Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 114

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

114

MAI 1980

Filmbulletin

FILM MUSIK

KURZ BELICHTET

Filmpodium und Kath. Filmkreis Zürich:
9. FILMMARATHON, THEMA: BILLY WILDER Samstag, 8. November 1980 im Kunstgewerbemuseum. Billy Wilder soll sowohl als Drehbuchautor wie auch als Regisseur vorgestellt werden. Durch den Einbezug von Filmen, die von andern Regisseuren inszeniert wurden, während Wilder nur am Buch mitarbeitete, erhoffen wir für die Besucher vertiefte Einsichten. Das genaue Programm wird noch erarbeitet. Mit Sicherheit soll aber das Kleinod WAS FRAUEN TRÄUMEN (1933, Regie G. von Bolváry mit einem hervorragenden - geradezu umwerfenden - Peter Lorre, in der Rolle des Kriminalisten Füssli, zur Vorführung gelangen.

Billy Wilder

Miklos Rozsa

Pro Senectute, Hanspeter Stalder:
FILMKATALOG: FILME ZUM THEMA ALTER
Broschüre/Katalog, 64 Seiten, Verkaufspreis sFr. 5.-- (zu beziehen bei: Pro Senectute Verlag, Postfach, 8027 Zürich, PC-Konto 80-8501)
"Filme zum Thema Alter", wie auch jeder andere Filmkatalog, ist ein Werkzeug für die praktische Bildungsarbeit. Der Katalog will umfassend informieren über das Filmangebot zum Thema Alter, soweit es in der Schweiz im Schmalfilmformat erhältlich ist. Die Zusammenstellung der 90 Filme - jeder davon auf einer halben Seite vorgestellt mit einer Kurzinhaltsangabe und einer knappen Beurteilung, die ergänzt werden durch Stichworte für Zielgruppen und thematische Gesichtspunkte, nebst Daten, Bezugsquellen und Preisen - soll all jenen dienen, die mit Betagten arbeiten oder die mit Jüngeren das Thema Alter behandeln. (Alle Filme, ob "gut" oder "schlecht" die zentral oder am Rande etwas mit dem Thema zu tun haben, wurden in den Katalog aufgenommen.) Ergänzt wird der Katalog durch eine "Gebrauchsanweisung" und eine knappe methodische Einführung in die "Arbeit mit Filmen".

Gespräch am Rande des Kinos

LE CHEMIN PERDU

REIBUNGSVERLUSTE GEFAEHRDEN DIE HOFFNUNG

Zwei Kerle, die häufig ins Kino gehen und dann in den Kneipen und an Strassenecken auch über die gesehenen Filme reden: sie könnten Sam und Rick heissen. Oder wenn sie sogenannt ernstere Filme und Gespäche bevorzugen auch Jules und Jim. Ausnahmsweise auch Ferdinand und Marianne.
Es sollen erfundene Figuren sein, die fiktive Gespräche führen. Die Idee ist nicht neu, sie ist sogar uralt - aber: das ist kein Grund, es nicht erneut mit dieser Methode zu VERSUCHEN.

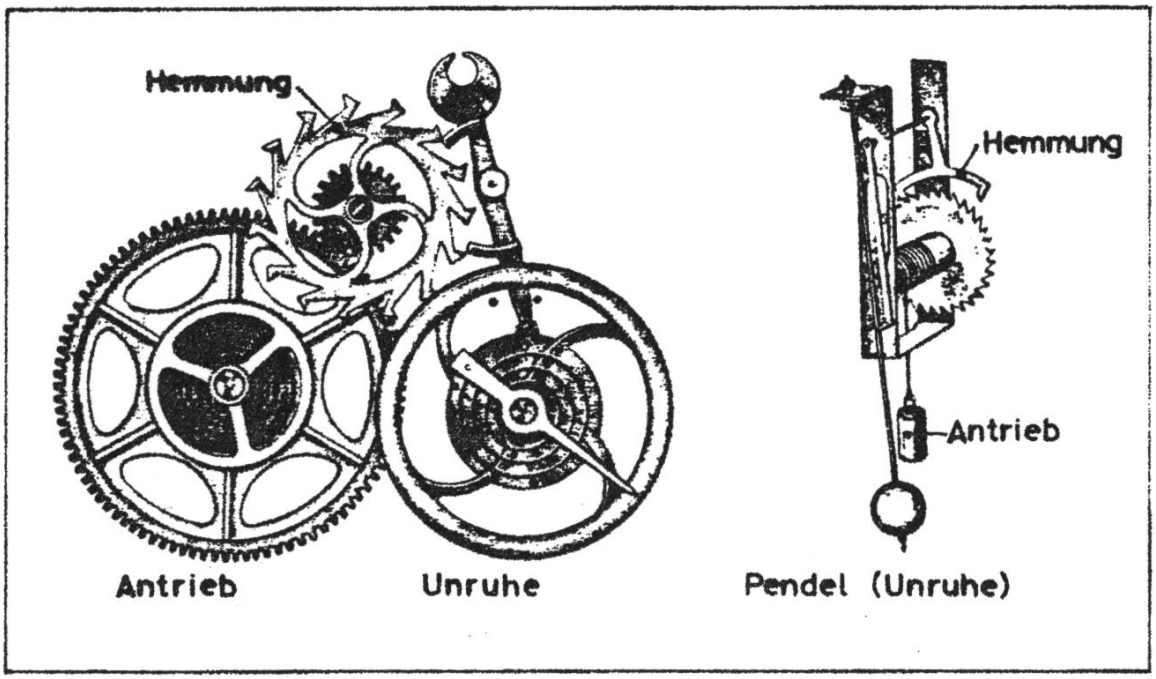
> Also ist auch der Kritiker nicht wirklich an die subjektive Form des Ausdrucks gebunden. Er kann sich der dramatischen wie der epischen Form bedienen. Er mag die Dialogform anwenden.
> Ach es ist so leicht, andere, und so schwer, sich selbst zu bekehren. Um dahin zu gelangen, was man selbst im Grunde glaubt, muss man mit fremden Lippen reden.
>
> Oscar Wilde *)

Jules und Jim kommen aus dem Kino - sagen wir und haben noch etwas Zeit. Aber die beiden treffen sich ja auch so häufig.
Jim: Na und?
Jules: Aus einem kleinen Mädchen wird ein grosses.
Jim: Find ich auch. Man kann diese Geschichte in einem Satz zusammenfassen - oder gar nicht.
Das Thema, wie du's jetzt mal auf nen Nenner bringst, wird ja auch im Film schon nach ein paar Einstellungen klar umrissen. Die kleine Cecile sagt im zweiten off-Kommentar: "Noch diesen Frühling würde ich mein grosses Bett erhalten."
Obwohl der Film noch andere Dimensionen hat, scheint es mir sinnvoll, zunächst einmal bei diesem Thema zu bleiben.
Nun, ihrem Drehbuch hat Patricia Moraz als Absichtserklärung bereits ua. folgendes vorangestellt: "Die Geschehnisse des Films sind von Cecile aus dargestellt. Die 'Dramen' der Erwachsenen werden im Film ohne Hilfsmittel, lediglich mittels ihrer Wahrnehmung nachgestaltet. Wir werden von den Geschehnissen nur das erfahren, was Cecile davon wissen kann. Wenn wir Zuschauer dann trotzdem mehr als sie erfahren, ist es, weil wir die Möglich-

keit haben, aus den gegebenene Zeichen Konsequenzen zu ziehen, die Cecile entgehen."
Im Film gibt es dann eine - im Drehbuch noch nicht vorgesehene und entworfene - Kommentarebene, die Cecile klar als Erzählerin ausweiset und den Zuschauer versichert, dass er die Geschehnisse aus der Perspektive des Mädchens sieht - sehen soll.
Jules: Wenn du schon das Drehbuch heranziehst - wobei auch zu sagen wäre, dass uns "nur" eine deutsche Fassung davon vorliegt - da werden am Ende auch die wichtigsten Personen charakterisiert und für Cecile steht also da**)
"Sie ist im Alter, wo alle Geschichten wahr und alle Ideen Geschichten sind. Sie gibt sich, in gutem Glauben, ganz der augenblicklichen Wirksamkeit hin, dank einem Gefühl für das Unmittelbare, das vielleicht das einzige Privileg der Kindheit ist - in jeder Alternative mischt sich die Vergangenheit mit der Zukunft."
Dies einmal, weil ich's noch schön finde. Dann aber für unser Thema wichtiger: " Am Anfang handelt Cecile mit einer gewissen Ruhe, da es ihr gelungen ist, sich eine geheime, aber vollständige Vorstellung von der Rolle, die ihr zukommt, zu schmieden. Sie verliert auf schmerzhafte Weise diese Ruhe. Dadurch, dass sie aus ihrer Zueignung als Kind heraustritt, erweitert sie ihr Lebensgebiet. Angelo ist der Vermittler (...), von ihr ausgewählt und berufen, schöne Gelegenheit, ihre Behauptungsstärke (Selbstbehauptung) zum Bersten zu bringen, sich der Welt zu öffnen."
Wenn ich's mir überlege, dann drücken die ersten Einstellungen genau das aus: drei Einstellungen von Landschaften, die noch von Nass-Schnee geprägt sind/Zug innen, Kinder die von einem Ferienlager zurückkehren, die Leiterin stimmt das Lied an und singt mit den Kindern: "C'est si simple d'aimer, de sourir à la vie... usw. (auch drei Einstellungen), Schwarz , weil der Zug in ein Tunnel gefahren ist (man hört noch die Kinder singen und die Geräusche des Zuges, ins Schwarze eingeblendet die Haupttitel des Films), Schwenk über ein Gemälde in der Bahnhofshalle von La Chaux-de-Fonds, welches - sagen wir mal - "Leben der Erwachsenen" darstellt. Also: Natur, die fröhlichen Kinder, das Tunnel, gestaltetes Leben.
Jim: Soweit würde ich nicht gehen. Darüberhinaus ist es doch genau umgekehrt. Diese Leseart kann sich frühestens einstellen, wenn sich deine These als richtig erwiesen hat - demnach kann das doch nicht zum Beweis für die Richtigkeit der These herangezogen werden.
Ich seh das eher so einfach, wie das wahrscheinlich ist: wenn du mit dem Zug nach La-Chaux-de-Fonds fährst, dann gibt's von der Jurahöhe hinunter einfach dieses Tunnel - es gibt sogar zwei, und das zweite endet erst unmittelbar bevor man in den Bahnhof einfährt.
Aber es gibt auch so genügend eindeutiges Material, tragen wir doch einfach einmal das zusammen: Die Kinder kommen also vom Skifahren zurück. Cecile und deren kleinerer Bruder Pierre werden vom Grossvater und dessen Freundin am Bahnhof abgeholt. Im Kommentar auf dem Weg redet Cecile nicht nur vom grossen Bett, das sie bald erhalten wird, sie sagt auch: "Langsam wurde mir klar, dass es gar nicht so leicht ist, zu lieben und dem Leben zuzulächeln, wie es da im Lied heisst."
Jules: Dann ist sicher der Tod des Grossvaters, der ja eigentlich die erste

Bezugsperson der Kinder war, ein wesentlicher Einschnitt. Ein Einschnitt, der in Ceciles Entscheidung, sich die Haare zu schneiden, besonders schön und besonders deutlich zum Ausdruck - und auch zur Darstellung - kommt. Cecile lässt mit den Haaren etwas zurück, sie lässt ihre Kindheit zurück.
Jim: Naja. Wenn du das so deutlich benennst, wird das so symbolisch, so aufgesetzt. Die Szenen ist zwar ungeheuer stark, wirkt aber überhaupt nicht künstlich. Gerade deshalb würde ich mich auf ihre Wir kung verlassen und sie nicht in Worten ausdeuten.
Ausserdem ist da noch ne Menge im Umfeld der Szene. Zunächst: Cecile nimmt die Ankündigung des Grossvaters, er werde sterben, ernst. Die Mutter, mit der sie dieses Wissen und die Sorge darum teilen will, beschwichtigt oberflächlich.
Jules: Auch die Szene wo sie sagt:"Wie schwer das ist, ich will nicht gross werden" und sich in die Arme der Mutter stür zt, wobei sie sich an der Brosche verletzt - "weil sie sich von der Mutter nicht verstanden fühlt."
Ja und dann natürlich die Szene, wo sie sich von der Mutter die langen Haare kämmen lässt. Das passiert in der Nacht, wo ihr Vater zu ihrem Grossvater gerufen wird - Grossvater stirbt - und sie bei der Mutter schlafen darf. Einerseits wird da ja deutlich, dass sie die langen Haare kaum allein richtig kämmen kann und anderseits befiehlt sie ihrer Mutter geradezu: "kämme mich."
Jim: Es scheint mir sinnlos, das genau ausdeuten zu wollen. Das ist ja der Reiz, dass es mehrdeutig ist. Wichtiger scheint mir genau hinzusehen und allenfalls die Dinge möglichst genau zu benennen. Das gilt im besonderen auch für die folgende Szene. Also, am Morgen darauf, in der Küche: Ceciles Vater hat seinen Vater ins Spital geschafft, aber der ist unterwegs bereits verstorben. Cecile, die Grossvater versprochen hatte zu verhindern, dass er ins Spital gebracht wird, macht ihrem Vater Vorwürfe. Der Vater: "Und du bist schon wieder barfuss, zieh die Pantoffeln an". Und nach einer Pause: "Was du denkst hat nicht die leiseste Bedeutung. In Zukunft ist es besser, wenn du deine Gedanken für dich behälst." Und jetzt kommt Cecile näher auf die Kamera zu, sie ist in Grossaufnahme im Bildvordergrund und deckt ihren Vater, im Bildhintergrund, völlig ab. Sie bleibt einen Augenblick so stehen. Fasst einen Entschluss. Wendet ihren Kopf über die Schulter, "Blick zum Vater" - durch diese Kopfbewegung wird der Vater im Hintergrund wieder sichtbar, die Bildschärfe, die auf Ceciles Gesicht lag, wird in diese Kopfbewegung hinein "zurückgefahren", so dass sie nun auf dem Gesicht des Vaters liegt, und: Schnitt, Cecile beim Coiffeur, wo sie sich die Haare schneiden lässt.
Jules: Ja ich glaube schon auch, dass solche, vielleicht nur unbewusst wahrgenommene, Details der Szene ihre Wucht und Beduetung geben. Weitere Zeichen ihres grösser-Werdens, sind dann aber auch noch, dass sie sich ernsthaft verliebt, sich von den Schulkameradinnen absetzt und sogar die Erbschaft von ihrem Grossvater - eine Uhr welche die Internationale spielt - verkaufen kann, weil es ihr wichtig erscheint.
Jim: Nicht zu vergessen und nochmals besonders deutlich auch, Ceciles eigene Feststellung am Schluss des Films. Als Pierre sie fragt, ob sie jetzt endlich zum unbekannten Planeten reisen würden, eine Sache die Cecile ihrem

