscapes* des Ghettos und der deutschen Viertel, die Bedeutung des Hörens für jüdische Menschen sowie die unterschiedlichen Bedeutungen von Stille werden in diesem Film realitätsnah zu Gehör gebracht.

Die folgende Analyse untersucht zunächst die Eröffnungssequenz und anschließend weitere Filmpassagen auf den Aspekt der wandelnden *Soundscapes* und die unterschiedlichen Bedeutungen von Klängen für verschiedene Gesellschaftsgruppen.

Der Film beginnt mit einer Original Schwarz-Weiß-Bewegtbildaufnahme von Warschau aus dem Jahr 1939. Kurz vor der Einblendung des Visuellen ist das

252 Gnauck, Gerhard: Das stärkste Geschütz der Polen, In: Neue Zürcher Zeitung, 27.11.2010

[online], https://www.nzz.ch/das_staerkste_geschuetz_der_polen-ld.1009640.

253 Seeßlen, Georg: Polanskis meisterlicher Film vom Überleben, In: Epd-Film, 01.11.2002, [online], <https://www.epd-film.de/filmkritiken/der-pianist>.

Grundrauschen alter Tonaufnahmen sowie wenige Frames später das *Nocturne Nr 20 in C# moll Op. posth* von Frédéric Chopin zu hören. Auf der visuellen Ebene wird das pulsierende Leben in Warschau gezeigt. Der Text *Warschau 1939* wird eingeblendet. Bei Stunde 00:00:40 sind, nun in Farbe, die Hände eines Pianisten zu sehen, die das Klavierstück spielen. Danach schwenkt die Kamera auf das Gesicht von Władysław Szpilman. Etwas später erfolgt ein Schnitt auf den Nebenraum. Ein Tontechniker, der die Partitur mitliest, sowie technische Geräte sind durch eine Scheibe zu erkennen. Es wird klar, dass es sich um eine Radioübertragung handelt. Nach einer Rückführung der Musik auf die *Tonika*²⁵⁴ bewegt sich die Basslinie auf die *Durparallele*²⁵⁵, womit ein neuer Teil des Nocturne beginnt. Dies wird von vielen Menschen als besonders *schön* wahrgenommen, jedoch wird die Schönheit dieses musikalischen Moments durch die Explosion einer Bombe im *Off-Screen* zerstört. Szpilman und der Techniker schauen in die Richtung, aus der sie die Explosion wahrgenommen haben, Szpilman spielt unbeeindruckt weiter. Circa 10 Sekunden später hüpfte die Melodie des Nocturne fröhlich umher, jedoch wird diesmal das Spielen von Szpilman aufgrund einer wesentlich lautereren und näher klingenden Explosion aus dem *Off* unterbrochen. Szpilman bemüht sich weiter zu spielen, jedoch explodiert direkt eine weitere Bombe. Diesmal ist die Explosion mit einem *Synchronisationspunkt* zwischen Bild und Ton verknüpft: Die Fensterscheibe des Regieraums zersplittert und Trümmer fallen von der Decke des Aufnahmeraums auf Szpilman. Ein weiterer Mann betritt den Regieraum und redet mit dem Tontechniker. Aufgrund der Schallisolation des Aufnahmeraums ist das Gespräch jedoch nicht zu hören, die Worte sind ein *hohler Klang*.

Die unterschiedliche Mischung von der Sprache, die nicht verständlich ist und von Explosionen, die gut hörbar sind, stellt eine Besonderheit in der Mischung dar. Die Geräusche der Explosion sind für die Handlung dramaturgisch wichtig und somit sehr präsent, während der Dialog der Männer unwichtig ist und somit komplett unhörbar.

Die Männer vermitteln Szpilman, der alles genau beobachtet, per Zeichensprache, dass er aufhören soll und verlassen daraufhin den Raum. Eine weitere Explosion, die

254 Der Begriff *Tonika* ist ein musikalischer Fachbegriff für die *Grundtonart* einer Musik.

255 Die *Durparallele* bezeichnet die dritte Stufe einer Molltonart.

diesmal in Form von Rauchentwicklung und umher fliegenden Splintern auch im Bild zu sehen ist, bringt auch die Scheibe zwischen Regie- und Aufnahmeraum zum Platzen. Szpilman wird von der Druckwelle der Explosion vom Klavierhocker geworfen. Kurz vor dem Umschnitt auf den Flur des Radiogebäudes ertönt die Sirene des Flugalarms. Die *Soundscape* im Flur wird von Schritten und Schreien dominiert, während eine Frau mit blonden Haaren im Bild zu sehen ist. Sie spricht Szpilman an. Während des Dialogs fällt die Tonhöhe der Sirene und klingt aus, im Anschluss ist neben den Schritten und Schreien auch das Rauschen von Flugzeugen zu hören. Nachdem die Hauptfiguren das Bild verlassen, explodiert eine weitere Bombe und zerschmettert die Scheibe im Foyer des Gebäudes. Die Explosion überverdeckt und ersetzt die zuvor gehörten Geräusche. Die akustischen Auswirkungen der Explosion halten einige Sekunden an. Umherfliegender Schutt, Glas und Trümmer sind detailreich zu hören. Das Bild wird vom Rauch der Explosion grau. Bei Stunde 00:02:23 erfolgt der Umschnitt auf Szpilmans Bruder in dessen Wohnung, der das Radio einstellt. Flugalarm ertönt wieder, der Dialog der Familie ist zu hören, erst als *Emanations-Rede*, dann als *Theater-Rede*.

Die Szenen in der Wohnung der Familie Szpilman werden zu Beginn des Films mit einem großen *Extensionsgrad* vertont. Bei Stunde 00:05:20 ist die pulsierende Stadt durch die Fenster zu hören: ein fahrendes Auto, eine klingelnde Straßenbahn, menschliche Stimmen. Die *Atmo* der Stadt wird im Verlaufe der Szene immer ausgedünnter und leiser, bis sie kaum noch zu vernehmen ist. In dieser Szene werden historische Umstände über den Dialog vermittelt: neue Restriktionen für die jüdische Bevölkerung, die finanzielle Situation der Familie, die Enteignung jüdischen Eigentums.

Der Effekt von Verdichtung und Verdünnung der *Atmo* zieht sich durch viele Szenen im ersten Teil des Films. Zwischen Stunde 00:07:29 und 00:16:00 wird die *Soundscape* der Großstadt realistisch vertont und teilweise sehr präsent gemischt. Industrialisierung und Urbanisierung sorgen für ein Gefühl einer *Lo-Fi Soundscape*, es gibt kaum ruhige Momente in der Tonspur. Als die Familie Szpilman bei Stunde 00:16:04 in ihrer neuen Wohnung im Warschauer Ghetto ankommt, ändert sich die *Soundscape* schlagartig. Es sind keine Straßenbahnen und Autos zu hören, sondern

lediglich *unidentifizierbare Klangobjekte*, die sich kurze Zeit später als Geräusche vom Bau einer Mauer entpuppen und mit dem Blick der Familie aus dem Fenster *deakusmatisiert* werden.

Die darauffolgenden Sequenzen schildern auditiv und visuell das jüdische Leben im Warschauer Ghetto. Die *Soundscape* wird dominiert von menschlichen Bewegungsgeräuschen, sowie *Walla*, aus dem einzelne prägnante Stimmen hervortreten, die besonders verzweifelt klingen. Ab Stunde 00:21:53 werden einige Orte etabliert, die Szpilman in der Zeit des Versteckens noch besuchen wird. Die *Atmos* dieser Orte wandeln sich über die Zeit von einem Extrem ins andere. Während das Café, in dem Szpilman als Pianist tätig ist, bei Stunde 00:21:53 sehr lebendig klingt, betritt Szpilman bei Stunde 00:53:30 das mittlerweile verlassene Café, in dem absolute Stille herrscht, die von tief pfeifendem Wind und dem Nachklang seiner Schritte charakterisiert wird. Auch die *Atmo* vor dem Café, die bei Stunde 00:31:24 mit Fahrradklingeln, leichten Klavierklängen von innen, *Walla* und Schritten vertont wird, ist bei Stunde 00:53:20 eine komplett andere. Fliegen surren um die toten Körper von jüdischen Menschen, symbolisieren den Tod und die Verwesung. Wind säuselt in den Blättern eines Baumes vor dem Café und symbolisiert die Stille.

Im Verlaufe des Films klingt die erzählte Welt immer lebloser. Auch in den Szenen, in denen sich Szpilman im deutschen Viertel versteckt, ist die *Atmo* wesentlich reduzierter als in den ersten 20 Minuten des Films. Zum Beispiel bei Stunde 01:33:34 sind Autos, eine Straßenbahn und eine Pferdekutsche zu hören, jedoch wesentlich weniger *Walla*. Die Klangwelten des Ghettos und der deutschen Viertel werden auch anhand unterschiedlicher *Walla* gekennzeichnet. Dies könne Bezug nehmen auf die *Anti-Rüpel* Bewegung des frühen 20. Jahrhunderts, wobei das *Rüpelhafte* der *Walla* im Ghetto natürlich durch die von den Nationalsozialisten hervorgerufenen sozialen Umstände entstanden ist.

Dies zeigt, welchen Einfluss die Nationalsozialisten auf die klangliche Umgebung nahmen und den jüdischen Menschen die *Soundscaapes* aufzwingen, die sie ihnen zuordneten. Das Spannungsfeld zwischen den Deutschen und polnischen

beziehungsweise jüdischen Menschen wird in einer Szene in der Druckerei durch Majorek kommentiert: „Deutsche nutzen nie jüdische Toiletten. Sie sind zu sauber für sie“²⁵⁶.

Auf der kommentierenden Ebene des Filmtons lassen sich auch einige *Kontrapunktische* Effekte finden. Während Szpilman und Dorota bei Stunde 00:09:11 vor einem Café stehen, welches Szpilman als jüdischer Mensch nicht betreten darf, mischen sich Singvögel in die Atmo. Diese verstummen, sobald klar wird, dass Juden in Parks ebenfalls nicht erlaubt sind. Das Lachen von deutschen Soldaten wird immer in Verbindung mit jüdischem Leid inszeniert, welches ein weiteres Beispiel für *Kontrapunktierung* darstellt.

In der zweiten Hälfte des Films, die das Leben Szpilmans in Verstecken erzählt, wird die Bedeutung der Stille, des aufmerksamen Hörens und die Wichtigkeit der Kontrolle über die eigenen Geräusche hervorgehoben. In der Wohnung, in der sich Szpilman versteckt hält, wird nach dem Verschwinden seines Helfers die Stille durch ein lautes Uhrticken symbolisiert.²⁵⁷ Die Stille wird durchdrungen von der Ankunft eines Autos. Szpilman lauscht den Klängen der Soldaten, die durch das Haus laufen, und bereitet sich darauf vor, aus dem Fenster zu springen. Jedoch wird er nicht entdeckt und das Auto verlässt die Straße. Direkt darauf wird ein Zeitsprung durch das plötzliche Einsetzen von Klaviermusik aus der Wohnung nebenan und lautem Uhrticken erzählt. Das gespielte Klavierstück stellt eine Variation von *Umówiłem się z nią na dziewiątą* dar, welches Szpilman zuvor im jüdischen Café spielte. Dissonante Halbtöne mischen sich in die Komposition und erzeugen ein unangenehmes Gefühl. Szpilman durchsucht daraufhin die Küche nach Essen. Dabei zerstört er ein Regal und Teller fliegen auf den Boden. Das Klavierspiel verstummt und das Uhrticken läuft *anempathisch* weiter. Es klopft an die Tür, da die Geräusche seine Anwesenheit in der Wohnung verraten haben.