Bruder zu Beginn des Films versprochen hatte, erinnert sie sich kaum und stöhnt bevor sie sich ein Herz fasst: "Ach, wie das alles weit weg ist."
Das grösser-Werden von Cecile, mit der Schlüsselszene des Haareschneidens ist also unverkennbar ein Thema und eine Ebene des Films, dem auch der Titel "Les illusiones perdu" angestanden hätte. Patricia Moraz hat selber an diesen Titel gedacht, ihn dann aber verworfen, weil er längst von Balzac belegt ist und Vorstellungen heraufbeschworen hätte, die mit ihrem Thema nichts gemeinsam haben.
Für mich liegt denn auch DER Schlüssel zum Film im Titel: LE CHEMIN PERDU - und: ich kann es mir zunächst einfach machen, ich kann Patricia Moraz anführen: "Der Entwurf zum Film war zu Beginn nichts anderes als die Beschreibung einer Kindheit - und der sah damals auch anders aus. Nun, von dieser Skizze ist in der endgültigen Fassung nur noch wenig übriggeblieben. Man kann ja nicht einfach seine eigenen fundamentalen Sorgen verachten, seine eigene Geschichte zur Seite schieben und sein politisches Engagement verleugnen. Wie aber die Klippe vermeiden, an der so häufig gestrandet wird, nämlich derjenigen der 'vertraulich intimen Geschichte mit engagiertem Hintergrund'?" Und ihre Antwort: "Aymé Frey, Uhrmacher in La-Chaux-de-Fonds, hat mir unabsichtlich die Lösung gebracht, als er mir den "Chemin perdu" erklärte." Voilà.



Jules: In den Untertiteln wird, "Chemin perdu" mit "Unruhe" übersetzt. Patricia Moraz dagegen sagt: "Es handelt sich um ein Bild, um eine Umschreibung, die die Uhrmacher gebrauchen, um Konkret auszudrücken, dass es zwischen der hin- und herschwingenden Zeit und der sich drehenden Zeit einen kleinen Anker hat, der sehr schwer endgültig zu regeln ist, da er sogar vom Pulsschlag gestört werden kann." Und dann sagt sie auch noch: "Das Räderwerk des Films bzw. der 'Handlung' ist dem Schema des 'Chemin perdu' nachgezeichnet. Cecile ist dieser Anker, geregelt' durch einen kommunistischen Uhrmacher-Grossvater."
Jim: Nun, letzteres sagt Sie - und ich bin mir nicht ganz so sicher, ob es

Patrizia Moraz gefällt, wenn man das allzu wörtlich nimmt.
Von wegen 'Chemin perdu' hätte ich nach dem ersten Sehen des Films beinahe einen Uhrmacher interviewt. In einem Franz-Dix jedenfalls hab ich den Ausdruck nicht gefunden und meine Beschäftigung mit Uhrwerken hat ergeben: Schwinger, Unruh oder Pendel, dessen Periode (Schwingungsdauer) das eigentliche Zeitmass liefert. Wegen der Reibungsverluste muss dem Schwinger, während jeder Schwingung Energie zugeführt werden. Damit dies rechtzeitig geschieht, muss der zeitliche Einsatzpunkt durch das Schwingsystem selbst gesteuert oder ausgelöst werden. Die Perioden werden gezählt durch ein Schrittschaltwerk, das bei jeder Schwingung einen Schritt weiter schaltet und Hemmung genannt wird. Hemmung: zwischen Gehwerk und Gangregler (Pendel, Unruh) eingeschaltete Vorrichtung (Anker). Sie überträgt die Regelwirkung auf das Gehwerk UND den Antrieb auf den Regler.
Dieser Sachverhalt allein lässt eine Reihe von Gedanken zu. Man könnte darüber nachdenken, dass (bei der Uhr) das Gegen- oder eben auch das Ergänzungsstück zur UNRUHE dei HEMMUNG ist.
Und bezogen auf den Film erst! Ich will aber noch beim Titel bleiben: Die Unruhe kommt zur Ruhe, wenn sie nicht immer neu angestossen wird. Sie käme deshalb zu Ruhe, weil sie durch Reibung an Schwung verliert. Die an die Reibung verlorene Energie verkürzt den Weg, den sie mit der verbleibenden Energie noch zurücklegen vermag - eine mögliche Uebersetzung: chemin perdu= durch Reibung verlorener Weg.
Jules: Du drückst dich also um eine Deutung.
Jim: Ja, wenn du so willst. Ich finde ausdeuten kann jeder nach seinem Gutdünken.
Immerhin, im Film ist ja auch davon die Rede. Der Grossvater sagt etwa: "Die Unruhe ist eine Quelle der Hoffnung." Und Cecile "erklärt" Angelo den chemin perdu und stellt fest, dass demnach nicht alle Stunden gleich lang seien. Angelo findet das eine gute Botschaft. Und Cecile meint, dass etwa die Liebe, die Zeit verändert - ganz real, weil ja etwa der Puls Einfluss nimmt auf den chemin perdu und dieser wiederum die Anzeige der Zeit reguliert. Angelo findet die Welt plötzlich nicht mehr so kalt und die Mondnacht besonders schön. (Pessimisten werden an das Zeitzeichen aus Neuenburg denken, nach dem die persönliche Uhr gerichtet werden kann. Und: an diese Stelle gehört wohl auch, ein Auszug aus einer Werbung der Texas Instuments: "Die Quarz Analog Armbanduhr hat keine Mechanismen, die sich mit der Zeit abnutzen und trotzdem 'Bewegung ohne bewegliche Teile'. Alle Zeitfunktionen werden von einer Quarz-Kristall-Zeitbasis und einem elektronischen Schaltkreis abgeleitet." Oder: Fertig Unruhe, fertig Hemmung. Aber: fertig Liebe, fertig Hoffnung, die die Zeit verändert?)
Oder: der Grossvater fragt Angelo, in dem er sowas wie seinen Nachfolger sieht: "Was wird aus der Hoffnung, wenn du zweifelst? Kamm man zweifeln und hoffen und siegen?"
Jules: Je mehr du jetzt von dieser andern Ebene redest, um so mehr hab ich plötzlich das Gefühl, der Film sei konstruiert.
Jim: Du hattest diesen Eindruck beim Sehen nicht - na also. Aber schön, wenn du Konstruktion nichts schlechtes findest. Ich würde eher sagen gestal-

tet - und gewachsen. Allein schon ein Vergleich mit dem Drehbuch zeigt das. Schwerfälliges, "Konstruiertes " fiel noch weg und wurde durch einfacheres, gradlinigeres ersetzt - etwa die Kommentarebene, die Erwähnte, die noch eingeführt wurde.

(Etwas ungewohnt und statisch wirken könnten allenfalls Stil und Aufbau, eine klassische Dramaturgie gibt es da nicht. Der Spannungsbogen ist die Entwicklung Ceciles - aber das ist stark angereichert durch die andern Themen und formal immer wieder durchbrochen. Was im Innern des Mädchens in einem Augenblick der Erkenntnis stattfinden könnte, verteilt sich nun auf ein paar Tage. Äusserlich wird Episode an Episode, Sequenz an Sequenz gereiht, die meist durch Aufnahmen von La-Chaux-de-Fonds verbunden, überbrückt werden. Die Sequenzen ihrerseits bestehen aus wenigen, meist langen Einstellungen - sogar bei so aufwendigen Sequenzen wie 1.Mai-Feier oder Begräbnis übersteigt die Zahl der Einstellungen die fünfzehn nicht. Das macht die Aufgabe für die Darsteller, von denen damit vor allem Präsenz gefordert ist (Charles Vanell brilliert), nicht leichter. Aber eben: Action-Kino ist eine Sache: es gibt auch Themen und Stoffe, die ihm nicht zugänglich sind - Form ist ja immer auch Inhalt, Inhalt Form.)

Und im übrigen ist das genau ein Grund, warum ich nicht alles genau benennen will.

Klar, wenn du dir's überlegst der Gegensatz ist da, der Grossvater ist Uhrmacher, die Eltern von Cecile stopfen tote Tiere aus - du kannst daraus die "lebende Zeit" und die "tote Zeit" machen, ein in-Gang-setzen und ein Festhalten. So daneben ist das nicht. Aber was ist mit dem Ausbuchstabieren weiter gewonnen? Schön, du kannst dir jetzt überlegen, dass es auch etwas mit der Erziehung zu tun haben muss, dass der Sohn des Grossvaters so geworden ist und du kannst nun wieder das Pendel ins Spiel bringen - wie schön, aber so ist es ja nicht entstanden und so wirkt es nicht auf den Betrachter.

Weist du, ich habe Patricia Moraz gefragt, wie sie auf den Beruf für die Eltern gestossen ist. Nun, sie hat gesucht. Und dann war da noch was: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH. Da gibt's eine gewaltige Szene, in der späteren Version, wo der Mann auf der Suche nach seinem entführten Kind in so einen Betrieb kommt, mit dem Arm in der Schnauze eines ausgestopften Tigers hängen bleibt - und was Hitchcock halt daraus gemacht hat. Filmisch ist der Beruf sicher attraktiver als Bankangestellter. Natürlich hat Patricia Moraz auch gesehen, dass sie damit einen Gegensatz zum Uhrmacher - den sie ja auch ausdrücken wollte - gefunden hatte, und da hat es halt, weil alles zusammen kam und stimmig war, klick gemacht.

Wenn du das Konstruiert nennst, auch einverstanden. Aber warum das verwerfen, wo es doch wirklich gross ist?

Jules: Ich wollte dich gar nicht so in Fahrt bringen. Das mit Hitchcock - jetzt wo er leider gestorben ist - find ich natürlich und auch so schön und optisch ist das Atelier wirklich reizvoll. Ausserdem gibt dieser Beruf den Eltern die Möglichkeit gemeinsam zu arbeiten, was ja wohl auch für den Film nicht ganz unwesentlich ist.

Aber eben, diese Eltern, die sind schon ein bischen Horror - nicht?

Jim: Nachdem der ~~Nachdem der~~ Name Hitchcock gefallen ist, jetzt mit

Wahrscheinlichkeit zu operieren - dass es solche Eltern ja geben könne und so - wäre wohl daneben. Nein. Der Film wird eben aus der Perspektive von Cecile erzählt und gesehen und ich meine, Patrizia Moraz betont eben zu recht, dass man die eigenen Eltern, besonders noch als Kind, überhaupt nicht kennt. Ueberleg dir das mal.
Der Beruf der Eltern bringt aber noch ein anderes Bild. Da ist der grosse Raubvogel im Atelier, den man zum Fliegen bringen kann, wenn man will - und die Kinder bringen ihn zum Fliegen. Nenn das "die Phantasie", oder "den Glauben, der Berge versetzt", damit du keine Fragestunde hälst. Angelo erzählt Cecile, er habe geträumt, dass alles falsch ist, dass alles aufhört und man über die Welt lachen könne, wie über eine grosse Farce. Nun: die Kinder tun es, am Ende, auf dem Dach.
Jules: Und jetzt gehen wir in's Kino?
Jim: Na klar.

Walt R. Vian

*) Oskar Wilde: "Der Kritiker als Künstler", zitiert aus: Werke in zwei Bänden, Hanser Verlag, Seiten 510 und 511.
* *) Die Zitate stimmen nicht immer Wort wörtlich, aber sinngemäss. Weiter als Grundlage dienten die Diskussion in Solothurn, ein Gespräch mit Patricia Moraz in Zürich und die Presseunterlagen der Cactus Film AG.

DATEN ZUM FILM

Regie: Patricia Moraz, Drehbuch: Patricia Moraz,* Regieassistenz: Gérard Ruey, Script: Marianne Nihon, Kamera: Sacha Vierny, Cadreuse: Anne Trigaux, Kameraassistenz: Yves Vandermeeren, (2. Equipe: Hugues Ryffel, Edwin Horak, Charles Boichat), Beleuchtung: Beni Lehmann, Beleuchtungsassistenz: Eric Gigandet, Maschinisten: Roland Pequinot, André Simmen, Ausstattung: Alain Nicolet, Pierre Gattoni, Kostüme und Requisiten: Catherine Meyer, Maria Gargano, Maske: Eliane Marcuse, Theres Gilbert, Standfotos: Bruno Hubschmid, Tonmeister: Ricardo Castro, Tonassistenz: Jean Marie Buchet, Geräusche: Marie Jeanne Wyckmans, Tonmischung: Gérard Rousseau, Musik: Parick Moraz, Schnitt: Thierry Derocles, Schnittassistenz: Christoph Loizillon, Produktionsleitung: Edi Hubschmid, Aufnahmeleitung: Toni Stricker. * +Serge Schoubine
Darsteller: Clarisse Barrere (Cécile Schwarz), Charles Dudoignon (Pierre Schwarz), Charles Vanel (Léon Schwarz), Magali Noel (Maria Tonelli), Delphine Seyrig (Mathilde Schwarz), Vania Vilers (Félix Schwarz), Juliette Faber (Madame Traber), Michel Lechat (Monsieur John), Andre Frei (Freddy), und mit Christine Pascal, als Liza und Remo Girone, als Angelo. Liliane Becker (Madame Marthe), Toni Cecchinato (Angelo's Freund, Rene Moraz (Parteimitglied), Yvonne Stara (Handarbeitslehrerin), Paul Griffond (Coiffeur), Diane Matthey (Sonia), Nicolas Baby (Sonia's Bruder), Jean-Pierre Brossard (Sonia's Vater), Gilene Porret (Sonia's Mutter), sowie die Blasmusik "La Persévérante" und Statisten aus La Chaux-de-Fonds.
Produzent: Saga Productions Lausanne, Ausführende Produzenten: Abilene Production Paris, Saga Production Lausanne, Coproduzenten: Cactus Film Zürich, F3 Production Bruxelles, MK2 Production Paris, Lichtbestimmung: Bernard Hervochon, Labor: L.T.C. Paris, St.Cloud, Vorspann und Trick: Les Films Michel François, Paris, Musikmischung: Jean Ristori, Musikaufnahme: Studio Aquarius S.A., Genève, Tonstudio: Studio l'Equipe, Bruxelles, Dreharbeiten: Frühjahr 1979, La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, 35mm - 107 Minuten - 3000m - 6 Rollen - 1:1,66 - Eastmancolor. Orginalversion: französisch, Lieferbare Version: französisch, französisch mit deutschen Untertiteln, Verleih: (Schweiz) Cactus Film Distribution.

LOTHAR PROX

EINE SKIZZE IHRER GESCHICHTE

EINSTWEILEN NOCH IM STADIUM DER KINDHEIT

"Der Film ist jung, aber das Theater, die Literatur, die Musik, die Malerei sind so alt wie die Geschichte. So wie die Erziehung eines Kindes sich an der Nachahmung der Erwachsenen orientiert, hat sich der Film notwendigerweise in Anlehnung an die traditionellen Künste entwickelt. Seine Geschichte seit Beginn des Jahrhunderts ist also das Resultat einer spezifischen Entwicklung, wie sie jeder Kunst zu eigen ist, und von Einflüssen, die weiter entwickelte Künste auf ihn ausüben. *1).

André Bazins Meinung blieb unbestritten. Der Film ist keine monolithische Kunst; es gibt Momente, die ihn mit der Literatur, dem Drama, der Malerei, der Musik verbinden. Und von jeher zeigte "das charackteristischste Medium der gegenwärtigen Massenkultur" eine "Amalgamierungstendenz", die sich auf alle Bereiche der ästhetischen Praxis bezieht *2).

Der Widerstreit der Meinungen betrifft eher die Frage, zu welcher "Nachbarkunst" der Film die engsten Beziehungen unterhält (angesichts der Vitalität des Mediums gewiss eine müssige Erwägung): etwa die These einer vorrangigen Affinität des Films zur Musik, die vor einem halben Jahrhundert manche Anhänger hatte *3), aber allein durch die historische Entwicklung relativiert wurde. Astrucs Theorem des "caméra-stylo", von den Mitarbeitern der "Cahiers du Cinéma" in den 60er Jahren popularisiert und vom Autorenkino bewusst vertreten, beschreibt den Film mit gleichem Recht als visuelle Form der Literatur.

Derlei Nachweise von Affinitäten und Querverbindungen zur zehnten Muse wären immerhin aufschlussreich für den Problemkreis einer generellen Kunsttheorie, welche die strukturelle Grundlage sämtlicher ästhetischer Manifestationen zum Gegenstand hat *4).

Bis heute blieben die Wirkungen des Theaters auf die Dramaturgie des Films weitgehend ununtersucht, und völlig unerforscht sind die speziellen Einflüsse der Musikdramaturgie der Sprechbühnen sowie der ästhetischen

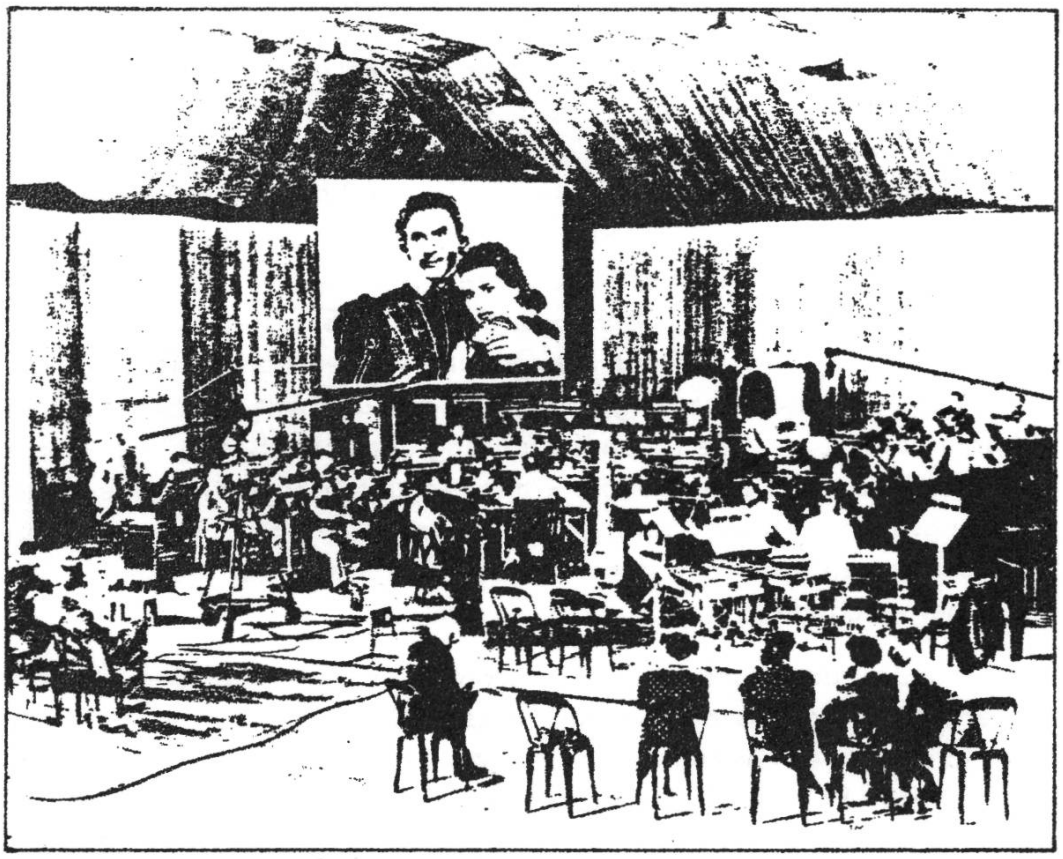
Vorbilder von Oper und Musikdrama. Das Desinteresse steht im umgekehrten Verhältnis zur Bedeutung der einschlägigen Fragen. Denn in der Geschichte der Kinematographie gewannen die Bühnenformen nacheinander Gültigkeit als massgebliche Modelle für die Arbeitsteilung von Bild und Ton.

Den Wechsel ihrer Vorherrschaft bezeichnen annähernd die Stichjahre 1900 1930, 1960. Diese Daten markieren zugleich die Umbruch- und Erinnerungsphasen des Films - keine überraschende Koinzidenz, wenn man erkennt, dass Veränderungen in der Organisation der Bilder Konsequenzen für die Mitwirkung des "Tons" haben. (Bemerkenswerter erscheint die unbewusste Adaption entlegener ästhetischer Verfahren bzw. deren Aktualisierung zu einer Zeit, da sie sich in älteren Medien mehr oder weniger verbraucht hatten.)
Die drei Jahreszahlen verweisen auf einen periodischen Wandel des Films. Zu Anfang unseres Jahrhunders besann sich die Kinematographie erstmals auf ihr ästhetisches Potential, und jeweils drei Jahrzehnte später durchstand sie weltweite Krisen, die mit tiefgreifenden Veränderungen verbunden waren. Musiker und Komponisten sahen sich ebenso wie die Produzenten und Regisseure vor unbekannte Aufgaben, die zu innovativen Lösungen herausforderten, gestellt *5).

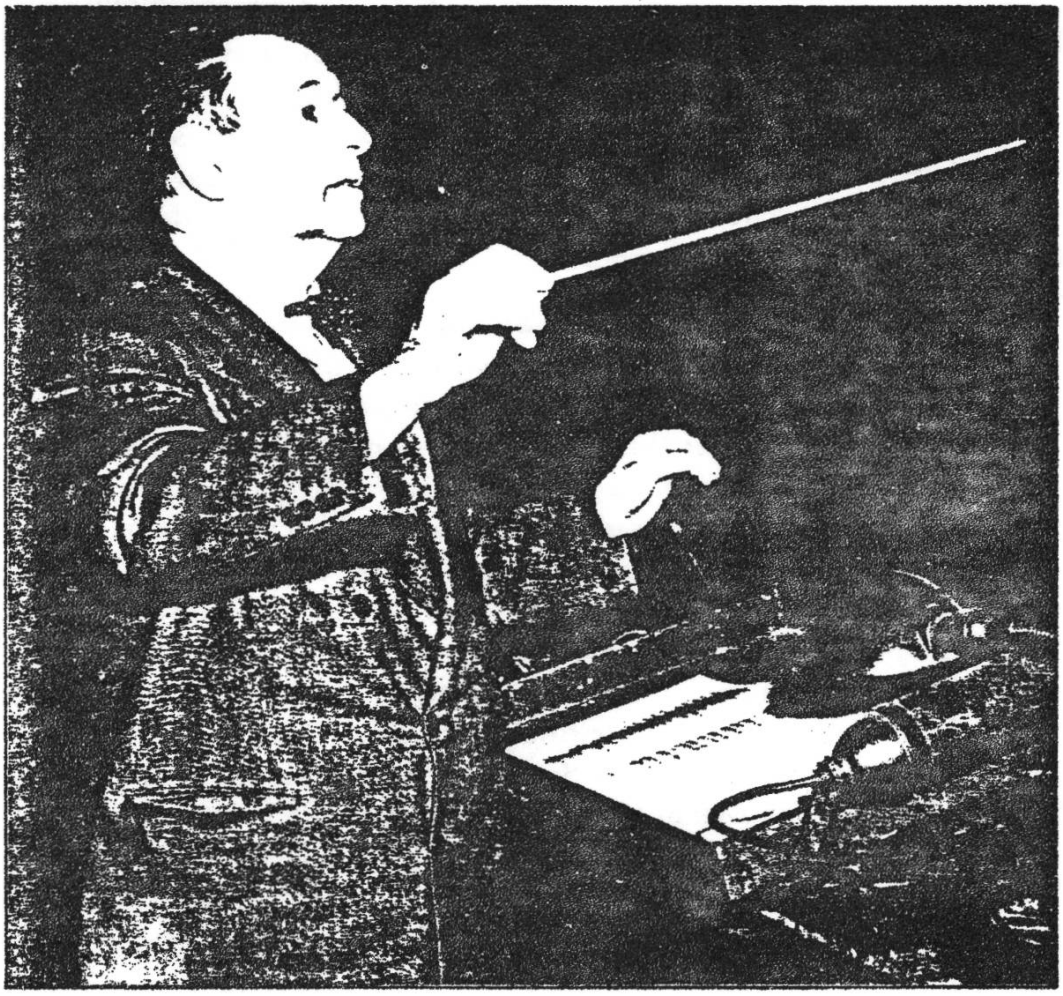
1

1900 bedeutete die Frühzeit des Films, als der "Kintopp" das neue Medium gerade gesellschaftsfähig zu machen begann. Die Vorführungen fanden nicht mehr in billigen Bretterbuden und Leinwandzelten von Kirmes-Schaustellern statt, sondern hatten bereits eine dürftige Heimstatt in leerstehenden Läden der grösseren Städte gefunden.
Mehr denn je galt damals: keine Vorstellung ohne Musik. An Stelle der Drehorgel oder des Orchestrions, die auf dem Jahrmarkt die Stille übertönten, kam der Klavierspieler zu Ehren. Wie berichtet wird, spielte er seinen Vorrat an Noten ohne Kenntnis der kurzen Streifen einfach herunter (so dass er nicht im Dienste der Bilder, sondern - günstigenfalls - des Publikuns musizierte). Daran änderte sich wenig, als der ehrgeizige Besitzer des Lichtspielhauses das Trio oder Quartett des benachbarten Cafés engagierte: "Es waren dieselben Musiker, dieselben Noten und zuvor auch die gleichen künstlerischen und sozialen Bedingungen, unter denen die gleiche Musik heute im Kaffeehaus, morgen vor der Leinwand des Films gespielt wurde" *6)

Erst als der phantasierende Pianist sich von den bewegten Bildern stimulieren liess, ward die Filmmusik geboren. Ein starker Akkord, der das Knallen einer Tür markierte, oder ein unvermitteltes Glissando, das zum splitternden Geschirr ertönte, waren Entdeckungen der später gebräuchlichen illustrierenden Methode. Und das wachsende Repertoire der begleitenden Tänze, Lieder, Märsche, Jagdsignale, Trauer- und Festmusiken macht deutlich, dass die Lichtspielhäuser zunächst von der Musik-Dramaturgie des Schauspiels lernten.