Kurz vor der Ankunft der roten Armee in Warschau, bekommt Szpilman Hilfe von einem Deutschen Offizier. Als sie sich kennenlernen spielt Szpilman, zum ersten Mal

256 The Pianist, 2002, TC:00:25:15, Übersetzt mit DeepL.com, Original zu finden in Kapitel 8.3, Nr.

256.

257 Vgl. The Pianist, 2002, TC:01:24:39.

seit seiner Flucht vor der Deportation die *Ballade No 1 in G-Moll Op. 23* von Frédéric Chopin auf einem Klavier. Mit dem Verstummen der letzten Töne setzt ein tief pfeifender Wind ein. Wenige Sekunden später durchdringen entfernte Schussgeräusche die Stille. Etwas später, als der deutsche Offizier Szpilman Verpflegung bringt, sind die Geräusche von Schüssen und Explosionen wesentlich lauter und näher hörbar. Szpilman fragt den Offizier nach der Bedeutung dieser Klänge. Spätestens hier wird klar, dass die Geräusche von Kampfhandlungen für Szpilman eine andere Bedeutung haben, als für den deutschen Offizier. Für Szpilman symbolisieren sie die kommende Befreiung, für den deutschen Besatzer die Niederlage und kommende Kriegsgefangenschaft.

Daraufhin verlassen die deutschen Soldaten Warschau. Nach einem Zeitsprung sieht man Szpilman auf dem Dachboden liegen. Er hört Musik aus einem Lautsprecher auf der Straße. Es handelt sich um die polnische Nationalhymne, die von einem Lautsprecherwagen mit polnischen Nationalflaggen gespielt wird. Dies stellt symbolisch das Geräusch der Befreiung vom Nationalsozialismus dar.

Kurze Zeit später sieht man die Hände Szpilmans auf der Klaviatur eines Pianos. Er spielt, wie zu Anfang des Films, die *Nocturne Nr 20 in C# moll Op. posth* von Frédéric Chopin. Die Kamera schwenkt hoch auf sein Gesicht. Ein weiterer Schnitt zeigt die Tonregie des neuen Warschauer Rundfunks. An der Stelle, an der die Musik auf die *Durparallele* wechselt, in der zu Beginn des Films die Bomben explodierten, fängt Szpilman an zu weinen. Er kann das Stück jedoch ohne weitere Unterbrechungen zu Ende bringen. Durch die unterschiedlichen Reaktionen der Außenwelt auf die *Durparallele* der Musik, wird eine *Klammer*²⁵⁸ geschlossen, die eine Fortentwicklung symbolisiert: Der Krieg ist zu Ende.

Die Tongestaltung des Films *The Pianist* offenbart das Verhältnis von Stille und Lärm anhand der Inszenierung des Ghettos als Ort einer unstrukturierten *Soundscape* und der Bedeutung des aufmerksamen Hinhörens für jüdische Menschen in Verstecken. Stille als Zeichen der Abwesenheit von Klängen wird durch leise Klänge wie Wind, Fliegensurren oder dem Nachhall von Schritten und Schüssen vertont. Die langen

258 Im englischen auch *bracket sequence*, Vgl. Listrom, Nate: Creating story arcs with three-unit brackets, [online], 12.01.2023, <https://www.natelistrom.com/2023/01/12/bracketing.html>.

Versteck-Sequenzen bringen die unterschiedlichen Bedeutungen von *sound signals* für jüdische Menschen und deutsche Soldaten zu Gehör. Die realitätsnahe Darstellung des Geschehens lässt sich wohl auf die Buchvorlage des Pianisten Szpilman zurückführen, der diese Erlebnisse in literarischer Form aufgearbeitet hat. Das gewollt-vermittelte Geschichtsverständnis des Films lässt sich jedoch von dem implizierten Verständnis unterscheiden. Der Inszenierung des deutschen Offiziers als Helfer und Retter von Szpilman wurde sehr viel Raum gelassen. Ein kritisches Opfer-Täter-Verhältnis entspricht zwar historischen Tatsachen, denn es gab jüdische Polizei und deutsche Helfer, jedoch wird dies weder auf der Tonebene noch auf der visuellen Ebene gedeutet oder reflektiert. Auf der anderen Seite beinhaltet der Film einige eigene Erfahrungen Polanskis, der als Junge selbst in einem jüdischen Ghetto in Krakau lebte, die Deportation seiner Eltern miterleben musste und daher durchaus berechtigt ist, eine Opferperspektive differenziert zu erzählen.²⁵⁹

5.4 Der Hauptmann (2017)

Der Film *Der Hauptmann*²⁶⁰ erzählt die wahre Geschichte von Willi Herold, einem jungen Gefreiten, der kurz vor Ende des zweiten Weltkriegs eine Uniform eines Luftwaffenoffiziers findet und sich dessen Identität aneignet. Er nutzt die neu gewonnene Macht der Uniform aus und begeht mehrere Kriegsverbrechen.

Die audiovisuelle Gestaltung legt den Fokus auf die Auswirkungen von verbrecherischem Verhalten auf Menschen und auf das Spannungsfeld zwischen dem kultivierten Selbstbild der Nationalsozialisten und dem absoluten Tiefpunkt menschlicher Würde. Durch das Vermischen von Musik und Soundeffekten wird die Verwirrung von Moral, Recht und Unrecht dargestellt.

Die Regie führte Robert Schwentke, die Tongestaltung übernahm André Bendocchi-Alves, die Mischung wurde von Martin Steyer angefertigt. Der Film hat 2018 den deutschen Filmpreis für die beste Tongestaltung gewonnen.²⁶¹ Die folgende Analyse

²⁵⁹ Vgl. Gerhart, 2002, S. 17.

²⁶⁰ Schwentke, Robert: *Der Hauptmann* [Kinospießfilm], Deutschland: Filmgalerie 451 et al, 2017, Sounddesign: André Bendocchi-Alves, Mischung: Martin Steyer.

²⁶¹ Vgl. <https://www.imdb.com/title/tt6763252/>

widmet sich der langen Szene der Hinrichtung von Gefangenen, den Schussgeräuschen anhand ihrer Räumlichkeit und *Semantik*, dem Einsatz von *materialisierenden Klanghinweisen*, symbolischen Klängen sowie der kommentierenden Ebene der audiovisuellen Inszenierung. Da die Anfangssequenz des Films sich nicht gut eignet, um diese Aspekte herauszuarbeiten, werden unterschiedliche Szenen im weiteren Filmverlauf analysiert.

Die Handlung des Films spielt im Winter 1944/45, obwohl die wahre Geschichte sich damals im Frühling abspielte. Die charakterliche Kälte des Hauptmanns findet sich im Film in der Darstellung der Natur wieder. In der *Atmo* ist nur an einer Stelle im Film ein Rabe und ein Vogel zu hören, die restlichen naturdarstellenden *Soundscaapes* beschränken sich auf den Einsatz von Wind. Raben und Vögel sind zu hören kurz bevor Willi Herold von einem seiner Komplizen Kipinski konfrontiert wird. Die Konfrontation wird jedoch durch die Ankunft eines Militärautos unterbrochen, welches die eigentliche Gefahr darstellt, die durch das Krähen des Raben subtil angekündigt wurde.

Das Zusammentreffen der Gruppe um Herold mit den Soldaten auf dem Militärauto ist der Ausgangspunkt für die weitere Handlung. Die Soldaten bringen die Gruppe in einen Kriegsgefangenenlager, in dem Herold im Laufe des Films alle Gefangenen hinrichten lässt.

Die Abgeschlossenheit des Lagers und die akustische Umgebung werden durch den Nachhall von Klängen modelliert. Bei Stunde 01:02:51 schreit der Kommandant Schütte „aber dalli“²⁶² zu den Gefangenen, als sie in den Hof kommandiert wurden. Seine Stimme ist durch den Einsatz von Echo und Hall im ganzen Tal zu hören, der Nachklang zieht sich über mehrere Sekunden. Wenig später schreit er ein weiteres „los!“²⁶³, welches mit dem gleichen Effekt zu hören ist, diesmal mit noch längerer *Nachhallzeit*. Bei Stunde 01:03:35 werden die ersten Gefangenen in eine Grube geführt und müssen den *Westerwaldmarsch* singen, eines der beliebtesten Lieder der deutschen Wehrmacht. Unter dem Gesang liegt eine leise Klangfläche, die dissonant zur gesungenen Melodie erklingt. Nach langen 30 Sekunden, in denen die

262 Der Hauptmann, 2017, TC:01:02:51.

263 Der Hauptmann, 2017, TC:01:03:12.

Gefangenen zur Grube marschieren, erfolgt ein Umschnitt auf Herold und Schütte und der Einsatz von *non-diegetischer*²⁶⁴ Musik. Die Musik klingt im gleichen Rhythmus des Gesangs, jedoch in anderer Tonlage. Dieser Effekt wird von Michel Chion auch Effekt der Dissonanz genannt²⁶⁵.

Herold und Schütte steigen in das Auto, dessen Motor die Rhythmik der Musik ablöst und im Takt zum Gesang rattert. Der Gesang wird ausgeblendet, sobald ein Komplize von Herold in das Auto steigt und losfährt. Mit der Ankunft des Autos in der Nähe der Grube ist der Gesang wieder zu hören, der rhythmische Teil der Musik blendet langsam aus, sobald die Gefangenen im Bild sind und dann wieder ein, wenn Herold und Schütte zu sehen sind. Dies verknüpft die bedrohlich wirkende *non-diegetische* Musik mit den Offizieren und kommentiert somit das Geschehen.

Der Moment zwischen der Ankunft der Gefangenen in der Grube, der Kanone vor der Grube und der Hinrichtung wird mit Hilfe des Gesangs unangenehm in die Länge gezogen. Bei Stunde 01:06:00 gibt Schütte den Befehl zum Schießen und hält sich die Ohren zu. Herold zuckt beim ersten der vielen Schüsse etwas zusammen und hält sich dann auch die Ohren zu.

Das übersetzen von Lautstärke in das visuelle Pendant des Ohren-Zuhaltens verstärkt das Empfinden der Lautstärke. Jedoch wird in diesem Moment keine *Subjektivierung* von Herold vorgenommen, die sich durch die *Close-Up*²⁶⁶ Kameraeinstellung anbieten würde. Die Erzählstrategie bleibt trocken, nüchtern und verweigert dem Zuschauer die Identifikation mit den Tätern. Die Schüsse der Kanone werden über 14 Sekunden gestreckt, in denen die Hinrichtung nur zu hören ist, jedoch kaum zu sehen. In einer Einstellung in Richtung der Gefangenen wird die Grube vom Körper Willi Herolds verdeckt. Weitere Einstellungen zeigen Herold und einen seiner Komplizen in einer Nahaufnahme und alle am Massaker teilnehmenden Soldaten in einer *Totalen*²⁶⁷. Nachdem der letzte Schuss der Kanone bei 01:06:18 erklingt, ist der Nachhall des Schusses über die Zeit von sieben Sekunden zu hören,

264 *Non-diegetische* Musik bezeichnet Musik, die außerhalb der Filmhandlung stattfindet und somit von den Protagonisten nicht gehört werden kann. Vgl. Chion, 2012, S. 183 f.

265 Vgl. Chion, 2012, S. 184.

266 *Close-Up* bezeichnet eine Kameraeinstellung, die ein Gesicht in einer Nahaufnahme zeigt.

während die Soldaten nachladen und Gefangene zu sehen sind, die die Grube verlassen wollen. Die Kanone beginnt wieder zu schießen und diesmal ist zu sehen, wie die Gefangenen in Stücke zerfetzt werden. Jedoch sorgt eine Ladehemmung für die Unterbrechung der Schüsse. Dadurch werden die letzten noch lebenden Gefangenen in einer *Totale* von den Soldaten mit Gewehren und Pistolen erschossen. Die Waffen der Soldaten unterscheiden sich deutlich voneinander in ihrem Klang. Bei einem Umschnitt auf noch lebende Gefangene in einem anderen Gebäude sind von draußen weiterhin die Schüsse zu hören.

Dieser Inszenierung ist beispielhaft für den Einsatz von Tongestaltung, die dem Bild einen signifikanten Mehrwert gibt.²⁶⁸ Die Schüsse bereichern das Bild der Gefangenen mit zusätzlicher *Semantik*. Sowohl dem Zuschauer als auch den Gefangenen wird klar, dass sie sterben werden.

In der darauffolgenden Szene werden Soldaten bei einer Pause gezeigt. Es wird gegessen und Alkohol getrunken. Das Motiv des Trinkens zieht sich durch den ganzen Film und wird oftmals im *Off*, durch die Klänge von klimpernden Glasflaschen und dem Schwappen und Gluckern des Inhalts erzählt. Die *materialisierenden Klanghinweise* sorgen für die unmissverständliche Rezeption des ungehaltenen Alkoholtrinkens. Das ausgelassene Feiern steht auf visueller und auditiver Ebene in starkem Kontrast zu den skrupellosen Hinrichtungen.

Nach der Pause wird die Hinrichtung fortgeführt. Diesmal jedoch mit anderer Inszenierung. Während die Soldaten über den Hof laufen, sind Schüsse im *Off* zu hören. Kurz darauf zeigt eine Einstellung einen leeren Raum, in dem vorher die Gefangenen gehalten wurden. Dies stellt eine *Gesagt-gezeigt-Beziehung* dar, der leere Raum wird metaphorisch mit den Schüssen aus dem *Off* verbunden. Nun werden die schießenden Soldaten gezeigt. Die Häufigkeit der Schüsse nimmt ab und der Nachhall ist deutlich zu hören, was wieder die Leere und Weite der Umgebung erzählt. Plötzlich ist ein menschlicher Schmerzenslaut aus der Grube zu vernehmen,

267 Eine *Totale* bezeichnet eine weite Kameraeinstellung, in der ein ganzer Körper und die Umgebung zu sehen ist.

268 Dies nimmt Bezug auf den von Michel Chion erarbeiteten Begriff des *Valeur ajoutée*, jedoch stellt diese sogar eine Steigerung dieses Effekts dar.

woraufhin weitere Schüsse abgegeben werden. Nun sind abwechselnd Schmerzenslaute zu hören und Schüsse zu sehen und zu hören. Es wird klar, dass jemand die Grube betreten muss, um den letzten Lebenden hinzurichten. Die darauffolgende, unangenehme Stille wird durch leichten Wind erzählt. Ein Komplize Herolds wird von ihm aufgefordert, die Grube zu betreten. Der Gang des Komplizen in die Grube wird durch den Wind und die Schmerzenslaute in der Zeit gedehnt und erzeugt dadurch eine beklemmende Stimmung. Die Schritte des Komplizen in der Grube klingen nass und matschig. Anhand der *materialisierenden Klanghinweise* wird die Fantasie der Zuschauer angeregt, die Vorstellung von Schritten auf toten, zerfetzten und blutigen Körpern verstärkt das Grauen und den Ekel der Szene.

Vor der Hinrichtung der Gefangenen klären verschiedene Beamte und Offiziere die Zuständigkeiten. Ab Stunde 00:56:53 werden Telefonate des Justizbeamten und der Offiziere Schütte und Herold erzählt. Alle Telefonate sind *Telephemene des Typs 2*, also solche, in denen nur einer der Gesprächspartner zu hören ist. Jedoch wird zwischen dem Gebäude des Justizbeamten und dem Büro von Schütte hin und her geschnitten, wobei die Stimmen im jeweils anderen Raum nicht zu hören sind.

Die beiden gezeigten Räume klingen sehr unterschiedlich. Während im Raum des Justizbeamten ein Uhr ticken zu vernehmen ist, und die Geräusche des Aushebens einer Grube von außen eindringen, klingt der Raum der Offiziere leer. Er besitzt keine *Extension* und der Raumklang hat eine tiefere Grundfrequenz. Diese Unterschiede lassen sich folgendermaßen deuten: Der Justizbeamte will die Hinrichtung ohne den Befehl der Justizbehörde verhindern, weil er befürchtet, als Kriegsverbrecher dazustehen. Das gleichmäßige, mechanische Klacken der Uhr steht stellvertretend für die klaren bürokratischen Strukturen der Justiz, es rhythmisiert die Szene, erzeugt das Gefühl von Stille, besitzt eine Orientierungsfunktion, in dem es den Raum charakterisiert und steht letztendlich auch für das Ablaufen der Zeit.

Dadurch, dass zusätzlich die Geräusche des Grube-Aushebens von außen eindringen, wird die erzählt, dass die kommende Hinrichtung den Justizbeamten moralisch betreffen, während die akustische Isolation im Raum der Offiziere eine Gleichgültigkeit gegenüber der Hinrichtung symbolisiert. Dieser Einsatz von

symbolischen Klängen interpretiert und deutet die unterschiedliche Haltung und Moral der Beamten und Offiziere. Jedoch ist auch der Justizbeamte ein überzeugter Nationalsozialist und steht der Hinrichtung nicht grundsätzlich kritisch gegenüber.

Kommentiert und gedeutet wird die Handlung des Films auch anhand verschiedener Sequenzen, in denen durch Zeitlupe, Effekte und Musik die sich stetig steigernde psychische Entrückung und Charakterverstümmelung der Filmfiguren dargestellt wird. Zuvor muss jedoch der Effekt der Vermischung von Musik und Soundeffekten betrachtet werden. Bei Stunde 00:31:54 ist unter dem Bild einer leeren Tankanzeige ein Quietschen zu hören, welches weder der Musik noch der Bewegung des Autos klar zuzuordnen ist. Bei der Ankunft der Gruppe Herold im Gefangenenlager erklingt synchron mit dem Öffnen der Luke eines Kofferraums ein metallisches Ächzen, welches allerdings durch den hinzugefügten Hall die klangliche Ästhetik von *non-diegetischer* Musik beziehungsweise Soundeffekten aufweist. Kurz darauf öffnet sich die Schranke mit einem weiteren *non-diegetischen* Knarzen. Wenige Sekunden später wiederholen sich diese Klänge ohne visuelle Entsprechung und entlarven sich somit eindeutig als Filmmusik oder *non-diegetischer* Soundeffekt.

Die Vermischung von Musik und Soundeffekten stellt die sich stetig steigernde Verwechslung von Realität und psychotischem Wahn dar. Anhand dessen kommentiert die audiovisuelle Gestaltung bei Stunde 01:35:19 nach der brutalen Hinrichtung von vier Gefangenen das Geschehen. In einer *totalen* Kameraeinstellung, die in halber Geschwindigkeit abgespielt wird, sind die feiernden, saufenden und musizierenden Soldaten zu sehen. Die Schellen eines Tamburins, das Klatschen eines Soldaten und der Zusammenstoß von zwei tanzenden Soldaten mit einer schwingenden Lampe sind die einzigen hörbaren konkreten Geräusche. Die Musik aus rhythmisch modulierten Synthesizer-Flächen ersetzt die visuell angedeutete *diegetische* Musik. Der zunehmende Wahnsinn der die Figuren einnimmt, wird durch diese Inszenierung aufgezeigt. Eine ähnliche Gestaltung ist bei Stunde 01:47:50 zu erkennen, in der die Gruppe um Willi Herold wiederum ausgelassen feiert. Eine durch Klavierspiel begleitete Gesangsperformance von zuvor akquirierten Frauen wird mit einer unharmonischen, synthetischen Klangfläche unterlegt und schafft einen Effekt der Dissonanz. Bei Stunde 01:48:25 wird wieder

eine Einstellung in halber Geschwindigkeit abgespielt, wobei das Klavierspiel, ein singender Soldat und die dissonante Klangfläche, weiterhin zu hören sind. Durch das sichtbar unsynchrone Klavierspiel wird die Tonspur von dem Visuellen getrennt. Somit endet die Szene im totalen audiovisuellen Chaos.

Daraufhin ist die Ankunft eines Autos vor dem Haus zu sehen, in dem sich die Soldaten befinden. Die synthetische Klangfläche ist weiterhin zu hören, sowie ein Klang, der zuerst als entfernte Explosion wahrgenommen werden kann, jedoch in gleichmäßigem Rhythmus erklingt, sich im Panorama bewegt und dadurch als *non-diegetische* Musik erkennbar ist. Die charakterliche Entwicklung der Soldaten von Realitätsbewusstsein zum absoluten psychotischen Wahnsinn wird durch diese Szene abgeschlossen.

Am Ende des Films flieht Herold vor seiner milden Strafe durch die nationalsozialistische Behörde. Bei Stunde 01:53:04 zeigt das Bild durch eine Vogelperspektive menschliche Skelette auf einem Waldboden, durch die das Wasser eines kleinen Bachs fließt. Eine synthetische, nonharmonische Klangfläche sowie das *anempathische* Plätschern des Baches ist zu hören. Die Kamera schwenkt von der Vogelperspektive auf eine *Totale*, die von Herold betreten wird. Ein leichtes Atmen von Herold ist zu vernehmen. Mit dem Umschnitt auf eine Nahaufnahme auf Herold ist sein Atmen sehr deutlich zu hören. Herold verschwindet im dunklen Wald und entgegen einer realistischen Vertonung bleibt der Klang des Atmens laut und präsent. Da der Klang von fließendem Wasser meistens ein Symbol für das Leben oder die Reinigung von Sünden darstellt, stellt die Inszenierung eine Dissonanz dar, die für die totale Entfremdung des Protagonisten von der Realität stehen könnte.

Die Tongestaltung des Films *Der Hauptmann* ist beispielhaft für die Verwendung geschichtsinterpretierender- und reflektierender audiovisueller Effekte. Der *Effekt der Dissonanz* auf der musikalischen Ebene und *Gesagt-gezeigt-Widersprüche* auf der audiovisuellen Ebene werden angewandt, um den Kontrast zwischen dem Gezeigten und Gehörten zu der beabsichtigten moralischen und politischen Rezeption des Films zu verdeutlichen. Anhand von Geräuschen in der *Atmo*, den *Elementen der Tonszenarie* und dem Einsatz von *sound signals* werden Meta-Ebenen geschaffen,

die die politische und moralische Haltung der Filmfiguren aufzeigt. *Non-diegetische* Soundeffekte und Musik reflektieren geschichtliche Ereignisse, indem sie eine übernatürliche Vertonungsstrategie in die Tonspur einbringen, die den Realitätsverlust und den sich steigernden Wahnsinn der Filmfiguren symbolisiert. Das gewollt-vermittelte und das implizierte Kriegsverständnis des Films liegen nahe beieinander. Die Inszenierung von Gewalt ist schonungslos, jedoch wird durch das Weglassen von *Subjektivierungen* die Identifikation mit den Filmfiguren verwehrt. Auf der Ton-, Musik- und Bildebene findet keinerlei Heroisierung der Soldaten statt.

5.5 Ich möch zo Fooß noh Kölle jonn (2023)

Das Sounddesign des Dokumentarfilms *Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn*²⁶⁹ stellt die praktische Arbeit meines Studienabschlusses dar. Anhand von Interviews mit einer *Zeit-* und *Ohrenzeugin* archiviert der Film einen Teil der Familiengeschichte der Regisseurin Lilli Scholz. Die Familie hat die Zeit des Winters 1944 im Osten Deutschlands verbracht und musste, kurz nach der Kapitulation Nazideutschlands zu Fuß nach Köln laufen. Die Regisseurin ist im Jahr 2022 den gleichen Fußweg erneut gegangen, um die Auswirkungen des Krieges und die Erfahrungen ihrer Familienmitglieder zu ergründen. Der Film erzählt die Familiengeschichte aus einer kritischen, deutschen und weiblichen Perspektive.