Erich Korngold



Die Entwicklung wurde durch die frühe Ausrichtung der Kinos auf die Künste des Theaters gefördert. Zum Vorbild dienten bezeichnenderweise nicht die Veranstaltungen der Music Halls oder Varietés. Man gab sich seriös oder erstrebte gehobene Unterhaltung, um dem bürgerlichen Publikum zuschmeicheln. Solche Ambitionen belegen bereits die Namen der führenden Kinos. Was in der Pionierzeit schlicht und zutreffend Kinematograph, Bioskop oder auch Lichtspielhaus genannt wurde, hiess seit den 10er Jahren Victoria-Theater, Lessing-Theater, Thalia- Lichtspiele, Schiller-Lichtspiele, Kammer-Lichtspiele. (Das prätentiöse Gehabe verriet sich schliesslich selbst durch Renommierbezeichnungen wie "Gloria-Palast", "Admirals-Palast", "Marmorhaus" u.a.. Die Inneneinrichtung der Schauburgen - dieser Ausdruck ist jedenfalls zutreffender - mit eleganten Foyers, Garderoben, Erfrischungssälen, grosser Bühne und schwerem Vorhang, Orchestergraben, Rang und Logen entsprach dem Aufwand und Status der grossen Schauspiel- und Operngebäude *7).

Kein Wunder, dass auch die Musizierpraxis in den Kinos dem Standard des bürgerlichen Theaters entsprechen musste. Die Düsseldorfer Fachzeitung für Kinematographie, Phonographie und Musikautomaten, "Der Kinematograph" konstatierte 1911 mit Genugtuung: "Nun haben jedoch in letzterer Zeit speziell die kapitalkräftigeren Kinounternehmer angefangen, kleinere oder grössere Kapellen zu engagieren. Das bedeutet einen ganz gewaltigen Schritt vorwärts, denn der Kinematograph avanciert dadurch von der blossen Schaustellung zum Begriff des Theaters" *8). Im Verlauf der Stummfilmzeit sah sich die Kaffeehauskapelle vom Salonorchester und dieses - wenn auch nur in wenigen grossen Häusern - vom kompletten Symphonie-Orchester übertrumpft *9). Parallel zu dieser Entwicklung hatte sich die Funktion der Begleitmusik verändert. Die frühen dramaturgischen Bemühungen, die sich offensichtlich an der Paxis der Schauspielmusiken des 19. Jahrhunderts orientierten, perfektionierten sich zur kinospezifischen Illustration und später auch zur Originalkomposition.

Von den Dramaturgen des Schauspiels war zu lernen, dass das klassische Tremolo in pathetischen Momenten wertvolle Dienste verrichtet, dass eine Liebesszene mysteriös oder leidenschaftlich überhöht werden kann, wenn zu ihr ein langsamer Walzer (hinter den Kulissen con sordino gespielt) erklingt oder dass ein beissender Dialog durch einige akzentuierende Peitschenschläge (im Foxtrott-Rhythmus) schneidender wirkt. "Einige Akkordeon- oder Grammophonklänge, wenige Kristalltupfer der Harfe oder eine schlichte Arabeske der Flöte erzeugen sehr wertvolle Stimmungen" *10). Solche Begleitungsanleitungen überforderten zunächst die Kinomusiker; denn sie verlangten Studium und Geistesgegenwart, zumal man nicht sporadisch, wie auf der Bühne, sondern kontinuierlich musizierte. Leichter fiel darum die Ausbeutung des Repertoires der sogenannten Inzidenzmusik der Sprechbühnen *11), wovon Mendelssohns Hochzeitsmarsch vielleicht die Glanznummer bildet. Solche Stücke konnten im Kino über den unmittelbaren Anlass hinaus wiederholt und variiert werden, so dass die akustische Kontinuität - eine kompensatorische Notwendigkeit für die Sprachlosigkeit des Films - gewahrt blieb *12). Dennoch erreichten die Lichtspielhäuser in der Regel

nicht den musikalischen Standard der Theater. Um die klassischen Schauspielmusiken zu spielen,bedurfte es professioneller Ensembles. Dieser Umstand erklärt, warum sich die gängige Praxis mit Surrogaten behalf.
Die zitierte Zeitungsnummer des "Kinematograph" von 1911 empfahl den Kapellmeistern: "Bei Naturaufnahmen sind Gavotten, Tänze, lokalgefärbte Genrestücke irgend welchen speziellen Charakters angebracht, z.B. bei Bildern aus Indien: 'Caravane Hindoue' von Popy oder 'Hobomoko' von Rewes; bei amerikanischen Filmen eines der vielen amerikanischen Intermezzi; chinesische oder japanische Bilder beanspruchen Mikado, Mohnblumen oder Geisha etc. etc. Sogenannte Schauspiele können meistens durch ein buntes Operettenpotpourri illustriert werden. Für die Dramen sind Opernfantasiene am Platz, am besten die sogenannten Tavanfantasien, da diese in jeder Besetzung ausführbar sind Oft kommt es vor, dass eine Fantasie nicht ausreicht, dann wird zweckmässig noch irgend ein seriöses, dazu passendes Lied oder Genrestück angehängt. Sehr guten Eindruck macht, wenn man bei Dramen mit starken Gegensätzen verschiedene Musikstücke zusammensetzt, so dass z.B. wenn ein Tanz vorkommt, ein Walzer oder derartiges eingeflochten wird; auch Griegsche Musik ist sehr gut angebracht, namentlich Aases Tod aus Peer Gynt, denn Tote gibt's in den Dramen immer mehr als genug *13).
Das Zitat beweist sowohl die Voraussetzungslosigkeit der frühen Filmbegleitungen als auch ihre Anlehnung an die Inzidenzmusik der Sprechbühnen.
Im Laufe der 10er und 20er Jahre wurde das Repertoire der Genrestücke systematisiert und, sofern der überlieferte Fundus nicht mehr zu plündern war, durch kleine Eigenkompositionen (Kinotheken) vervollständigt. Zusammengefasst zu den bekannten Filmmusik-Katalogen, die jeder Aktion und Stimmung zum Ausdruck verhalfen, wurden sie von einigen wenigen Verlegern in allen Filmländern vertrieben. (Die landläufig beklagte Stereotypie des Ausdrucks und des Repertoires bekam durch diese Praxis ihr internationales Gepräge.)
Einen Film musikalisch illustrieren bedeutet schliesslich, jedem Wechsel der Situationen und Stimmungen ein präpariertes klangliches Korrelat zu wählen. Wiederholten sich die Stimmungen und Situationen, kehrte auch die gleiche Musik zurück. Es hiesse die Aesthetik des Stummfilmkinos verkennen,wollte man den Synchronismus der illustrierenden Methode verurteilen. Die Verdoppelung der optischen und akustischen Ereignisse sollte dazu beitragen, das Bewusstsein für die Schwerpunkte und den Spannungsaufbau der Handlung zu schärfen. Die Zeitschrift "Der Film" nannte 1922 den Kinomusikern als Hauptaufgabe, Stimmungen zuvertiefen und Ekstasen zu steigern: "Haltet diese Grundlinien eines jeden guten Films, Stimmung und Ekstase, fest, und ihr habt eine gute Filmmusik, die den Sehenden in seinem Genuss fördert, weil sie ihn als Hörenden erfreut" *14).
Stummfilmbegleitung erschöpfte sich somit nicht in der puren Imitation von Geräuschen oder der akustischen Nachzeichnung von Bewegungen, sondern gewann auf dem Wege über die Inzidenzmusik nach und nach einen psychologisch interessanten Stellenwert.
Auf dem Pariser Kongress für Kinematographie 1926 war man sich dieser emanzipatorischen Entwicklung bewusst. Im Abschluss-Kommuniqué der sieb-

ten Kommission, die Fragen der Kinomusik erörterte, lautete eine grundsätzliche Forderung: "Die Filmverleiher sollen bei der musikalischen Anpassung ihrer Filme darauf achten, dass die Musik dem künstlerischen Interesse des Films gerecht werden muss. Nicht die verschiedenen Szenerien, sondern die Psychologie der Darsteller soll durch die Musik unterstrichen werden" *15). Und nicht nur das. Schon 1923 sprach ein Autor des "Kinematograph" von dem "tiefen Bedürfnis" seiner Zeit "nach symphonischer Vollendung von Licht und Ton" *16). Und 1927 prophezeite das "Allgemeine Handbuch der Filmmusik" die "Geburt der Bildsymphonie aus dem Geiste der Musik" *17). Nietzsches Wagner-Apotheose und die Vorstellung vom Gesamtkunstwerk feierten Urständ. Filmmusik als Ausdruckskunst - dieses Postulat hatte mit der vergleichsweise harmlosen Musikdramaturgie der Sprechbühnen nichts mehr gemein. Dass es, ungeachtet der Leistungen verschiedener Orginalkompositionen, dennoch nicht einlösbar war, lag primär in den technischen Bedingungen des Mediums Stummfilm begründet.

II

1930 markiert die Wende zum Tonfilm. Die Umwälzung machte nicht nur Tausende von Kinomusikern in aller Welt arbeitslos (in Deutschland nahezu 12 000, in den USA ca. 35 000), sondern stellte die Rolle der Filmmusik überhaupt in Frage. Die verbreitete Ratlosigkeit in der Nutzbarmachung der neuen Technik kennzeichnet Iherings kritsche Frage im Berliner Börsen-Courier (13. Juni 1929): "Wohin will der Tonfilm? Zum Sprechfilm, zum stummen Film mit synchronisierter Musik, zum gemischten Film?" *18). Nicht wenige Experten plädierten für die ausschliessliche Verwendung von Sprache und Geräuschen, weil sie den realistischen Möglichkeiten des neuen Mediums gemäss waren. Der Stummfilm war "Kino der Seele" und hatte gewiss der expressiven Welt der Töne bedurft. Wie aber sollte Musik dem wirklichkeitsgetreuen Stil von M, WESTFRONT 1918, KAMERADSCHAFT, BERLIN ALEXANDERPLATZ, dienlich sein können? (Diese Filme verwendeten Ton, aber nicht eigentlich Töne.)

Andererseits erkannten die Manager der Traumfabrik die verheissungsvollen Möglichkeiten des Synchronismus, wodurch die Trümpfe der Musik vollends auszuspielen waren: Der Schlagerfilm erlebte seine erste Blüte *19).

Für die effektive Mitgestaltung der Musik im Film und für die Erprobung ihrer vielseitigen Funktionen bedurfte es - ähnlich wie in der Frühzeit der Kinematographie - mehrerer Jahre, bis sich gewisse dramaturgische Standards herausprägten.

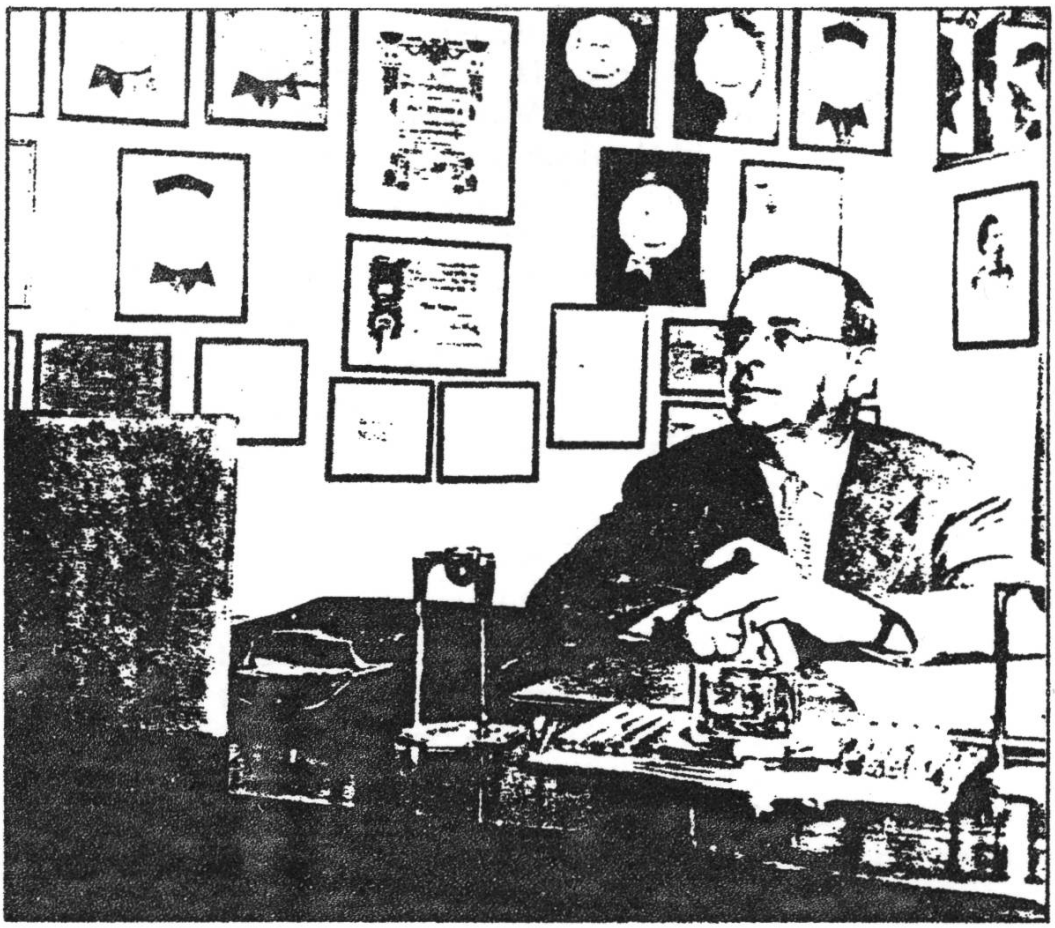
Die neue Musikdramaturgie leistete das, was die Stummfilmzeit erstrebte: die Verwirklichung einer musikalischen Ausdruckskunst im Dienste des Gesamtkunstwerkes Film. Als Modell diente Wagners Musikdrama.