Die Tongestaltung hebt zum einen den klanglichen Unterschied der heutigen zur damaligen Zeit anhand der Vertonung von *Lo-Fi* und *Hi-Fi Soundscapes* hervor. Zum anderen gibt es fünf Sequenzen, in denen das Bild durch lange Einstellungen auf Baumwipfel in den Hintergrund rückt und der Ton die Erzählung übernimmt. Diese Sequenzen werden hörspielartig vertont und bekommen trotz fehlender visueller Entsprechungen den lebhaften Charakter von selbst-erlebten Situationen. Die folgende Erläuterung der eigenen Arbeit widmet sich der Tongestaltung anhand der in dieser Thesis erarbeiteten Beziehungen zwischen Filmtone und Geschichte. Der Fokus liegt auf der Anfangssequenz sowie auf den fünf Sequenzen, in denen sich der Ton verselbstständigt.

²⁶⁹ Scholz, Lilli; Tödte, Finn: *Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn* (Kurzversion), [Dokumentarfilm, mittellang], Deutschland: FH Dortmund, 2023, Sounddesign und Mischung: Finn Tödte.

Der Film beginnt mit Schwarzbild, dem Klang einer entfernten, windigen *Stadtatmo* und einem *unidentifizierbaren Klangobjekt* mit tonalen Eigenschaften, welches an einen Motor erinnert. Mit der Einblendung des Logos der FH Dortmund ist der Klang der Petersglocke des Kölner Doms zu hören. Dieser Klang stellt ein *sound mark* dar und verortet, vor allem für wissende Kölner, die Geschichte im Kölner Raum. Jedoch ist nur eine Glocke und nicht das Vollgeläut zu hören. Das *unidentifizierbare Klangobjekt* wird als Geräusch des Glocke antreibenden Motors entlarvt. Unter die tonalen Klänge des Motors und der Petersglocke mischt sich langsam die *Soundscape* von Flugalarm in einer Stadt, während auf der visuellen Ebene die Namen und Positionen der am Film beteiligten Personen eingeblendet werden. Von allen Richtungen ertönen Sirenen. Diese Sirenen dienen als zeitspezifischer Klang. Die anfangs in der heutigen Zeit verortete Filmhandlung rutscht durch den Klang der Sirenen in die Zeit des zweiten Weltkriegs.

Die Klangmasse aus Glocke, Motor und Sirene verdichtet sich und ein hochfrequentes Rauschen mischt sich dazu. Daraufgehend wird der Klang der Glocke leiser und die Geräuschmasse von dem Klang einer singenden Frau unterlegt. Der Gesang lässt die Sirenen verschwinden. Das Geräusch einer Pfeife signalisiert die Abfahrt eines Zuges und entlarvt das *unidentifizierbare* Rauschen als Dampf einer alten Dampflokomotive. Dies stellt einen verlorenen Klang dar, der anhand der Tonspur archiviert wird. Die Abfahrt der Dampflokomotive wird vertont und das Geräusch des Glockenmotors wandelt sich zum Geräusch eines tiefen Quietschens eines Zuges auf Gleisen. Nun ist der Gesang der Frau etwas lauter und verständlich zu hören. Die Frau singt mit kölschem Dialekt das Lied *Heimweh nach Köln* von *Willi Ostermann*. Dieses Lied ist ein Kölner Karnevalsklassiker und unter Kölnern wohlbekannt. Es dient also auch als Orientierungsklang. Mit dem Gesang *transformieren* die Geräusche der Dampflokomotive langsam zu dem Klang eines modernen Zuges. Die letzte Zeile des gesungenen Liedes beinhaltet den titelgebenden Satz *Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn*, jedoch ist diese Zeile nicht zu hören. Stattdessen übernimmt eine Titeleinblendung den Rhythmus der gesungenen Worte.

Der *Gesagt-gezeigt-Kontrast* zwischen dem Motiv des zu-Fuß-Laufens und dem Klang des Zuges stellt die Unterschiede zwischen den Gegebenheiten der heutigen

und damaligen Zeit dar. Nun wird das Geräusch des modernen Zuges etwas lauter und das Bild einer Innenaufnahme eines modernen Zuges wird eingeblendet. Zeitgleich ist die gleiche Frau in Form von *Text-Rede* zu hören, die mit kölschen Dialekt die Ausgangsgeschichte der Filmhandlung erzählt: Die Familie hat 1944 Köln mit dem Zug Richtung Osten verlassen, um dort den Winter 1944/45 zu verbringen.

Der Motor des modernen Zuges hat einen tonalen Charakter, der aufgrund der Modulation der Tonhöhe an den Klang einer Sirene erinnert. Dies greift den Klang der Sirenen auf abstrakter Ebene wieder auf und verbindet die zuvor gehörte *Soundscape* mit den Erzählungen der Frau. Sie erzählt, sie seien im Winter 1944 in einem Gasthof mit dem Namen Russigmühle untergebracht worden. Als sie ankamen bemerkten sie sofort das als viel zu laut wahrgenommene Rauschen des Flusses *Polenz*. Im Laufe der Zugfahrt werden die Fahrtgeräusche immer dichter und lauter. Das Rauschen der zuvor gehörten Dampflok mischt sich ebenfalls dazu. Unter den Sätzen die das Geräusch des Flusses beschreiben ist die *Soundscape* des Zuges sehr laut und rauschhaft und erinnert, aufgrund der Erzählungen der Frau, an den Klang eines reißenden Flusses. Die meisten tonalen Anteile werden maskiert oder ausgeblendet. Im Folgenden ist das Bild einer Landstraße, mit dem Gasthof Russigmühle im Hintergrund, zu sehen. Fünf Motorräder fahren in hoher Geschwindigkeit durch das Bild. Auf der Tonebene fand ein *Morphing*²⁷⁰ statt, welches den Klang der Zugfahrt langsam zu einer dichten, rauschhaften Klangmasse werden ließ, die aufgrund der *Gesagt-gezeigt-Beziehung* an das Rauschen eines Flusses erinnerte, jedoch *morphete* das laute Rauschen nicht zu Wasser, sondern zu dem Klang der vorbeifahrenden Motorräder. Das *Morphing* stellt die Unterschiede zwischen den damaligen und heutigen Soundscapes dar, indem das im *Voice-Over* formulierte Wort *Rauschen* von jeweils zeitspezifischen Klängen erzeugt wird.

Mit dem auditiven Verschwinden der Motorräder ist nun die *Soundscape* der Landstraße im Polenztal zu hören. Die *Soundscape* des Polenztals im Jahr 1944 wurde, laut den Informationen im *Voice-Over*, von dem lauten Rauschen des Flusses dominiert. Die *Soundscape* im Jahr 2022 ist jedoch eine andere. Der Fluss plätschert nur leise vor sich hin, im Hintergrund sind weitere Motorräder und entferntes

270 Anstatt *Transformation* wird im Folgenden der Begriff *Morphing* verwendet.

Verkehrsruschen zu hören. Dies zeigt das Verhältnis von *Hi-Fi* und *Lo-Fi Soundscape* zur damaligen und heutigen Zeit auf.

Folgend ist das Bild des Gasthofs Russigmühle zu sehen. Eine Frauenstimme, die bisher noch nicht zu hören war, leitet mit den Worten „Gruß aus Hohnstein“²⁷¹ ein weiteres *Morphing* ein. Diesmal findet ein auditives und visuelles *Morphing* statt. Eine perspektivisch gleiche Aufnahme der Russigmühle von 1944 wird eingeblendet, jedoch in Schwarz-Weiß-Ästhetik. Auf der Tonebene *morph*t die *Lo-Fi Soundscape* der heutigen Zeit, in der das entfernte Verkehrsruschen den *keynote sound* darstellt und der Fluss nur leise zu hören ist, weil er von anderen Geräuschen wie Motorrädern oder Flugzeugen verdeckt wird, zu einer *Hi-Fi Soundscape*, in der das Rauschen des Flusses wesentlich präsenter ist und den *keynote sound* des Verkehrs ersetzt. Des Weiteren sind Kinderstimmen zu vernehmen. Die *Text-Rede* der unbekanntes Frau stellt sich als vorgelesene Postkarte heraus. Die Frau hat einen starken kölschen Dialekt. Nun wird auch der dazugehörige Text der Postkarte eingeblendet. Das Bild verbindet nun den gesprochenen Text mit Archivmaterial, die audiovisuelle Gestaltung erzeugt durch die Verbindung von Bild und Ton, sowie des Dialekts der Frau einen *Authentizitätseffekt*.

Anschließend ist ein kleines Haus in einem Innenhof zu sehen. Zu hören ist die *Lo-Fi Soundscape* einer Großstadt. Durch den Klang einer Sirene eines Rettungswagens sowie einer naheliegenden Straße kann der Innenhof eindeutig einer urbanen Umgebung zugeordnet werden. Eine ältere Frau betritt das Bild und setzt sich auf einen Stuhl vor dem Haus. Das *Voice-Over* einer weiteren, jungen Frauenstimme erzählt in der Ich-Perspektive, dass sie auf diesem Hof in Köln mit ihrer Familie aufgewachsen ist. Diese objektive Erzählperspektive erweckt den Eindruck, dass es sich um die Regisseurin des Films handelt. Durch das *Voice-Over* stellt sich heraus, dass die ältere Frau im Bild ihre Großtante Alice Springer ist.

Die Geschichte der Familie wird ein weiteres Mal erzählt und bildet anhand einer *Gesagt-gezeigt-Beziehung* den Übergang zum darauffolgenden Bild der Russigmühle. Die *Atmo* wandelt sich von einer urbanen *Lo-Fi Soundscape* zu der ländlichen *Lo-Fi Soundscape*, die vorher schon zu hören war. Das Geräusch

²⁷¹ Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:02:59.

entfernter Motorräder dienen als Orientierungsklang für die ländliche *Soundscape* der Russigmühle. Der zuvor schon eingesetzte *Morphing* Effekt findet zum wiederholten Male statt und schafft damit den Übergang von *Lo-Fi* zu *Hi-Fi* *Soundscape*. Ein Schwarz-Weiß-Archivbild des Gasthofs Russigmühle wird eingeblendet und die ländliche *Hi-Fi Soundscape* von 1944 ist zu hören. Diesmal wird das *Morphing* jedoch durch das *Voice-Over* von Alice Springer eingeleitet.

Ein weiteres Archivbild zeigt den Gastraum der Russigmühle. Zu hören sind Geräusche aus einer Küche, ein brennender Ofen, Gespräche im Gastraum sowie eine Originalaufnahme der *deutschen Wochenschau Nummer 2* aus 1945 als *On the Air* Klang aus einem Radio. Im Folgenden ist Alice Springer vor ihrem Haus in Köln zu sehen und ihr *Voice-Over* zu hören. Daraufhin wird das bisher *akusmatische Voice-Over deakusmatisiert* und als Interview entlarvt.

In dieser Anfangssequenz wird das Verhältnis zwischen *Lo-Fi* und *Hi-Fi Soundscape* anhand unterschiedlicher dargestellter Zeiten aufgezeigt. Es werden *sound marks* etabliert, die die *Soundscapes* der unterschiedlichen Orte und Zeiten charakterisieren.

Nach der Interviewsequenz ist eine junge Frau im Gasthof der Russigmühle von hinten zu sehen. Die Stimme der jungen Frau, welches vorher schon der Regisseurin zugeordnet werden konnte, bekommt einen Körper. Im *Voice-Over* werden Fragen formuliert, die im Laufe des Films beantwortet werden sollen. Sie hinterfragt die Erfahrungen ihrer Familie während der Zeit des zweiten Weltkriegs, die Auswirkungen dieser Erlebnisse auf ihre Familie und sich selbst, sowie das Verhältnis ihrer Familie zum Nationalsozialismus.

Dann erzählt Alice Springer im *Off-Screen* von einem Gefangenen- und Konzentrationslager in der Burg Hohnstein, die sie damals von ihrem Fenster aus sehen konnte. Im Bild sind zuerst die Fenster der Russigmühle zu sehen und in der darauffolgenden Einstellung die Burg Hohnstein. Nun erzählt Alice im *On-Screen*, wie ihre Mutter damals gesagt hat, die Insassen des Konzentrationslagers seien „keine Menschen“²⁷². Dies erklärt die Nationalsozialistische Haltung ihrer Mutter.

272 Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:07:27.

Kurze Zeit später verlässt die Regisseurin die Russigmühle und läuft mit einem großen Rucksack an einer Landstraße entlang. Die *Soundscape* wird dominiert von dem *keynote sound* von Verkehr und den *sound marks* von Fluss und Motorrädern. Im *Voice-Over* werden die Aussagen von Alice kontextualisiert.

Mit den Worten „kurzer Ausflug“²⁷³ wird eine weitere Schwarz-Weiß Sequenz eingeleitet. Diesmal ist eine Original-Schwarz-Weiß-Aufnahme des Konzentrationslagers (KZ) Hohnstein zu sehen. Zu hören ist nur ein leichter Wind, der als Metapher für die moralische und politische Stille in der Zeit des Nationalsozialismus fungieren soll. Das *Voice-Over* gibt sachliche Informationen zum KZ Hohnstein. Im Folgenden ist die Regisseurin zu sehen, die durch einen dichten Wald läuft. Die *Atmo* besteht aus einer modernen Waldatmo, in der Vogelgezwitscher, Blätterrauschen und entfernter Verkehr zu hören ist. Das *Voice-Over* der Regisseurin übernimmt wieder die emotionale Perspektive, in der das Verhältnis zwischen ihrer deutschen Familie und den Nationalsozialisten im KZ Hohenstein kritisch aufgearbeitet wird.

Ein Donnerrollen mischt sich in die *Atmo* und im *Off-Screen* ist wieder die Stimme von Alice zu hören. Mit den Worten „Und dann kommt der Tag, 8. Mai – Kapitulation“²⁷⁴ wird ein Bild von Baumwipfeln eingeblendet, welches langsam entsättigt wird sich zu einer Schwarz-Weiß-Ästhetik wandelt. Gleichzeitig *morph* die *Lo-Fi Soundscape* des modernen Waldes zu einer *Hi-Fi-Soundscape* von 1945, in der nur Wind, Blätterrauschen und einige Krähen zu vernehmen sind. Folgend ist zu hören wie eine Pferdewagen mit hoher Geschwindigkeit vorbeifährt. Alice Springer erzählt, dass am Tag der Kapitulation Pferdewagen aus dem Osten kamen und aus Angst vor der Ankunft der russischen Armee Richtung Landesinnere flüchteten. Diese Szenerie wird ausschließlich auditiv erzählt: Pferdewagen mit schreienden Soldaten rauschen vorbei, die Kinder der Familie sind ängstlich und werden von der Oma beruhigt. Das zuvor gehörte Donnerrollen bekommt die Anmutung von dem Geräusch weit entfernter Explosionen. Mit Alices Worten „wir hörten den

273 Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:08:30.

274 Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:09:11.

Artilleriebeschuss der Russen²⁷⁵ wird das Geräusch des Donners als entfernter Artilleriebeschuss entlarvt.

Die Mutter von Alice Springer will einen der Pferdewagen aufhalten, damit sie mitgenommen werden. Dies wird sowohl von Alice Springer im *Off-Screen* erzählt, als auch von Geräuschen der Pferdekutschen und Schreien der Mutter. Jedoch hält keiner der Wagen an. Alice erzählt, wie ein junger Soldat, der ebenfalls mitgenommen werden möchte, eine Panzerfaust auf einen Wagen richtet, um ihn zum Anhalten zu bewegen. Die Stimme des Soldaten und das Aufrichten der Panzerfaust sind zu hören, während weitere Pferdekutschen an der Familie vorbeiziehen und Grete weiterhin versucht, einen der Wagen anzuhalten.

Nun ist zu hören, wie eine Pferdekutsche ihr Tempo verlangsamt und anhält. Kurz darauf wird dies auch von Alice erzählt. Anschließend ist die Familie zu hören, wie sie auf den Pferdewagen klettert. Ein Pferd wiehert und schnauft, der Fahrer des Wagens fordert sie auf, sich zu beeilen. Diese Szenerie wird von Alice Springer im *Off-Screen* kommentiert.

Es erfolgt ein visueller Umschnitt auf eine untersichtige Einstellung von vorbeiziehenden Baumkronen. Auditiv befindet sich die Familie auf dem Pferdewagen. Die Hufen des Pferdes, gelegentliches Schnaufen und Wiehern, eine Peitsche und Rufe des Fahrers, Schreie der Kinder, das Rattern und Quietschen der Holzkutsche und der Räder auf dem Waldboden sind zu hören, während die *Off-Stimme* von Alice Springer erzählt, dass sie mit der Pferdekutsche bis in die tschechische Stadt Karlsbad fahren. Der Klang der Fahrt mit dem Pferdewagen verdichtet sich und wird somit zu einer *auditiven Fluchtlinie*, die im Bild einer Fernstraße mündet, an der die Regisseurin steht und ein Auto mit hoher Geschwindigkeit vorbei fährt.

Diese Schwarz-Weiß-Sequenz erzählt die Geschichte von Alice Springer anhand von Geräuschen, der *Theater-Rede* der Familie und Soldaten sowie der *Text-Rede* von Alice Springer. Abwechselnd wird durch Vorwegnahme in der *Text-Rede* und dem Gegenteil, der Vorwegnahme von Ereignissen durch Geräusche die Szene vertont.

275 Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:09:31.

Obwohl kein dazugehöriges Bild zu sehen ist, wirkt die Szene lebhaft und bildlich. Durch den Einsatz von Dialekt der *Theater-Rede*, *materialisierenden Klanghinweisen* sowie des Schwarz-Weiß-Bewegtbilds, wird ein Gefühl von Historizität erzeugt.

Kurze Zeit später wird diese Form der Gestaltung wieder aufgegriffen. Mit den Worten „jetzt stunden wir nachts in Karlsbad“²⁷⁶ und einem Donnerrollen wird wieder eine Schwarz-Weiß-Sequenz eingeleitet: Ein Standbild, welches die Straße einer zerbombten Stadt zeigt, ist zu sehen. Trümmer liegen auf dem Boden. Zu hören ist eine Frau, die mit einer Schaufel Trümmer wegräumt und dabei hustet. Die Schritte der Familienmitglieder auf den Trümmern sind zu hören, während sie über die zerstörte Stadt sprechen. Das Donnerrollen kann wieder als entfernter Artillerie Beschuss gedeutet werden. Im Hintergrund ist eine englische Stimme über einen Lautsprecher zu hören, die die Kapitulation von Nazideutschland verkündet. Entfernte Rufe russischer Soldaten, weinende Kinder, ein vorbeifahrendes Auto mit altem Dieselmotor sowie ein brennendes Haus sind ebenfalls in der Tonspur zu vernehmen. Die *Soundscape* der zerstörten Stadt wird nun nicht mehr als *Hi-Fi Soundscape* erzählt, sondern ist sehr dicht, da die Stadt bereits von den Alliierten besetzt ist.

Anschließend spricht Alice Springer im *Off-Screen* davon, dass die Familie die Nacht an der Mauer einer Schule verbracht hat. Auf der Bildebene wird jedoch auf ein Schwarz-Weiß-Bewegtbild eines Tümpels geschnitten. Zu hören sind die entfernten Explosionen der Artillerie sowie ein abstraktes Gluckern des Tümpels. Alice erzählt, dass sie sich am nächsten Morgen wuschen. Dies wird auch zu Gehör gebracht: Alices Oma wäscht ihrem Enkel Rudi das Gesicht. Er wehrt sich geräuschvoll, das Wasser plätschert. Alice erzählt im *Off-Screen*, dass sie Blechschüsseln dabei hätten. Daraufhin ist auch das Geräusch einer Blechschüssel zu hören, wie sie Wasser aus dem Teich schöpft. Die Familie beschließt, zu Fuß nach Köln zu laufen, während gleichzeitig das Geräusch vom Packen des Rucksacks zu hören ist. Anschließend klimpert weiteres Blechgeschirr vor sich hin, welches in der folgenden Einstellung, in der die Regisseurin beim Zusammenpacken ihres Gepäcks gezeigt wird, als ihres erkennbar wird. Dieses Geräusch verbindet die Geschichte ihrer

276 Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:11:54.

Familie mit ihrer eigenen. Dies erzeugt das Gefühl, dass die Regisseurin in der Nacht die Erlebnisse miterlebt hat.

In einer weiteren, späteren Schwarz-Weiß-Sequenz sind vorbeiziehende Bäume zu sehen. Die Familie singt gemeinsam das Lied *Heimweh nach Köln*. Eine Pferdekutsche fährt vorbei, Blätterrascheln und leichtes Vogelgezwitscher ist in der *Atmo* zu vernehmen. Alice erzählt im *Off-Screen*, dass sie durch das zerbombte Weimar liefen, durch das zerstörte Erfurt, in dem der Dom stehen geblieben ist, sowie durch ein Dorf, in dem ein Ortsgruppenleiter öffentlich erhängt wurde. Während der *Text-Rede* von Alice Springer sind die jeweiligen *Soundscapes* der Städte und Dörfer zu hören. In Weimar sind Pferdekutschen und wenige fahrende Autos zu hören. Die Schritte der Familie geben Hinweise auf die Beschaffenheit des Bodens. Trümmer, Dreck und Pflanzen sind auszumachen. In Erfurt ist eine Straßenbahn zu hören, sowie eine Schubkarre, Pferdekutschen und die Glocken des Erfurter Doms. Die *Soundscape* des Dorfes wird von Kuhglocken, dem Geräusch von Schubkarren, Vögeln und dem Hämmern eines Schmiedes dominiert. Abrupt stoppen die Schritte der Familie, die Mutter erschrickt. Während Alice Springer im *Off-Screen* von dem erhängten Ortsgruppenleiter erzählt, verschwindet langsam die *Soundscape* des Dorfes und nur ein leichter Wind bleibt übrig. Der Wind greift wieder die Metapher der moralischen Stille auf. Zur *Atmo* des Windes mischt sich das Flattern von Stoff, sowie ein leichtes Verkehrsrauschen hinzu. Die *Hi-Fi Soundscape* des Dorfes *morph*t zu einer *Lo-Fi Soundscape* einer vielbefahrenen Landstraße. Es ist wieder ein Farbbild zu sehen, in dem ein mit Stoffen behängter Zaun im Wind und den Luftstößen vorbeifahrender Autos und LKW's wackelt.

Die auditive Ebene der in dieser Analyse beschriebenen Schwarz-Weiß-Sequenzen modelliert Geschichte anhand der Vertonung der *Soundscapes* von 1945. Die *materialisierenden Klanghinweise* und der Einsatz verlorener Klänge historisieren die Szenen.