Deutlicher als der europäische Film veranschaulicht dies die klassische Produktion Amerikas. Denn den neuen Stil repräsentierten vor allem zwei Männer, deren Einfluss auf die Arbeit in den Music Departments Hollywoods gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: die österreichischen Emigranten Erich Wolfgang Korngold und Max Steiner.

Peter Lorre in M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

Bei den Kollegen des dramatischen Fachs in Europa galt Korngold als Eklektiker: ein Mann von brillanter Begabung (seine spektakulären Leistungen als Wunderkind waren unvergessen), dessen musikalisches Verständnis jedoch nicht über die ästhetischen Positionen eines Wagner, Strauss, Mahler und Puccini hinausreichte. Im Hollywood der 30er Jahre erwies sich das als Vorteil. Es ist ja ein Kennzeichen der Filmmusik, dieser Gebrauchskunst par excellence, dass sie in den Umbruch- und Erneuerungsphasen ihrer Geschichte stets auf erprobte, wenn nicht obsolete Modelle der autonomen Musik zurückgreift.
Korngold komponierte Filme, wie er vorher Opern geschrieben hatte. Auf Grund eines lukrativen Sondervertrages mit der Firma Warner Brothers konnte er seine Aufgaben frei bestimmen. Hatte er sich für ein Projekt, das er als Oper (Musikdrama) ohne Gesang auffasste, entschieden, bestellte er das Drehbuch, das er wie ein Libretto behandelte, indem er - vom Text inspiriert - bereits die wichtigsten Themen konzipierte. In einem zweiten Stadium komponierte er direkt zum laufenden Film, Rolle für Rolle ohne Stoppuhr, am Flügel begleitend. Die Skizzen wurden wiederum am Schreibtisch ausgearbeitet. Während der Aufnahme dirigierte er das Studio-Orchester mit ständigem Augenmerk für die Leinwand, wie ehedem als Interpret am Opernpult. Expressivität im Film vermittelte sich nicht mehr wie in den 20er Jahren bevorzugt im Medium der Bilder, sondern primär im Medium der Töne und Sprache. Das könnte Korngolds ariose Behandlung der Liebesszenen bezeugen, Gespräche die wie Duelle wirken, wurden von ihm nach den Massen der musikalischen Zeit aufgefasst. In ROBIN HOOD, seinem Meisterwerk von 1938, umspielt die Musik in weiten dynamischen Kurven einen langen Dialog von Errol Flynn und Olivia de Havilland. Die melodische Linie verläuft zunächst unterhalb der Stimmhöhen, um sie dann zu überlagern. Auf dem Höhepunkt ihrer Entfaltung durchbricht sie den sprachlichen Fluss und duldet den erneuten Einsatz der Stimmen erst in einer ausschwingenden melodischen Bewegung. Worte des Abschieds ("Good Bye") erscheinen vollends im musikalischen Nachspiel integriert. Diese Methode wurde im klassischen Tonfilm Konvention. Wie sehr sie der musikdramatischen Konzeption Richard Wagners, dem sich jahrzehntelang kein Opern- und fernerhin kein Filmkomponist entziehen konnte, verpflichtet war, lässt sich heute, wo das Verständnis für die Kombination von Dialog und Backgroundmusik zunehmend fehlt, kaum begreifen. Der Bayreuther Meister hatte das massgebliche Modell einer dramatisch wirksamen Ordnung zwischen Bild, Musik und Sprache (Sprechgesang) erstellt. Korngold, Max Steiner und deren Kollegen in den Hollywood-Studios demonstrierten, dass es für den Tonfilm praktikabel war.

Filmmusik war somit nicht mehr allein Begleitung oder akustische Ergänzung, sondern unmittelbare Funktion des Dramas. Sie erreichte nach Belieben eine psychologische Aussagekraft, die das Publikum auch über Zusammenhänge aufklären konnte, die den Protagonisten zunächst verborgen blieben *20) Korngold schöpfte bevorzugt aus Wagners Kunst der Situationsschilderung *21). Hingegen erprobte Max Steiner die Anwendungsmöglichkeiten der Leitmotivik. Dieser Begriff, den wir spontan mit dem Namen Wagner ver-



Max Steiner

Alfred Newman

binden, meint ja nicht nur die Kennzeichnung handelnder Personen durch kurze charakteristische Motive, die jeweils dann erklingen, wenn ihre Träger auf der Leinwand erscheinen. Vielmehr kann durch Variierung oder Veränderung des kotivischen Materials auch die innere Entwicklung der Darsteller verdeutlicht werden Und das unabhängige Auftreten solcher Motive - nachdem sie einmal ins Spiel gebracht worden sind - vermag Bezüge an zudeuten, die aus dem Bild allein nicht hervorgehen.
Als Steiner den Kompositionsauftrag für das Südstaaten-Epos GONE WITH THE WIND(1939) erhielt, schuf er eine Drei-Stunden-Partitur, die noch heute als Standardwerk der leitmotivischen Methode gilt. Er stellte sechzehn Hauptthemen auf, die er in symphonischer Manier entwickelte und miteinander verknüpfte, so dass sie praktisch den Handlungsverlauf widerspiegeln. Der kontinuierliche Fluss der Begleitung - nur wenige Sequenzen blieben unkomponiert - gab dem Film die Dimensionen und Wirkung des Musikdramas.
Steiners psychologisierende Manier *22) zeigt am deutlichsten Wagners Erbe an. Aber im Unterschied zu Wagners Kunst offenbart sie eine gravierende Unzulänglichkeit, die für die ganze Hollywood-Schule gilt: Da sie auf die glanzvolle Entfaltung melodisch konzipierter Themen bedacht war, erreichte die Filmmusik weder die gestische Kraft und Einprägsamkeit der knappen Wagnerschen Motive, noch konnte der standardisierte Orchesterklang der Studios dazu beitragen, dass die Vielfalt der Themen, deren Wirkung Wagner durch ein raffiniertes instumentales Kolorit zu erhöhen wusste, klar unterscheidbar wurde. Und sowieso bleibt es problematisch, ob die subtilen Anspielungen der Steinerschen Methode unter den spezifischen Bedingungen der Filmrezeption, d.h. beim unterschwelligen Hören, nachvollziehbar sind.
Wagners Einfluss im Filmschaffen hat sich seit den 50er Jahren merklich reduziert. Es blieb dem Hollywood-Komponisten Rózsa, der das theoretische Hauptwerk des Meisters "Oper und Drama" als wichtigste Erkenntnisquelle für die Arbeit des Filmkomponisten betrachtet, vorbehalten, nach dem Zusammenbruch der amerikanischen Studiokunst ein lakonisches Fazit zu ziehen: "Das hohe Ideal des Wagnerschen Gesamtkunstwerks flog aus dem Fenster" *23)

III

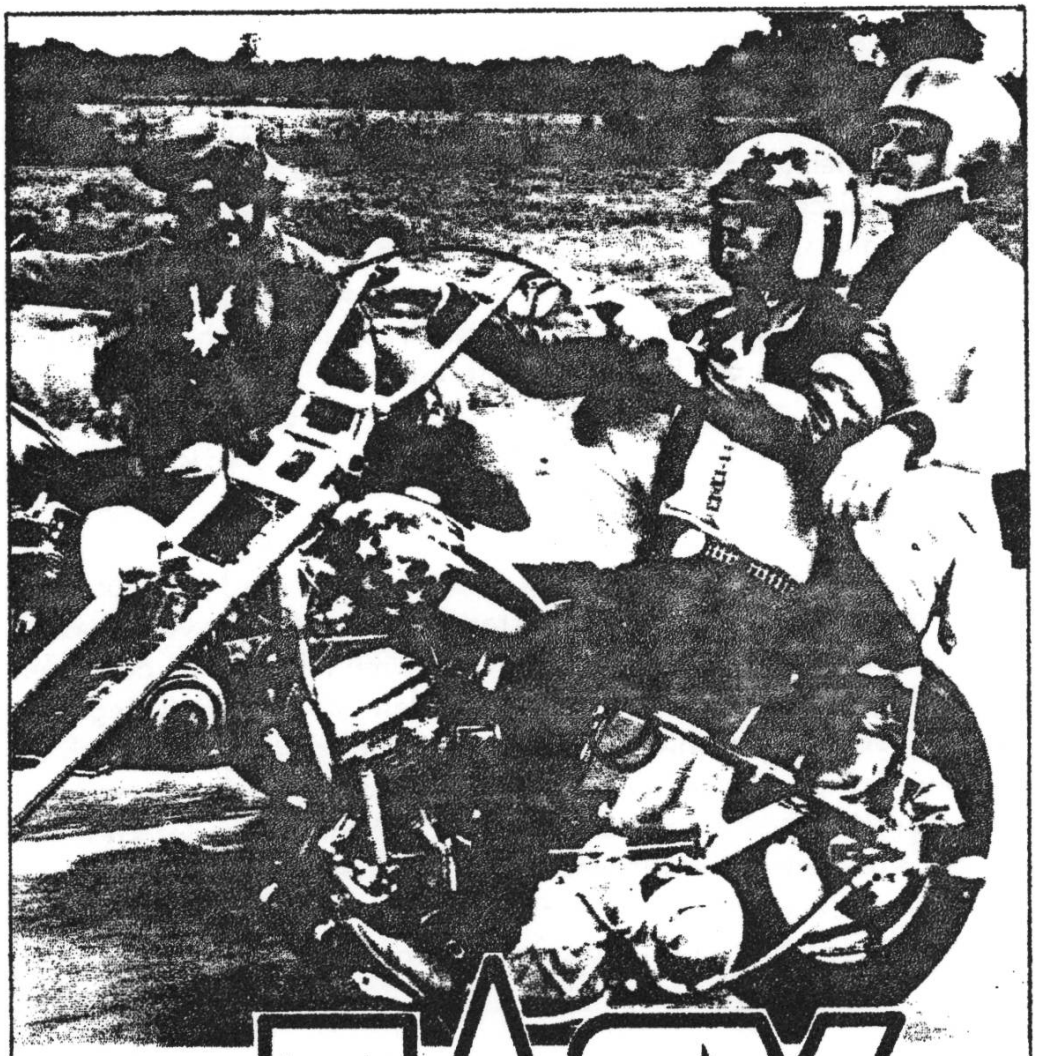
1960 markiert das Ende des amerikanischen Studiosystems, das die wachsende Absatzkrise der Branche im Inland beschleunigt herbeiführte. Die Auflösung der traditionsreichen Musikabteilungen mit ihren Orchestern, Dirigenten, Komponisten, Arrangeure, Songwriters und Kopisten machte rund 16 000 Menschen arbeitslos und schuf ein neues Vakuum für die Filmmusik.
Die Krise war gravierender als 1930, denn sie reicht bis in unsere Zeit hinein. Filmmusik von heute erfreut sich wie nie zuvor einer weltweiten Beliebtheit, aber es gibt nicht wenige Experten, die den Niedergang ihrer Leistungen beklagen. Die ungesicherte Lage resultiert aus einem beispiellosen Wechselverhältnis von Geschäft und Kunst, technischer Innovation und sozialem Wandel.

Welche Faktoren kennzeichnen die Situation?
1. Das rückläufige Kinogeschäft. Seit den 50er Jahren - mit dem Aufkommen des Fernsehens und dem allgemeinen Wandel des Freizeitverhaltens, bedingt durch die zunehmende Motorisierung - hatten die amerikanischen und später auch europäischen Kinos rückläufige Besucherzahlen zu verzeichnen. Die Industrie besann sich kurzfristig auf brachliegende Möglichkeiten der Kinomatographie und fertigte attraktive Grossproduktionen in Breitwand und Farbe, um den Besucherschwund aufzufangen. Die ökonomischen Zwänge veränderten auch den Status der Filmmusik: Die neue Welle der Title-and-Theme-Songs, die Auflösung der Studio-Orchester und die zunehmende Beliebtheit der Popgruppen leisteten einer Vermarktung der musical moods entscheidend Vorschub.

2. Das Bedürfnis nach neuen Weisen oder Klangformen. Um 1960 wurde erkennbar, dass der spätromantische Orchesterton, der nur noch verbrauchte Wirkungen hervorzubringen vermochte, einem neuen Klangideal gewichen war. In Europa signalisierte das "Kino der Autoren" den Wandel. Regisseure wie Bergmann, Pasolini, Antonioni, Godard, Truffaut distanzierten sich sowohl aus ökonomischen wie ästhetishen Gründen von dem instrumentalen Aufwand der Tonfilm-Studios. Sie entdeckten die Klangreize der kleinen Besetzung, des Kammermusikensembles oder des Solo-Instruments, und montierten mit Vorliebe(und sehr sparsam) Fragmente des klassischen oder modernen Repertoires (Scarlatti, Vivaldi, Beethoven, Satie) in ihre Filmerzählungen.

3. Die Erfindung der Langspielplatte. Die technische Neuerung trug in ungeahnter Weise zur Verbreitung und Popularisierung von Filmmusik bei. Sowohl die Schallplattenfirmen als auch die Filmindustrie erkannten den Prestigewert eingängiger Melodien oder üppig aufbereiteter Musikfolgen. Beide Herstellersparten liierten sich, d.h. die Grammophon-Gesellschaften beteiligten sich zunehmend am finanziellen Risiko der Filmbranche. Eine Zweckheirat: Der Film propagiert die Musik, und die Schallplatte wirbt für den Film. Die profit-orientierte Protektion von Hits unterminierte die dramaturgischen Funktionen der Filmmusik.

4. Die neue Jugendkultur. Ins Kino gehen nicht mehr die Alten, sondern die Jungen. (In den USA werden heute mehr als 70 Prozent aller Kinokarten an Jugendliche verkauft.) Die Industrie hatte sich auf die Rezeptionswünsche der Twens umzustellen. Was lag näher, als den Pop (im weitesten Sinne) zu emanzipieren, war er doch Ausdruck eines neuen Lebensstils und Selbstbewusstseins der jungen Generation. Er äusserte sich als eine musikalische Revolte, die in den 60er Jahren als Hard-Rock begann und als Soft-Beat endete. Die sensuelle, attackierende Wirkung der Songs bedeutete mehr als Musik: Sie schuf eine Freiheitsenklave, in der sich die Jüngeren gegen die Aelteren zu solidarisieren suchten. Die selbstherrliche Entfaltung der Popmusik in der Filmhandlung veränderte entscheidend die Dramaturgie des Mediums *24).
Wie bei früheren Krisen erwuchs aus dem Umbruch ein neues Verständnis



EASY RIDER

EASY RIDER

Side One

1. **The Pusher**
   Steppenwolf * *
2. **Born to be Wild**
   Steppenwolf * *
3. **The Weight**
   Smith† * * *
4. **Wasn't born to follow**
   The Byrds†
5. **If you want to be a Bird**
   The Holy Modal Rounders * *

Side Two

1. **Don't bogart me**
   The Fraternity of Man * *
2. **If six was nine**
   The Jimi Hendrix Experience *
3. **Kyrie Eleison Mardi Gras**
   The Electric Prunes * *
4. **It's alright Ma (I'm only bleeding)**
   Roger McGuinn †
5. **Ballad of Easy Rider**
   Roger McGuinn†

für die gewandelten Beziehungen von Bild und Ton: Die Adaption der Popmusik begründete ein arbeitsteiliges Verhältnis von Film und Musik, das dem konstruktiven Plan der klassischen Oper, ihrem Aufbau in Rezitativ und Arie entspricht.
Strukturelles Prinzip der Oper ist der Wechsel von aktionsbestimmten und musikbestimmten Phasen. Die ästhetische Wirkung kulminiert in der Arie als geschlossener musikalischer Form, während das Rezitativ, schlichter Sprechgesang der Akteure, verbaler (wenn auch stilisierter) Bestandteil der Handlung ist. Sinn der Arie ist es, die emotionalen Höhepunkte des Dramas aufzugreifen und musikalisch zu spiegeln. In dieser Phase steht die Handlung still. Es gibt genügend Hinweise dafür, dass der moderne Spielfilm nach dem Verfall des musikdramatischen Prinzips dieses konstruktive Schema der Oper übernommen hat. Hier wie dort bestimmen Phasen der Aktion und musikalische Episoden in unregelmässigem Wechses den Ablauf der Handlung.

Der Film EASY RIDER (1969) wurde zum Modellfall. Seine Neuerungen wirkten beispielhaft und begründeten den Erfolg der New American Movies ASPHALT COWBOY, ALICE'S RESTAURANT, ZABRISKIE POINT, FLUCHTPUNKT SAN FRANCISCO, WOODSTOCK und vieler anderer *25).
Die Handlung der Filme zerfällt in eine Kette von Episoden, die entweder von einem spannungsgeladenen musiklosen Realismus oder durch eine verfremdete musikalisierte Optik bestimmt sind. Im letzteren Fall suggeriert die Montage eine Art Stillstand der filmischen Aktion zugunsten der eigengesetzlichen Entfaltung von Musik. Die Bilder dieser Episoden sind mehr oder weniger austauschbar, d.h. nicht mehr handlungskonstituierend, ganz der musikalischen Zeit integriert. Sie fügen sich zu Filmepisoden, die wie Arien wirken *26).
Den Phasen des Rezitativs entspricht die eigentliche, musiklose Handlung. Der Sound dient ausschliesslich einer realistischen Darstellung, wobei die Ausdrucksmöglichkeiten von der dokumentarischen Verwendung des Live-Tons bis zur stilisierten Geräuschmontage reichen *27). Die Emanzipation des ungeregelten Schalls, der Geräusche, zum selbständigen Klangträger mag wesentlich dazu beigetragen haben, dass die Musik in den neueren Filmen einen zeitlich begrenzten, aber zugleich eigenständigen Stellenwert gewann.

Diese Entwicklung förderte in entscheidender Weise den kommerziellen Aufschwung der Filmmusik in den 70er Jahren *28). An ihrem Erfolg partizipiert die internationale Filmindustrie. Da sie durch ihren veränderten Status im Kontext der Handlung einen ungekannten Freiraum der Entfaltung gewann, konnte sie werbewirksam werden. Der "Stillstand" der filmischen Aktion zugunsten der eigengesetzlichen Geltung der musikalischen "Nummer" (Prinzip der Arie) erzeugt nachhaltige Wirkungen, die sich auf das totale Filmerlebnis übertragen können (ein Mechanismus, den die Produzenten und Strategen des Schallplattenmarktes erkannt haben und auszubeuten verstehen). Diesem Ziel dient auch der neue "Lyrismus", den amerikanische und europäische Regisseure durch Zeitlupeneffekte, lange Totalen, Solarisation, Weichzeichner und andere Möglichkeiten der Fotografie bzw. Kameraar-

beit erzielen. Im Rahmen dieser Bildkunst kann Filmmusik sogar mit Bewusstsein gehört und genossen werden.

Bazin zufolge ist die Geschichte des Films nicht nur das Resultat von Einflüssen anderer Künste, sondern auch einer spezifischen Entwicklung. Tatsächlich verfügt die Kinematographie über Methoden einer originären Verbindung von Bild und Ton. Aber die drei Grundschemata szenisch-musikalischer Arbeitsteilung blieben bis heute dominant. Offensichtlich scheint es nur Aussenseiter (z.B. Satie, Strawinsky, Herrmann) interessiert zu haben, andere als die von der Bühnenpraxis ererbten Verfahren zu erproben. Dennoch dürfte die Zukunft spezifisch-kinematographischen Modellen günstig sein, denn "die Filmmusik ist immer noch im Stadium der Kindheit, und vor ihr liegt ein endloser Weg der Entdeckungen möglicher Beziehungen des Tones zum Bild oder zur Phantasie und Emotionalität des Zuschauers" *29).

Lothar Prox

Anmerkungen

* 1) A. Bazin, Pour un cinéma impure: Défense de l'adaption, deutsch in: ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 47.
* 2) Th. W. Adorno, Hanns Eisler, Komposition für den Film, München 1969, S.13/14.
* 3) Germaine Dulac, "Die Musik allein kann uns ein Bild dessen geben, was der Film verspricht und durch sie können wir die Zukunft des Films vorausahnen. Die Technik des Films ähnelt mehr der musikalischen Technik als irgendeiner anderen." "Wir Kinomatiker, in G Zeitschrift für elementar Gestaltung, hrsg. von H. Richter, Nr. 5/6, 1926, S. 31.
* 4) Vgl. L. Prox, Strukturalistische Kunstforschung, in: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie, Bd. III, H.2, 1972, S. 285 bis 297.
* 5) Die nachfolgende Darstellung geht auf eine Hörfunksendung des Verf. vom 4. Januar 1978 zurück: "Musik der 'Tönenden Leinwand'. Entwicklungstendenzen der Filmkomposition", II: Dramaturgie, WDR III. Die Skizzierung dreier Grundschemata szenisch musikalischer Arbeitsteilung und ihrer sukzessiven Geltung in der Geschichte des Films vereinfacht aus methodischen Gründen. Der Eindruck der geradlinigen Entwicklung im Sinne eines periodischen Wechsels der Modelle ist insofern zu relativieren, als die Praxis widersprüchlich verfährt: sie kommt stets auf "anachronistische" Lösungen zurück und nimmt zukünftige weg.
* 6) H. Erdmann und G. Becce, Allgemeines Handbuch der Filmmusik, Bd. I, Berlin und Leipzig 1927, S.3.
* 7) Vgl. H. Richter, Das Lichtspieltheater, sein Ursprung und sein Entwicklungsgang, in: R. Pabst (Hrsg.), Deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Berlin 1926, S. 8-63; Ben M. Hall, The best remaining seats. The story of the golden age of the movie palace, New York 1961.
* 8) P. Gruner, Kinomusik, in: Der Kinematograph, Nr. 255, 15. November 1911 (Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).
* 9) Im gleichen Sinne steigerte sich der Premierenluxus, der in den zwanziger Jahren unvergleichlich war. Als der Berliner "Ufa-Palast am Zoo" im September 1925 nach einem kostspieligen Umbau mit der festlichen Aufführung von CHARLEY'S TANTE wiedereröffnet wurde, erklang im Vorprogramm zunächst Wagners "Tannhäuser"-Ouvertüre, gespielt vom 75 Mann starken Ufa-Symphonie-Orchester unter der Leitung von Ernö Rapee, vordem Stardirigent des grössten New Yorker Filmtheaters "Capitol", Es folgte: "Kreisleriana. Eine Gartenphantasie" - Darbietung des Hauseigenen Ufa-Balletts mit Chor; sodann die obligate Wochenschau; an vierter Stelle "Klassischer Jazz", gespielt vom Ufa-Symphonie-Orchester (für authentischen Jazz unterhielt Rapee eine

Spezialband); Vorfilm EINE FABEL AESOPS, an sechster Stelle Auftritt der Ufa-Girls mit Solotänzer sowie Bariton und Tenor-Einlagen (Titel: "Deutsches Studentenleben in der Fremde"); schliesslich der Hauptfilm des Abends mit Begleitung des grossen Symphonie-Orchesters. (Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek.) - Rapees Konzertmeister war der bekannte Geiger Boris Kroyt, Solo Cellist Julius Schnorr. Als erster und zweiter Kapellmeister wirkten F. Fedeli und O. Stenzeel. Für Instrumentierung und Arrangement war W.R. Heymann zuständig. - Nicht nur der Ufa-Palast, fast alle grossen Häuser in allen grossen Städten unterhielten Symphonie-Orchester und boten attraktive Programme mit Ballet-Aufführungen, Rezitation und klassisch-populären Musikwerken.

*10) E. Vuillermoz, La musique des images, in: A. Maurois, E. Vuillermoz u.a. (Hrsg.): L'art cinématographique III, Paris 1927, S. 51.

*11) "Im Wesen des Incidenz-Begriffes liegt es, dass die ihm entsprechende Musikform das typisch gewordene konventionelle Musikstück ist, wie es uns am reinsten in den Märschen, Tänzen und Liedern entgegentritt. Dramaturgisch bedeutet das den Anlass bei Umwelt und Gelegenheit." Erdmann/Becce, Allgemeines Handbuch..., S. 62.

*12) Der Kinematograph Nr. 537 vom 11. April 1917 empfahl für den 1. Akt der Ibsen-Verfilmung TERJE VIGEN folgendes musikalisches Programm: "Von Anfang 'Hebriden' von Mendelssohn bis Terje Vigen vor der Hütte seines Heimes steht, dann: 'Brautraub' (Peer Gynt) von Grieg, vom 3/4-Takt Andante dolorose bis zum Signal, dann, Signal aus der Ouvertüre: 'Leonore' von Beethoven, dann wieder: wie vorher 'Brautraub' (Peer Gynt), wenn Gebet, dann: Harmonium Choral präludieren. Nach Gebet: 'Meeresstille und glückliche Fahrt' von Mendelssohn; weiter molto allegro bis Schluss des Aktes." (Zusammengestellt vom Berliner Kapellmeister A. Schirmann, U.T. Friedrichstrasse) Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek.

*13) Der Kinematograph Nr. 255, 15. November 1911. Das Salon-Repertoire erwies sich als zählebig und wurde noch in der späten Stummfilmzeit gespielt: "Die Musiker, zu bequem, um neue komplizierte Sachen zu studieren, machten sichs leicht. Sie nahmen zunächst Sachen, die populär, billig, oft gespielt waren und hielten sie bei. (Daraus erklärt sich die Tatsache, dass man im Kino noch viele alte Charakterstücke aus den Jahren 1905 bis 1910 hört, aus der Zeit also, zu der das Kino aufkam.) Bedingungen der Musik waren: leichte Spielbarkeit, Salonbesetzung, Billigkeit, Popularität." H.H. Stuckenschmidt, Die Musik zum Film, in: Die Musik, XVIII/11. August 1926, S. S. 311.

*14) F. Günther, Film und Musik, in: Der Film, 7. Jg., H. 33, 13. August 1922, S.39.

*15) Reichsfilmblatt, Nr. 42, 1926, S. 14.

*16) P. Medina, Die Utopie der Filmmusik, in: Der Kinematograph, Nr. 847, 17. Jg., 12. Mai 1923, S. 11 (Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).

*17) A.a.O., S. 15.

*18) In: H. Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, Bd. II, Berlin 1959, S. 574.

*19) Die Warner-Brothers-Produktion THE SINGING FOOL kam 1929 als erstes Produkt dieser Art nach Deutschland und lockte allein in Berlin fast 300 000 Zuschauer in die Lichtspielhäuser. Am sensationellen Erfolg dieses frühen amerikanischen Tonfilms beteiligten sich Verleger und Schallplattenhersteller, Die Hitballade des Hauptdarstellers Al Jolson "Sonny Boy" wurde ein Evergreen und diente als Fingerzeig, wie man kommerziell erfolgreiche Tonfilme produziert. Der Trend ging dahin, jedem Film wenigstens zwei Erfolgsnummern anzupassen. E. Preussner spottete damals über diese Praxis: "Man nehme eine Liebesaffäre, etwas Strassenlärm und Windgebrause und rühre darein mehrere Lieder, genannt Schlager, und der Tonfilm ist da." Tonfilmnotiz, in Melos 9, 1930, S. 136.