Einige Zeit später erzählt Alice Springer, dass sie von englischen Soldaten aufgefordert wurden, in einen Zug einzusteigen. Dieser Zug brachte die Familie in

das KZ Buchenwald. Wieder wird mit den Worten „kurzer Ausflug“²⁷⁷ eine Sequenz mit sachlichen Informationen zum KZ Buchenwald eingeleitet, in der neben der *Text-Rede* der Regisseurin nur ein Wind zu hören ist, der als Metapher für den Nationalsozialismus fungiert. Die Alliierten brachten deutsche Heimkehrer mit Zügen in das KZ, um den Deutschen ihre Täterrolle bewusst zu machen. Alice Springer erzählt nun im *On-Screen* aus kritischer Perspektive ihre Erlebnisse im KZ Buchenwald. Sobald sie die Geschichte des Holocaust und des KZ Buchenwalds interpretiert und wertet, wird auf Schwarzbild geschnitten.

Nach einer kurzen Pause ist das Knacken und Knistern eines Lagerfeuers und eine musikalische Klangfläche zu hören. Das Bild von einem Lagerfeuer, welches sich in den Augen der Regisseurin spiegelt, wird langsam eingeblendet. In der Tonebene mischen sich die Geräusche von Pferdehufen, Zügen und Schritten hinzu. Dadurch entsteht eine abstrakte Klangkomposition. Abwechselnd ist das Bild des Lagerfeuers in Schwarz-Weiß und in Farbe zu sehen. Da die Schwarz-Weiß-Ästhetik die Vergangenheit symbolisiert und die Klänge teils zeitspezifisch sind, werden die unterschiedlichen Generationen miteinander verflochten. Die Klangmasse wird dichter, entwickelt sich allmählich wieder zum konkreten Knistern des Lagerfeuers zurück. Das Knistern des Feuers *morph*t langsam zu dem Geräusch einer Plastiktüte, die im Wind flattert. Die Plastiktüte wird kurz darauf *deakusmatisiert*. Eine Einstellung auf eine Baumkrone ist zu sehen, in der die Plastiktüte im Wind wackelt. Der Wind, der als Metapher für die moralische und politische Stille des Nationalsozialismus und den Holocaust dient, wird nun anhand der Plastiktüte materialisiert und die Metapher wird somit auf die heutige Zeit übertragen. Die Plastiktüte stellt ein Material dar, welches eindeutig der heutigen Zeit zugeordnet werden kann. Über das Bild der Plastiktüte reflektiert die Regisseurin im *Voice-Over* ihr Verhältnis zu ihrer deutschen Familiengeschichte, den Erlebnissen ihrer Familie und dem Holocaust.

In Köln angekommen, werden anhand von *Text-Rede* der Regisseurin die Erlebnisse der Familie sowie der Versuch der Regisseurin, diese Erlebnisse nachzuempfinden, reflektiert, eingeordnet und zusammengefasst. Nun wird zum einen anhand der *Text-*

277 Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn, 2023, TC:00:25:39.

Rede der Regisseurin, die davon spricht, dass sie heute auch wieder auf dem Hof in Köln wohnt und zum anderen mit dem Klang der Glocken des Kölner Doms das Ende eingeläutet. Der Dom läutet nun im Vollgeläut und es sind, im Gegensatz zu Beginn des Films, kein Flugalarm oder Zuggeräusche zu hören. Diese *Klammersetzung* verdeutlicht, dass eine Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte und der deutschen Vergangenheit stattgefunden hat. Unter dem darauffolgenden Schwarzbild ist nun wieder Alice Springer zu hören, die das Lied *Heimweh nach Köln* singt. Die titelgebende Zeile *ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn* ist diesmal jedoch zu hören und im Bild wird der Titel im gleichen Rhythmus eingeblendet.

Das Sounddesign dieses Films legt den Fokus auf das auditive Erfahrbarmachen von Geschichte. Obwohl das Genre dem Dokumentarfilm zuzuordnen ist, haben die auditiv erzählten Momente den ästhetischen Charakter von Spielfilmen. In den Schwarz-Weiß-Sequenzen wird anhand von verlorenen Klängen, *materialisierenden Klanghinweisen* und dialektbehafteter *Theater-Rede* ein historischer Raum eröffnet. Jedoch übernimmt die Tonspur hier nicht nur die Funktion die Handlung in den historischen Kontext einzuordnen, sondern auch die erzählerische Funktion, die im normalen Spielfilm vorrangig das Visuelle einnimmt. Erlebnisse, die in direktem Zusammenhang mit dem Holocaust stehen, werden jedoch in diesem Film nicht hörspielartig vertont. Diese Entscheidung nimmt Bezug auf die Diskussion der *Unmodellierbarkeit* des Holocaust.²⁷⁸ Die Generationen der Regisseurin und ihrer Großtante werden anhand des *Morphings* zwischen den Geräuschkulissen der damaligen und heutigen Zeit, dem zweideutigen Geräusch des Donnerröllens, sowie von Geräuschen, die in beiden Generationen existieren, wie dem Blechgeschirr, verbunden und unterschieden. Der kritischen, auto-soziobiografischen Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte anhand hörspielartiger und experimenteller Vertonungsansätze lässt sich ein differenziertes Verständnis der damaligen Zeit entnehmen. Auf der künstlerischen Ebene wird nicht nur untersucht, welche Auswirkungen die politischen Umstände auf die Menschen von damals

278 Siehe Kapitel 4.1.

hatten, sondern auch die prägende Wirkung dieser Umstände auf die politische Perspektive der Regisseurin.

6. Fazit

Die vorliegende Arbeit ging der Frage nach, welche Auswirkungen klangliche Veränderungen in der Zeit des zweiten Weltkriegs auf die Menschen hatten, wie dies im Spielfilm dargestellt wird und welche Rolle der Filmtone bei der *Modellierung* und Interpretation von Geschichte spielt. Anhand von Literaturrecherchen und Fallstudien wurden Antworten erarbeitet, die nun zusammengefasst werden sollen.

Aus den Ergebnissen lässt sich schließen, dass die subjektive Wahrnehmung und Wirkung von Klang sowohl in der Klangforschung vergangener Zeiten, als auch in der filmischen Inszenierung eine bedeutsamere Rolle einnimmt, als die objektiven Tatsachen. Die politischen Umstände der 1920er, 1930er und 1940er Jahre hatten Auswirkungen auf die klangliche Umgebung der Menschen und auch auf die Inszenierung von Klängen in Kino und Radio. Durch den Krieg wurden die zuvor immer dichter werdenden *Lo-Fi Soundscapes* vieler Orte wieder zu *Hi-Fi Soundscapes* umgewandelt, was durch einen Wegfall der üblichen Alltagsgeräusche zu begründen ist. Die Veränderungen der *Soundscapes* brachten Auswirkungen auf den Alltag der Menschen mit sich. Fast alle Klänge in der Umgebung wurden zu *sound signals* und mussten auf ihre Gefahr hin analysiert werden. Somit wurde das aufmerksame Hinhören und das Dekodieren von *sound signals* für die meisten Menschen überlebenswichtig. Der Tag-Nacht-Rhythmus wurde gestört, der Alltag durch *sound signals* wie Flugalarm strukturiert, und letztlich hat die auditive Erfahrung von Kriegsgeräuschen einen großen Anteil an der Entstehung von *PTBS*. Jedoch ist ein Unterschied in der Bedeutung von Geräuschen für verschiedene Gesellschaftsgruppen festzustellen, je nach Kontext von Zeit, Ort und ethnischer Zugehörigkeit. Die NSDAP verstand es, die klangliche Umgebung zu ihren Gunsten zu strukturieren. Der massive Einsatz von Schallübertragung über Lautsprecher, sowie die Kontrolle der akustischen Öffentlichkeit waren für die Machtergreifung der NSDAP mit verantwortlich. Zudem kreierten die Nationalsozialisten durch die Strukturierung der akustischen Öffentlichkeit auch Klangzuschreibungen für

Gesellschaftsschichten, die dadurch entweder als harmonisch und sozial akzeptabel, oder als chaotisch und degeneriert angesehen wurden. Multimediale Massenveranstaltungen, sowie die Aneignung von Festivitäten, technischem Fortschritt, Kunst, Kultur und Religion, deren *sound signals* und klangliche Eigenschaften sorgten für die Entstehung einer *imaginierten Hörgemeinschaft*.

In dieser Arbeit wurde herausgefunden, dass die Inszenierung von Kriegsgeräuschen in Kino und Radio ein heroisiertes Kriegsverständnis prägte, welches im Zusammenspiel mit der *imaginierten Hörgemeinschaft* für das später kriegswichtige Durchhaltevermögen und die Stärkung der *Kriegsgemeinschaft* von großer Bedeutung war. Durch den Einsatz von Geräuschen und Musik wurde eine Verharmlosung des Krieges und eine Heroisierung von Soldaten betrieben. Diese Tendenz der wertenden und tatsachenverdrehenden Gestaltung der Tonspur ist heute immer noch im modernen Hollywood Film zu finden.

Durch die *synästhetische* Wirkung und subjektive Wahrnehmung von Klang kommt Film erfahrung den Eigenschaften von selbst-erlebten Ereignissen näher als mündliche oder schriftliche Erzählungen. Dadurch besitzen Filme die Möglichkeit, Verständnisse von geschichtlichen Ereignissen zu beeinflussen. Das Kriegsverständnis von Menschen wird seit dem Aufkommen des Genre Kriegsfilm maßgeblich von diesem geprägt. Die Tongestaltung von propagandistischen und Anti-Kriegsfilmen unterscheidet sich in der Darstellung des *Kriegslärms*. Der Begriff *Kriegslärm* wird in dieser Arbeit dekodiert und es wird dargestellt, dass sich Kriegsfilme anhand der Gestaltung der Tonspur, insbesondere des *Kriegslärms*, auf ihre vermittelten und implizierten Kriegsverständnisse untersuchen lassen.

Im dritten Teil der Arbeit wird die Rolle des Filmtons in der *Modellierung* und Interpretation von Geschichte aufgezeigt. Es wird festgestellt, dass anhand von Sprache durch den Einsatz von *Theater-Rede* und *Emanations-Rede* Geschichte modelliert werden kann, während die *Text-Rede* die Möglichkeit besitzt, Geschichte zu interpretieren. Durch *Theater-Rede*, *Emanations-Rede* und Dialekt können gesellschaftliche und soziale Zusammenhänge aufgezeigt werden. Die Inszenierung von Dialekt kann den Authentizitätsgrad eines Filmes steigern, während das

bewusste Weglassen von Dialekt eine Allgemeingültigkeit der erzählten Geschichte vermitteln kann. Außerdem wird deutlich, dass durch die Tonspur der audiovisuelle Raum vergrößert werden kann und somit die Filmhandlung in ihren politischen und historischen Kontext einordnet wird. Geräusche geben den zweidimensionalen Gegenständen ihre Materialität zurück und sorgen für ein Gefühl der Historizität. Über auditive *Subjektivierungen* kann die Identifikation mit den Protagonisten erhöht werden, um ein näheres Verständnis für die subjektive Wahrnehmung von Ereignissen und Klängen zu erlangen. Des Weiteren können Filme vergangene oder verlorene Klänge re-inszenieren, archivieren und somit potenziell ikonifizieren.

Die filmischen Analysen zeigen auf, wie die zuvor beschriebenen Veränderungen der *Soundscaapes* und der Bedeutung von Klängen in Spielfilmen inszeniert werden und inwiefern die Tongestaltung mit den zuvor zusammengetragenen wissenschaftlichen Erkenntnissen der *sound studies* übereinstimmt. Zudem wird die *geschichtsmodellierende* und interpretierende Rolle des Filmtons mit den dafür verantwortlichen audiovisuellen Effekten verknüpft. Anhand der Erläuterung der Tongestaltung meiner praktischen Arbeit wird aufgezeigt, wie der Ton auch ohne das Bild in der Lage sein kann, eine Filmhandlung zu erzählen und zusätzlich Geschichte zu modellieren. Des Weiteren zeigt die Inszenierung dieses Films, wie anhand der Tonspur Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Generationen aufgezeigt und wie sie durch die Tongestaltung in den historischen Kontext eingebettet werden können.

Die Frage nach der Rolle des Filmtons in der *Geschichtsmodellierung* und inwiefern er im Vergleich zu den *visual studies* gleichwertiger Forschungsgegenstand in der Kultur- und Geschichtswissenschaft werden kann, ist eine recht neue Frage in der Wissenschaft. Diese Arbeit behandelt ein weitreichendes Themenfeld und musste daher thematisch begrenzt werden. Bereiche wie die Entstehung auditiver Ikonen wurden in dieser Arbeit lediglich angerissen.

Die politische Relevanz dieses Themas ist in Anbetracht des momentanen Aufschwungs rechtspopulistischer Bewegungen äußerst bedeutsam. Die populistische Politik der heutigen rechten Parteien und ihre extrem intensive Nutzung

der neuen sozialen Medien erinnert an die Methoden der Nationalsozialisten in den 1920er und 1930er Jahren. Der Einsatz des damals neuen Mediums der Schallübertragung kann mit dem Gebrauch der heute üblichen sozialen Medien verglichen werden. Die Verbindung von *sound studies*, Kultur- und Geschichtswissenschaft sowie der Tongestaltung bietet die Möglichkeit, eine kritische Perspektive auf das Verhältnis von Klang und Macht zu erlangen. Kenntnisse über die Wirkung von Klang in verschiedenen Kontexten sollten ein wesentlicher Bestandteil der Allgemeinbildung in unserer von digitalen Medien geprägten Zeit sein, um ein Verständnis für eventuelle manipulierende Wirkung audiovisueller Gestaltung zu entwickeln.

Das interdisziplinäre Forschungsfeld der *sound studies*, verbunden mit Aspekten der Tongestaltung in Filmen sowie der Kultur- und Geschichtswissenschaft ist ein recht junges, dynamisches Gebiet, das viele Möglichkeiten für weitere Forschung bietet. Im Laufe meiner Beschäftigung mit dem Thema haben sich einige spannende Perspektiven entwickelt, die in Zukunft weiter erforscht werden könnten. Die Analyse der wertenden Funktion der Ton- und Musikgestaltung wäre ein relevantes Forschungsthema und es könnte die Frage gestellt werden, ob es eine diskriminierende und rassistische Form der Tongestaltung gibt und wie sich diese charakterisiert. Des Weiteren könnte weiter untersucht werden, inwiefern sich anhand der Tongestaltung und dem Einsatz von Musik kriegsverherrlichende Filme von Anti-Kriegsfilmen unterscheiden lassen. Letzteres wäre die Frage nach dem Zusammenhang von klanglichen Auswirkungen auf Menschen, der Re-Inszenierung in Filmen und den daraus entstehenden klanglichen Ikonen oder sogar Filmtonklischees aufzuwerfen und inwiefern die Inszenierung solcher Klänge zu einem heroisierenden und verherrlichenden oder kritischen Geschichtsverständnis beitragen kann.

Die Beschäftigung mit dem Thema und den vielen unterschiedlichen Nebenaspekten hat meine kritische Sicht auf die politische Bedeutung von Klängen intensiviert. Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Klang und Macht sollte in unserer heutigen Gesellschaft mehr Beachtung finden, um die klanglich-populistischen

Methoden von rechten Bewegungen als Manipulation erkennen zu können um somit ein weiteres Erstarren dieser Bewegungen zu verhindern.

7. Anhänge

Geräuschanalyse: *Morgenrot*

Geräuschanalyse: Morgenrot (1933)

Geräusche	Anzahl	Prozent
Blasmusik (heroisch-pompös)	4	1,31 %
Streichermusik	1	0,33 %
Diegetische Blasmusik	3	0,98 %
Diegetischer Gesang	4	1,31 %
Diegetische Kirchenmusik	1	0,33 %
Gesang	2	0,66 %
Zug (Fahrt und Dampf im Stehen)	10	3,28 %
Zugpfeife	3	0,98 %
Walla	10	3,28 %
Uni-Sono Rufe	2	0,66 %
Jubel	3	0,98 %
Wellen/Wasser	37	12,13 %
Maschinen im U-Boot	21	6,89 %
Schritte	8	2,62 %
Radarpiepsen	6	1,97 %
MKH Metall im UBoot	30	9,84 %
Türen	3	0,98 %
Auto	1	0,33 %
Schüsse	29	9,51 %
Explosionen	96	31,48 %
Schiffshupe	1	0,33 %
Sirene	5	1,64 %
Kutsche	1	0,33 %
Klingeln ALARM UBOOT	4	1,31 %
WIND	3	0,98 %
MKH segelboot	5	1,64 %
Telegramm	1	0,33 %
Schiffsmaschinen	8	2,62 %
Menschliche Schmerzenslaute	1	0,33 %
Uhr Glocke	1	0,33 %
Essensgeschirr	1	0,33 %
gesamt	305	100,00 %

Geräuschanalyse: Westfront 1918

Geräuschanalyse Westfront 1918 (1930)

Geräusche	Anzahl	Prozent
Streichermusik	4	0,35 %
Kirchenorgel	2	0,17 %
Diegetische Instrumentalmusik	2	0,17 %
Diegetische Marschmusik	2	0,17 %
Diegetischer Gesang	8	0,70 %
Applaus	2	0,17 %
Walla	9	0,79 %
Schritte	33	2,88 %
Küchengeräusche	10	0,87 %
Schüsse	430	37,52 %
Explosionen	508	44,33 %
Sirenen	3	0,26 %
Transportmittel/Motoren (Motorrad / Auto / Kutsche / Panzer)	15	1,31 %
MKH Equipment Soldaten	36	3,14 %
Menschliche Schmerzenslaute / weinen	49	4,28 %
MKH Erde / Debris	16	1,40 %
Telegramm	1	0,09 %
Klopfen (Holz/Erde)	3	0,26 %
Vögel	5	0,44 %
Wasser	2	0,17 %
Uhr ticken	1	0,09 %
Uhr glocke	1	0,09 %
Telefon klingeln	1	0,09 %
Glocken (Rückzugsignal)	1	0,09 %
Streichholz	2	0,17 %
Gesamt	1146	100,00 %

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

Berglund, Hanna: Stereotypes of British Accents in Movies, A Speech Analysis of Character Types in Movies with British Accents. Halmstad, 2017

Birdsall, Carolyn: Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945, 1. Aufl., Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012

Chion, Michel: Audio-Vision, Ton und Bild im Kino, 1. Aufl., Berlin: Schiele & Schön, 2012

Dębski, Andrzej: From “love in the bright moonlight” to “the corner of dreams”: A snapshot of the soundscape of Wrocław in 1945. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018

Epping-Jäger, Cornelia: LautSprecher Hitler. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus, In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph (Hrsg.): Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014

Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, 6. Aufl. Marburg: Schüren Verlag, 2017

Frey, Mattias: Authentizitätsgefühl, Sprache und Dialekt im Geschichtsfilm, In: Greiner et al: Audio History des Films, 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2018

Görne, Thomas: Sounddesign: Klang Wahrnehmung Emotion, 1. Aufl., München: Carl Hanser Verlag, 2017

Gradinari, Irina: Kinematografie der Erinnerung. Band 2: Den Zweiten Weltkrieg erzählen, Ritzer, Ivo (Hrsg.), 1. Aufl., Bayreuth: Springer VS, 2021

Greiner et al: Audio History des Films, 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2018

- Greiner, Rasmus:** Auditive Histosphäre. Sound Design und Geschichte, In: Greiner et al: Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl, 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2018
- Helms, Claudia:** Tönende Wochenschau, Die Musik der Deutschen Wochenschau, In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014
- Hannoschöck, Elena:** Soundscapes und Lärm. Zur kulturellen Wahrnehmung und Deutung von Klängen. In: Vokus, Heft 2, 19/2009, 2009
- Hock, Nikita:** Making Home, Making Sense: Aural Experiences of Warsaw and East Galician Jews in Subterranean Shelters during the Holocaust. Transposition (Online), Hors-série 2, 2020. URL: <http://journals.openedition.org/transposition/4205>; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.4205>
- Jacobs, Annelies:** Barking and blaring: City sounds in wartime. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945, 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018
- Jaeger, Friedrich:** Lexikon Philosophie – Hundert Grundbegriffe. Jordan, Stefan et al. (Hrsg..) Ditzingen, 2011
- Jara, Karolina:** The soundscape of public space in Breslau during the period of National Socialism. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018
- Jeong, Seung-hoon:** Politicizing the Mind-Game Film. In: Elsässer, Thomas: THE MIND-GAME FILM. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology. 1. Aufl., New York: Taylor & Francis, 2021
- Kamensky, Volko; Rohrhuber, Julian:** Gibt es dokumentarischen Filmtone? In: Kamensky, Volko; Rohrhuber, Julian (Hrsg.): Ton im Dokumentarfilm, 1. Aufl., Vorwerk 8, Berlin, 2013

Kraft, Robert N.: Emotional Memory in Survivors of the Holocaust. A Qualitative Study of Oral Testimony. In: Reisberg, Daniel; Hertel, Paula: Memory and Emotion. Oxford University Press, 2003

Lensing, Jörg U: Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmton, 3. Aufl., Berlin: Schiele und Schön, 2018

Naliwajek-Mazurek, Katarzyna: The sounds of Warsaw in 1945: Witness accounts. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018

Paul, Gerhard: Bilder die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben, 1900 bis heute, 1. Aufl. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2011

Paul, Gerhard: Trommelfeuer aufs Trommelfell. Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand und die Grenzen der Reproduktion. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014

Paul, Gerhard: Wagners Walkürenritt, Aus dem Orchestergraben auf das Schlachtfeld des (post-)modernen Krieges, In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014

Payer, Peter: Es ist Zeit, dass wir auf Abwehr sinnen! Lärmschutz im frühen 20. Jahrhundert. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph (Hrsg.): Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014

Peltzer, Anja: Krieg. In: Geimer, Alexander et al. (Hrsg.): Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden: Springer VS, 2021

Schafer, Murray: The Tuning of the World, The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World, 1. Aufl., New York: Destiny Books, 1977

Schmidt, Uta C.: Roaring war and silent peace? Initial reflections on the soundscape in the Ruhr between area bombing and reconstruction. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018

Süss, Dietmar: Warnsignale des Todes Fliegeralarm und Luftschuttsirenen. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen, Wallstein Verlag, 2014

Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945, 10. Aufl., Berlin: Peter Lang, 2018

Thiel, Wolfgang: Ästhetik und Geschichte der Musik in den dokumentarischen Filmgenres, In: Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm, 1. Aufl., Berlin: Vorwerk 8, 2013

Ulrich, Bernd: Der Krieg – ein rücksichtsloses Geräusch. Der Lärm des zweiten Weltkriegs. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph (Hrsg.): Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014

Volmar, Alex: In Storms of Steel: The Soundscape of World War I and its Impact on Auditory Media Culture during the Weimar Period. In: Morat, Daniel: Sounds of modern history. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe. New York, Paperback edition, 2017

Waeger, Gerhart: Überlebensstrategien in einer feindlichen Umwelt : Roman Polanskis Leben und Überleben beim Film, In: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino, Band 44, 2002