*20) Eine junge Dame erhält ein Telegramm und liest die unerwartete Nachricht in grosser Aufregung. Bringt sie Freud oder Leid? Der gestische Aufschwung der Violine lässt daran keinen Zweifel. Das Publikum wird informiert, bevor der Text eingeblendet ist: "Wir treffen uns auf dem Jägerball, Johnny" (SUSPICION, 1941, USA; Komponist: Franz Waxman). Diese Rhetorik der Filmmusik blieb bis heute Bestandteil der Spannungsdramaturgie.

*21) Der festliche Aufmarsch der Bogenschützen in ROBIN HOOD ist parallelen Szenen aus "Tannhäuser" und "Lohengrin" nachempfunden. Und jene Szene, da der furchtlose Recke mit einem erlegten Hirsch über der Schulter zum Bankett seiner Feinde auf Nottingham Castle einmarschiert, versah er wörtlich (in derselben Tonart und Instrumentierung) mit der derben musikalischen Gestik, die Wagner dem Auftritt der Riesen im "Rheingold" zugedacht hat.

*22) Zentrale Bedeutung hat in dem genannten Film das Tara-Thema. Der Komponist bezog es auf die Heimat der Farmerfamilie O'Hara und fernerhin auf die Hauptgestalt Scarlett. Die junge Dame leidet in der fernen Stadt Atlanta, ohne es zu wissen, an Heimweh. In einem Alptraum sucht sie hungernd und frierend nach etwas, das sie nicht benennen oder finden kann. Steiner jedoch zitiert das Tara-Thema, zunächst verfremdet im Cello, dann beim Erwachen Scarletts, in orginaler Gestalt. - Beispiel 2: M. stirbt, der Ehemann A. ist bei ihr. Im Vorraum des Krankenzimmer wartet die in A. verliebte Scarlett. Steiner kombiniert die Themen von M. und A. zum Zwiegesang. Die Kamera aber beobachtet die eifersüchtige Scarlett.

*23) Zitiert von M. Evans, Soundtrack: The music of the movies, New York 1975, S. 207. Es bedurfte der pfiffigen Musikernatur E. Morricones, damit Wagners Methode noch einmal zur Geltung kam. Immerhin schien das mythische "Es war einmal", das S. Leones Western ONCE UPON A TIME IN THE WEST (1969 (vielleicht besser bekannt als SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD) beschwört, einen Rückgriff auf das leitmotivische Verfahren des grossen Mythologen nahezulegen. Morricone charakterisiert jede Hauptfigur, sogar ein Requisit, durch eine spezifische Tongestalt. Die Motive und Themen begleiten die Entwicklung und Wandlung der Helden auf der Leinwand.

*24) Gegen Ende der 60er Jahre engagierten Produzenten und Regisseure in aller Welt mit Vorliebe die renommiertesten Bands, damit sie ihre alten oder neuen Kreationen zu bestimmten Filmszenen einspielten. Verblüffende Parallele zum "Kintopp" der Jahrhundertwende: damals hol te man die Kaffeehauskapelle vor die Leinwand.

*25) Die inhaltlichen Parallelen der Filme sind bezeichnend: sie handeln von jungen Menschen auf der Flucht vor den monotonen Zwängen einer repressiven Gesellschaft, von Fernsüchtigen mit ungewissem Ziel, von imaginären Reisen zum eigenen Selbst. Diese Thematik zwingt Musik geradezu herbei. Die Popgruppen Byrds, Pink Floyd, Rolling Stones; Jimi Hendrix, Blues und Folksänger werden zu hörbaren Mitagenten der Szene. Ihre Songs sprechen vom uneingelösten Glück nicht entfremdeten Daseins.

*26) EASY RIDER, Musikepisode "Wasn't born to follow", ein Song der Popgruppe The Byrds. Filmsequenz: Zwei Hippies auf bizarren Motorrädern unterwegs auf den weiten Strassen des amerikanischen Südens. Die begleitende Kamera schwebt oder verharrt im Geschwindigkeitsrausch, zeigt impressionistische Bilder der Landschaft: weite Schneisen und Windungen der Autostrassen, grasende Pferde, winkende Kinder, stählerne Streben von Brückenaufbauten, blitzende Chromteile der schnellen Zweiräder, Blumen und Gräser in Nahaufnahmen - Traumvisionen einer heilen Welt, eines älteren, besseren Amerikas, eigefärbt in psychedelische Bildeffekte. Der Traum währt solange wie der Song betört.

*27) Einleitungszene am Flugplatz: Düsenlärm von betäubender Stärke; Szene am Lagerfeuer: situationsbedingte, aber überdeutliche Geräusche; ein LSD-Trip auf einem Friedhof in New Orleans: Kakophonie von Presslufthämmern usw.

*28) Populär wurde nicht nur die Soundtracks der New American Movies, sondern gerade auch Beiträge europäischer Komponisten bzw. Regisseure: LOVE STORY, 2001 A SPACE ODYSSEY, DEATH IN VENICE u.a.

*29) Laurence Rosenthal, zitiert von T. Thomas, Music for the Movies, New York 1973 S. 36.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlags entnommen aus: MUSICA, Heft 3, Mai bis Juni 1978, Bärenreiter-Verlag Kassel.

LOTHAR PROX

EINE BIOGRAFISCHE SKIZZE ZU BERNARD HERRMANN

FUNDAMENTALE ERWEITERUNG IHRER WIRKUNGSMÖGLICHKEITEN

"Zu den Filmkomponisten, die ich am meisten bewundere, zählt Bernard Herrmann" (David Raksin) - "Ich habe immer Bernard Herrmann bewundert" (Gail Kubik) - "Ich bin ein grosser Bewunderer von Bernard Herrmann" (Elmer Bernstein) - "Herrmann bewundere ich; ich glaube, wir alle tun es" (John Williams). *1)

Die Bewunderung der Kollegen blieb einseitig: für Komponisten aus Hollywood - Alfred Newman ausgenommen - fand Herrmann kaum ein gutes Wort. Fragte man ihn nach seinen Vorlieben oder Vorbildern, nannte er gewöhnlich zwei Europäer, Karol Rathaus und Sergej Prokofieff. Ihre Partituren für die Terra-Produktion DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOW (1931) bzw. für Eisensteins IWAN GROSNY (1944/46) zählte er zu den Gipfelleistungen der Filmmusik. In diesem Urteil offenbart sich sein eigenes Selbstverständnis als Filmkomponist. Wie Prokofieff sah er sich nicht als Movie-Spezialisten, sondern als versierten Künstler, der beim Film lediglich e i n e Möglichkeit zu musikalisch-dramatischem Ausdruck erprobt und ausschöpft. Und wie Karol Rathaus *2) empfand er sich als Aussenseiter im amerikanischen Filmschaffen, das in der Regel nicht die glänzenden Gaben eigenwilliger Komponisten, sonder das krative Mittelmass fügsamer Studiomusiker honorierte. Erfolge in den klassischen "Medien" der Symphonik, Oper und Kammermusik mochten ihm darum stets mehr bedeuten als eine Oskar-Trophäe der Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Es gehört aber zur Ironie seiner künstlerischen Existenz, dass ihn eher die Filmgeschichte als die Musikhistorie als Meister vermerken wird.

Bernard Herrmann entstammt einer jüdischen Familie. Sein Vater Abraham war russischer Abkunft und übte in New York - wie später Bernards älterer Bruder Louis - den Beruf eines Optikers (optometrist) aus. Bernard geboren am 29.6.1911, zeigte schon als Kind musikalische Begabung und erhielt frühzeitig Violinunterricht. Sein schöpferisches Talent bewies er bereits mit 12 Jahren, als er einen Preis für Liedkomposition gewann.

Nach Abschluss der De Witt Clinton High School studierte er Komposition bei Philip James (New York University) und - als Stipendiat der Julliard School of Music - bei Bernard Wagenaar. Orchesterdirektion erlernte er bei Albert Stoessel.
Schon mit 18 Jahren konnte er seinen Lebensunterhalt bestreiten, da er als

Geiger vom Jüdischen Theater an der Second Avenue engagiert wurde. Zu jener Zeit auch komponierte er seine erste Ballettmusik für eine Broadway-Show.
Mit 20 Jahren gründete er das New Chamber Orchestra of New York, womit er bevorzugt amerikanische und europäische Avantgardemusik aufführte.
1933 begann seine langjährige Tätigkeit am Radiosender Columbia Broadcasting System. Zunächst schrieb er Musik für diverse Hörfunkprogramme und dirigierte bei Schulfunksendungen. Bereits ein Jahr später erhielt er eine feste Anstellung als Kapellmeister und 1940 avancierte er zum Chefdirigenten des CBS Symphony Orchestra - eine Funktion, die er 15 Jahre beibehielt.
Zu jener Zeit hatte er sich bereits einen Namen als engagierter Interpret selten aufgeführter Stücke gemacht. In Radiofolgen wie "Exploring Music" und "Invitation to Music" stellte er regelmässig neuere und zugleich unbekannte ältere Kompositionen vor. Eine seiner Pioniertaten in den dreissiger Jahren war die Propagierung der Werke von Charles Ives. Der amerikanische Neutöner war damals noch "unentdeckt" und Herrmann gebührt das Verdienst, als erster nachdrücklich - unter anderem mit einem sechswöchigen Konzertzyklus - für ihn eingetreten zu sein.
Der junge Dirigent erhielt verschiedene Auszeichnungen und Ehrungen für seine Bemühungen um die amerikanische Avantgarde. In späteren Jahren zeigte er sich verbittert, dass diese Leistungen vergessen wurden *3; und er als Interpret nicht mehr gefragt war.
Herrmanns Schaffenskraft in der Zeit seines CBS-Engagements war bemerkenswert. Nach seinen eigenen Aussagen schrieb er ca. zweitausend Radiomusiken für Dokumentarprogramme und Hörspiele (darunter die berühmten Dramen von Norman Corwin und die nicht minder berühmten radio shows von Orson Wells). Manche seiner Ballett- und Konzertkompositionen brachte er in der Radio City Music Hall selbst zu Uraufführung.
Als Orson Welles seine Mitarbeit an der RKO-Produktion CITIZEN KANE (1940) erbat, war er bereits ein "gestandener" Musiker und geradezu prädestiniert für die Filmkunst: "Die Arbeit beim Radio hat meinen dramatischen Sinn geschult", behauptete Herrmann. Sein Filmdebut, das ihm prompt eine Nominierung für den Oskar einbrachte, war spektakulär und schuf ihm viele Neider. Leitende Personen in den Musikabteilungen der Studios erklärten ihm, dass er in Hollywood fehl am Platze sei. Denn seine Kunst bedeutete - ähnlich wie der Arbeitsstil und die Leistung von Orson Welles - eine Herausforderung an die Produktionsmaschinerie der Filmgesellschaften. So konnte er von Anfang an die Dreharbeiten von CITIZEN KANE verfolgen (für Hollywoodkomponisten ein ungewöhnlicher Luxus) und in Absprache mit dem Regisseur die Grundkonzeption der Musik entwerfen. Anschliessend verfügte er noch über zwölf Wochen Zeit, um die Partitur auszuarbeiten (zum Vergleich: Max Steiners Musik zu GONE WITH THE WIND - viermal so lang wie Herrmanns Beitrag für CITIZEN KANE - musste ein Jahr zuvor in der gleichen Frist fertiggestellt sein).
Aus Zeitmangel sahen sich die amerikanischen Filmkomponisten gezwungen, die Instrumentierung ihrer Stücke assistierenden Orchestratoren zu überlassen. Aus dieser Praxis resultierte der typische, standardisierte Klang der

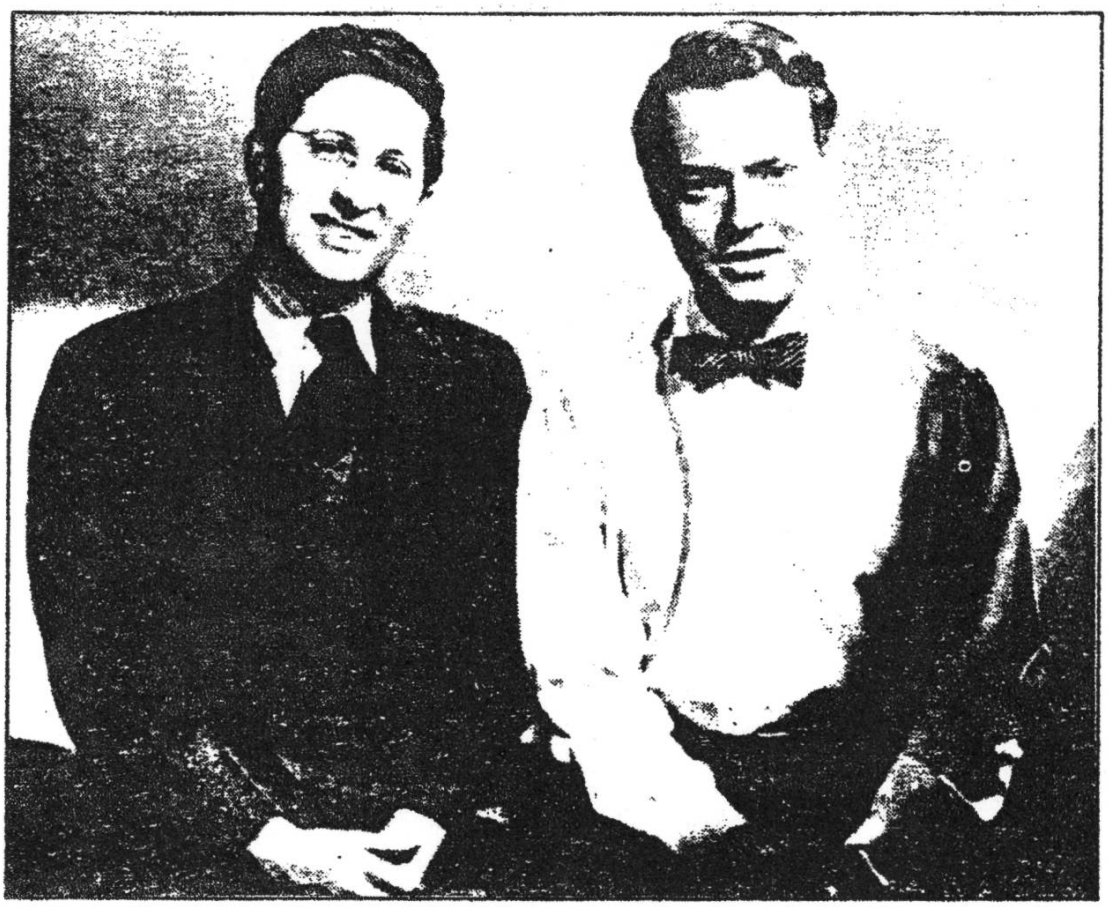
Hollywoodorchester. Herrmann kritisierte die künstliche Trennung von Komposition und Instrumentation und hat sich lebenslang geweigert, nach den Methoden der music departments zu arbeiten. Allein aus diesem Grund blieb er eine Ausnahmegestalt in Hollywood.
Es scheint, als habe er zur Zeit seines Hollywood-Debuts - auch darin Orson Welles nicht unähnlich - bereits den Gipfel seiner Karriere erreicht, für seine zweite Filmmusik zu W. Dieterles THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER (ALL THAT MONEY CAN BUY) erhielt er 1941 die höchste Akademie-Auszeichnung, seinen einzigen Oskar.
Es gibt nicht wenige Kenner, die gerade diese Komposition besonders hoch einschätzen, da sie in optimaler Weise alle Qualitäten seiner Kunst auf-