Wagner, Hans-Ulrich: Achtung, Aufnahme! Mikrofonberufe in der Geschichte des Rundfunks. In: Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute. 1. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2014

Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. 10. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2021

Wrightson, Kendall: An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, Aufl. 1, 2000

Zimpel, Jadwiga: In search of lost sounds: Miron Białoszewski's "Stare życie" and post-war silence. In: Tańczuk, Renata; Wieczorek, Sławomir: *Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945*. 10. Aufl., Wrocław: Peter Lang, 2018

8.2 Internetquellen

Caterbow, Alexandra; Speranskaya, Olga: Geschichte: Wie billiger Kunststoff die Welt eroberte, In: Boell.de, 06.06.2019, [online], <https://www.boell.de/de/2019/06/06/geschichte-wie-billiger-kunststoff-die-welt-eroberte> [letzter Zugriff: 03.07.23]

Dworschak, Manfred: Keep calm - and kill your dog. In der ersten Woche des Zweiten Weltkriegs starben in London Hunderttausende Hunde und Katzen, ihre Besitzer ließen sie töten. Aus Liebe. In: Spiegel, 12.07.2012, [online] <https://www.spiegel.de/spiegel/zweiter-weltkrieg-warum-die-londoner-ihre-hunde-und-katzen-toeteten-a-1156973.html> [letzter Zugriff: 20.06.23]

Fuhrer, Armin: Metall-Sammlung für die Rüstung: Hitler ließ 102.000 Kirchenglocken abmontieren, In: Focus online, 21.05.2018, [online] https://www.focus.de/wissen/mensch/geschichte/nationalsozialismus/metallspende-im-zweiten-weltkrieg-glocken-fuer-hitler_id_8899003.html [letzter Zugriff: 14.06.23]

Gnauck, Gerhard: Das stärkste Geschütz der Polen, In: Neue Zürcher Zeitung, 27.11.2010, [online], https://www.nzz.ch/das_staerkste_geschuetz_der_polen-id.1009640 [Letzter Zugriff: 15.07.23]

IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0087400/> [Letzter Zugriff: 18.07.23]

IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0253474/> [Letzter Zugriff: 18.07.23]

IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt6763252/> [Letzter Zugriff: 20.07.23]

Listrom, Nate: Creating story arcs with three-unit brackets, [online], 12.01.2023, <https://www.natelistrom.com/2023/01/12/bracketing.html>.

Metz, Markus; Seeßlen, Georg: Kriegsbilder. Über Narrative des Kriegs im Film, In: Deutschlandfunk, 04.04.2021, [online], <https://www.deutschlandfunk.de/kriegsbilder-ueber-narrative-des-kriegs-im-film-100.html> [Letzter Zugriff: 24.06.23]

Monbiot, George: Both Saviour and Victim. In: Monbiot, 29.01.2002, [online], <https://www.monbiot.com/2002/01/29/both-saviour-and-victim/> [Letzter Zugriff: 16.06.23]

Morat, Daniel: Sound Studies, Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft. In: kunsttexte.de/auditive Perspektiven, Nr. 1, 2010 (8 Seiten), www.kunsttexte.de [Letzter Zugriff: 03.07.23]

Paul, Gerhard: Kriegsbilder – Bilderkriege, In: Bundeszentrale für politische Bildung, 16.07.2009, [online] <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/31834/kriegsbilder-bilderkriege> [Letzter Zugriff: 16.06.23]

Schaudig, Michael: Die Brücke, ein Film von Bernhard Wicki, Filmbegleitheft. 1. Aufl., München: Bernhard Wicki Gedächtnisfonds e.V., 2005. [Letzter Zugriff: 20.07.23]

Schreiber, Max: Kino im NS-Regime, In: Lebendiges Museum Online, 14.08.2015, [online], <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/kino.html>. [Letzter Zugriff: 16.06.23]

Seeßlen, Georg: Polanskis meisterlicher Film vom Überleben, In: Epd-Film, 01.11.2002, [online], <https://www.epd-film.de/filmkritiken/der-pianist> [Letzter Zugriff: 20.07.23]

Stiasny, Philipp: "Westfront 1918" und der Weltkriegsfilm der Weimarer Republik. In: Lebendiges Museum Online, 18.12.2019, [online], <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/kunst-und-kultur/westfront-1918-und-der-weltkriegsfilm-der-weimarer-republik.html> [Letzter Zugriff: 18.07.23]

Trimpop, Mattias; Bee, Olaf: Das Geschosknallmodell der DIN EN ISO 17201-2: Prognose und Messung, 2017. [Letzter Zugriff: 16.06.23]

Unbekannt: Ricochet Analysis Introduction.

<https://www.bevfitchett.us/ballistics/ricochet-analysis-introduction.html> [Letzter Zugriff: 16.06.23]

Unbekannt: <https://de.wikipedia.org/wiki/Jericho-Trompete> [Letzter Zugriff: 16.06.23]

Unbekannt: Film im NS-Staat, In: Bundeszentrale für politische Bildung, 08.05.2013, [online],

<https://www.bpb.de/themen/nationalsozialismus-zweiter-weltkrieg/geheimsache-ghettofilm/153344/film-im-ns-staat/> [Letzter Zugriff: 18.07.23]

Unbekannt: Geh über die Dörfer!, In: Der Spiegel, 30.09.1984, [online]

<https://www.spiegel.de/politik/geh-ueber-die-doefer-a-3cc31fb8-0002-0001-0000-000013510755> [Letzter Zugriff: 20.07.23]

Unbekannt: Akustische Gewalt (2), Über Trommelfeuer, zerstörte Ohren und Überleben durch gutes Hören. In: Hoer-Wissen. [online], <https://die-hoergraete.de/hoer-wissen/akustische-gewalt-2-trommelfeuer-krieg-hoeren/>

8.3 Englische Originalzitate

Nr. 28: „popular (and often noisy) sensations“

Nr. 31: „Urban sounds were louder and there were more of them: motorised traffic, clocks and church bells, whistles, horns, carpet beating, horses and carts, food sellers, tradesmen, mechanical music, newspaper sellers, postal horns, buskers and beggars featured in most German soundscapes, often well into the 1930s and 1940s.“

Nr. 42: „Aside from the incidental sounds of aeroplanes, gunfire and sirens, it was mainly the radio that brought the residents of Amsterdam into contact with the war“

Nr. 44: „This was caused not only by the sharp reduction in motorised traffic and trams, on account of the mounting fuel shortage, but also because more and more people were arrested and deported.“

Nr. 46: „The sirens not only masked and even replaced other sounds in the urban environment, but were often accompanied by a silence due to the cessation of usual daily sounds. This, no doubt, heightened the ominous associations with bombs, since they were the single predominant outdoor sound.“

Nr. 52: „Thus silence as an earcon of absence is a socio-cultural phenomenon, not merely an acoustic one.“

Nr. 56: „Loudspeaker vans also intensified urban forms of “acoustic conflict,” since the vans provided the party with the opportunity to achieve a mediated acoustic dominance in the city, with the potential to drown out the sounds of political opponents.“

Nr. 68: „the noise of hammering machine guns, and the footsteps of the army marching forward“

Nr. 70: „Coincidentally, the film itself included a scene with an air alarm, which was no doubt a strategy for the popularisation and normalisation of war conditions“

Nr. 72: „[to] cover the reality of destruction with the German music tradition“

Nr. 74: „all German theatres, variétés and other cultural and entertainment institutions closed down, and their staff were mobilised for war.“

Nr. 76: „These Sondermeldungen followed a formula, beginning with the interruption of all radio transmissions with fanfare, the reading out of a victory announcement, followed by the most recent campaign song.“

Nr. 175: „The Somalis in Black Hawk Down speak only to condemn themselves. They display no emotions other than greed and the lust for blood. Their appearances are accompanied by sinister Arab techno, while the US forces are trailed by violins, oboes and vocals“

Nr. 177: „itself part of the cultural memory of the WW II, and thus part of the mediated reality that Hollywood – and especially Spielberg – has passed off, and passed on, as history“

Nr. 190: „the vivid, immediate character of core memory“

Nr. 211: „in order to cultivate culturally informed sound history, one needs to investigate the ‚social and historical implications of heard worlds‘ and to adopt ‚subjective or cognitive understandings of sound‘“

Nr. 256: „Germans never use jewish toilets. They’re too clean for them.“

8.4 Filmverzeichnis

Pabst, G.W.: Westfront 1918 – Vier von der Infanterie, [Kinospiefilm], Deutschland: Nero-Film AG, 1930, Soundmontage: W.L. Bagier.

Spielberg, Steven: Saving Private Ryan, [Kinospiefilm], USA: Dreamworks Pictures et al, 1998, Sounddesign: Gary Rydstrom, Mischung: Gary Summers; Andy Nelson.

Spielberg, Steven: Schindler’s List, [Kinospiefilm], USA: Universal Pictures et al, 1994, Sounddesign: Charles L. Campbell; Louis L. Edemann, Mischung: Scott Millan; Andy Nelson; Steve Pederson.

Eastwood, Clint: American Sniper, [Kinospiefilm], USA: Warner Bros. et al, 2014, Sounddesign: Alan Robert Murray; Bub Asman, Mischung: John T. Reitz; Gregg Rudloff.

Hirschbiegel, Oliver: Elser, [Kinospiefilm], Deutschland: Lucky Bird Pictures et al, 2015, Sounddesign: Srdjan Kurpjel, Mischung: Christian Bischoff; Karim El Morr.

Polanski, Roman: The Pianist, [Kinospiefilm], France: R.P. Productions et al, 2002, Sounddesign: Gérard de Lagarde; Gérard Hardy, Mischung: Dean Humphreys.

Wicki, Bernhard: Die Brücke, [Kinospiefilm], Deutschland: Deutsche Film Hansa et al, 1959, Soundeffekte: Oskar Sala.

Scott, Ridley: Black Hawk Down, [Kinospielfilm], USA: Revolution Studios et al, 2001, Sounddesign: Per Hallberg; Karen M. Baker, Mischung: Michael Minkler; Myron Nettinga.

Coppola, Francis Ford: Apocalypse Now, [Kinospielfilm], USA: American Zoetrope et al, 1977, Sounddesign: Walter Murch; Richard P. Cirincione, Mischung: Richard Beggs; Mark Berger; Thomas Scott; Dale Strumpell.

Milestone, Lewis: All Quiet on the Western Front, [Kinospielfilm], USA: Universal Pictures, 1930, Soundeffekte und Mischung: unbekannt.

Hooper, Tom: The King's Speech [Film] Großbritannien: The Weinstein Company et al, 2010, Sounddesign: Lee Walpole, Mischung: Paul Hamblin; Martin Jensen.

Reitz, Edgar: Heimat – Eine deutsche Chronik [TV-Serie], Westdeutschland: Edgar Reitz Film et al, 1984, Mischung: Willi Schwadorf.

Schwentke, Robert: Der Hauptmann [Kinospielfilm], Deutschland: Filmgalerie 451 et al, 2017, Sounddesign: André Bendocchi-Alves, Mischung: Martin Steyer.

Scholz, Lilli; Tödte, Finn: Ich mööch zo Fooß noh Kölle jonn (Kurzversion), [Dokumentarfilm, mittellang], Deutschland: FH Dortmund, 2023, Sounddesign und Mischung: Finn Tödte.

8.5 NS-Propagandafilmverzeichnis

Feuertaufe, NS-Propaganda, Dokumentarfilm, 1940

Morgenrot, NS-konform, Kinospielfilm, 1933

Sieg des Glaubens, NS-Propaganda, Dokumentarfilm, 1933

Triumph des Willens, NS-Propaganda, Dokumentarfilm, 1934