THE REAL REASON FOR MUSIC IS THAT A PIECE OF FILM, BY ITS NATURE, LACKS A CERTAIN ABILITY TO CONVEY EMOTIONAL OVERTONES. BERNARD HERRMANN

(Der wahre Grund für Musik ist, dass einem Stück Film grundsätzlich die Fähigkeit mangelt, leise emotionale Schwingungen zu übermitteln.)

weist: dramatischen Sinn, Intellektualität, Sensualität, musikalische Erfindungsgabe und die Fähigkeit, sich durch kluge Instrumentierung den Leinwandgestalten chamäleonartig anzuverwandeln und ihre Erfahrungen durch suggestiven Klang aufs Kinopublikum zu übertragen.
Anfang der vierziger Jahre erzielte er auch als Konzertkomponist beachtliche Erfolge. 1940 entstand die erste Symphonie und im gleichen Jahr brachte Sir John Barbirolli seine "Moby Dick"-Kantate (1938), die Charles Ives gewidmet war, mit den New Yorker Philharmonikern zu Uraufführung. Aus CITIZEN KANE und THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER waren zwei Suiten entstanden, die bei den Radio-Hörern und in den Konzertsälen schnell beliebt wurden.
Herrmann kooperierte ein zweites Mal mit Orson Welles für THE MAGNIFICENT AMBERSONS (1942). Der Film litt unter den selbstherrlichen Eingriffen der Produzenten. Der Komponist sah sich in seinem Argwohn gegen die unkünstlerischen Praktiken der Filmgesellschaften bestätigt. Er entschloss sich, seine Karriere als Dirigent fortzusetzen. In den nächsten acht Jahren kehrte er nur viermal nach Hollywood zurück, um für die Firma 20th Century Fox, deren Musikchef der befreundete Alfred Newman war, zu komponieren.
Es erwies sich, dass er in der Auswahl seiner Projekte sehr wählerisch war und manches Angebot der Studios ablehnte. Bezeichnenderweise engagierte er sich für die Filme JANE EYRE (1944) und THE GHOST AND MRS MUIR (1947), deren Drehbücher auf englischen Vorlagen, den Roman von Charlotte Brontë bzw. R.A. Dick, beruhten. Der anglophile Komponist konzipierte damals sein Hauptwerk, die Oper "Wuthering Heights" (nach Emily Brontë), die er 1950 vollendete und in die er thematisches Material der Filmmusik von 1944 und 1947 verarbeitete. Dieses grosse dramatische Werk, von deren Qualitäten eine Schallplattenaufnahme nachhaltigen Eindruck vermittelt, blieb bis heute unaufgeführt.

In den fünfziger Jahren verlor Herrmann zunehmend den Kontakt zur komponierenden Avantgarde und zum internationalen Konzertleben. Er verstärkte nunmehr seine Aktivitäten als Filmkomponist,ohne sich aber für längere Frist an ein Studio zu binden wie es Korngold, Newman, Steiner, Young u.a. getan hatten. Die Gesamtzahl seiner Filmbeiträge überstieg nicht die Zahl 50 (Vertragskomponisten wie Steiner und Young haben mehr als 300 Filmmusiken geschrieben). Aber die künstlerische Leistung und das handwerkliche Niveau stehen im umgekehrten Verhältnis zur "kleinen" Produktion. Im Fliessbandbetrieb von Hollywood hatte Herrmann neue Massstäbe gesetzt.
Was Hollywood ihm verdankt und das ganze Metier von ihm lernte, war eine fundamentale Erweiterung der Wirkungsmöglichkeiten der Filmmusik. Herrmann entdeckte nicht nur die pure Sensualität des Klanges, sondern überhaupt die affektive Macht elementarer tonlicher Ausdrucksmittel (Rhythmen, Klangspektren, Tonhöhen- bzw. -tiefen, Orchesterfarben, Lautstärken), die er möglichst unmittelbar, gleichsam prämusikalisch (d.h. nicht unter dem Diktat melodischer oder kontrapunktischer Bindungen) ausspielte. Seine Konzeption der Filmmusik könnte man in Abgrenzung zu den herkömmlichen illustrierenden und stimmungsbezogenen Verfahren sensorisch nennen. Sie zielt



BERNARD HERRMANN und ORSON WELLES

BERNARD HERRMANN und ALFRED HITCHCOCK

Janet Leigh in PSYCHO: "von dem, was man sieht, könnte sie ebensogut zum Supermarkt fahren - es ist die Musik, die anzeigt, dass sie sich auf ein gefährliches Abenteuer eingelassen hat."

B. Herrmann

nicht primär auf unser Assoziationsvermögen oder auf unsere Emotionen, sondern auf unsere Physiologie und auf unsere Nerven: in PSYCHO agiert die Musik wie das Messer des Mörders, d.h. sie trifft den Zuschauer ebenso wie das Leinwandopfer, indem sie ihm unter die Haut fährt. Die Wirkung der Filmmusik ist eine unmittelbare und nicht mehr von den Bildern abgeleitete. (Die schneidende Gewalt der Klänge erreichte der Komponist mit Hilfe eines einfachen Streichorchesters . In der Jules Verne-Verfilmung JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH suggeriert Herrmanns Kunst die mythische Ferne der Stadt Atlantis und zugleich die Verzauberung ihrer Entdecker. Seine Musik reiht statische Klänge ohne Entwicklungsimpuls in übergängig konzipierten Phasen zu einer Art Kreislauf, der auch den Zuschauer in seinen Bann zieht. (Die trance-artige Wirkung wird mit Hilfe einer grossen Kirchenorgel und vier elektronischen Orgeln erzielt). THE THREE WORLDS OF GULLIVER: aus der Perspektive des Riesen erscheinen Liliputaner ungewöhnlich winzig. Hermann wählte für die possierlichen Gestalten charakteristische Instrumente wie Piccolo-Flöte, Schlittenglöckchen, Triangel, Glockenspiel und Harfe. Seine musikalische Miniatur suggeriert Gullivers Blickhöhe. Dagegen gebraucht er die tiefen Streicher, um den Wechsel der Perspektive, den Blick der Zwerge auf den Riesen, erfahrbar zu machen. In LA MARIEE ETAIT EN NOIR wirkt der Komponist zum Zwecke einer Konfusion auf unser Bewusstsein ein, wenn er die alptraumartige Erinnerung der Braut an den Mord ihres frisch angetrauten Mannes musikalisch beschwört und auf uns selbst überträgt: Melodiefetzen von Mendelssohns Hochzeitsmarsch vergegenwärtigen in greller Verfremdung die Tat vor dem Kirchenportal. Die dunklen, scheinbar ungeordneten Bläserklänge wirken danach wie die schreckhafte Leere nach dem Schock oder wie ein black out der Braut (und des Zuschauers), die sich auf die Umstände der Tat nicht zu besinnen weiss.

Die Modernität der ästhetischen Konzeption Bernard Herrmanns wird erst heute voll erkannt. Hollywoods Nachwuchs laboriert in seiner Nachfolge bevorzugt mit prämusikalischem Material: Klänge von physischem und psychischem Penetrationsvermögen, betäubende Lautstärke, Rhythmen und Geräuscheffekte. Vom Standpunkt Herrmanns könnte die neue Richtung, die bevorzugt unser Sensorium manipuliert dennoch als kritikwürdig erscheinen, da sie im Unterschied zu seiner Kunst allzu oft des spirituellen Effekts entbehrt.
Offensichtlich entspricht sein ästhetisches Modell einem gewachsenen Realismusbedürfnis in den Kinos und einer nachweislich vorhandenen Bereitschaft des Publikums, sich Schockwirkungen (risikolos wie sie im Filmtheater sind) auszusetzen. Ebenso offensichtlich sind damit aber auch die Manipulationsmöglichkeiten des Massenmediums Film gewachsen. Konsequenterweise stellt sich Herrmann nur in den Dienst von Produktionen, von deren Qualität er überzeugt war.
Zu den renommierten Regisseuren, mit denen er zusammenarbeitete, zählen Welles, Dieterle, Mankiewicz, Wise, Ray, King, Hathaway, Curtiz, Hitchcock, Zinneman, Walsh, Truffaut, De Palma u.a. Herrmann zufolge hat keiner dieser Filmemacher - Orson Welles ausgenommen - etwas von Musik

verstanden. Dennoch resultierten aus seiner elfjährigen Kooperation mit Alfred Hitchcock (1955-1966) Sternstunden des Hollywoodkinos. Der "master of suspense" wusste jedenfalls, dass manche seiner Sequenzen ihre stärkste Wirkung durch die ausschliessliche Kombination von Bild und Musik erreichten. Und er vermass sich nie, dem Komponisten ins Handwerk zu pfuschen.

Herrmanns letzter Beitrag für einen Hitchcock-Film, TORN CURTAIN (1966), wurde neuerdings auf Schallplatten eingespielt. Diese Musik gelangte nie auf den Filmstreifen, da der Regisseur gezwungen wurde, den englischen Musiker John Addison, der 1963 durch TOM JONES bekannt geworden war, gegen den "Altmeister" einzutauschen. Herrmann scheiterte wie viele seiner Kollegen an den veränderten Geschmacksbedürfnissen der Popära. Da er weder als Filmkomponist noch als Dirigent gefragt war, schrieb er wieder Hörspielmusiken für CBS (darunter die Serien "Crime Class" von 1963 und "Brave New World", 1966/67).

Das Eindringen der Songs und populären "Nummern" in dei Filmproduktion signalisierte das Ende der "klassischen"Epoche der Filmmusik. Herrmann beklagte den Verfall der handwerklichen Tradition und erklärte mit Protest seinen Austritt aus der Academy of Motion Picture Arts and Sciences. In diesen Jahren wuchs seine Verbitterung über das amerikanische Musikleben. Seine schroffe Natur, die schon immer Prominente, Mitarbeiter und Freunde irritieren konnte (man sagt, es gäbe niemanden, den er in seinem Leben nicht einmal beleidigt hätte), steigerte sich zu Idiosynkrasien gegen die Vertreter der amerikanischen Kultur. Konsequenterweise verlegte er seinen Hauptwohnsitz Ende der sechziger Jahre nach England. Und hier fand er die Anerkennung, die ihm sein Land versagte.
Hermanns letzte Jahre waren ausgefüllt mit Konzerten und Platteneinspielungen seiner eigenen und seltener fremder Kompositionen (etwa der Symphonie von Joachim Raff; zahlreicher Genrestücke von Satie, Delius, Warlock, Ravel, Debussy; Filmmusik-Suiten englischer Komponisten). Und noch stets reizte ihn die Welt der movies. Die Inspiration hatte nachgelassen. Aber im haushälterischen Umgang mit dem musikalischen Material, im dramaturgischen Kalkül und in der Beherrschung des instrumentalen Kolorits erwies er sich noch stets als Meister seines Metiers. Seine letzten Kompositonen für Brian De Palmas OBSESSION und Martin Scorsese's TAXI DRIVER (beide 1975) sind "Alterswerke", denen niemand seine Bewunderung versagen kann.

Bernard Herrmann starb am 24.12.1975.

Lothar Prox

Anmerkungen

*1) Interviews with Composers, in: I. Bazelon, Knowing The Score. Notes on Film Music. New York 1975, S. 161 ff.

*2) Karol Rathaus (1895-1955) wurde in Tarnapol/Polen geboren, studierte in Wien und Berlin Musik bei Franz Schreker, unterrichtete ab 1921 an der Berliner Musikhochschule Komposition und Theorie, emigrierte 1933 nach Paris, 1934-1938 nach London, darauf nach New York, wo er sich als College-Professor für Komposition sein Brot verdiente. Rathaus schrieb Musik für ca. 10 Filme aus deutscher, französischer, englischer und amerikanischer Produktion.

*3) Bezeichnenderweise erwähnt Gilbert Chase in seinem mehr als 800 Seiten zählenden Standardwerk über "Die Musik Amerikas" (dt 1958) B. Herrmanns Meriten um die amerikanische Musik mit keinem Wort. Auch der Komponist Herrmann blieb unerwähnt.

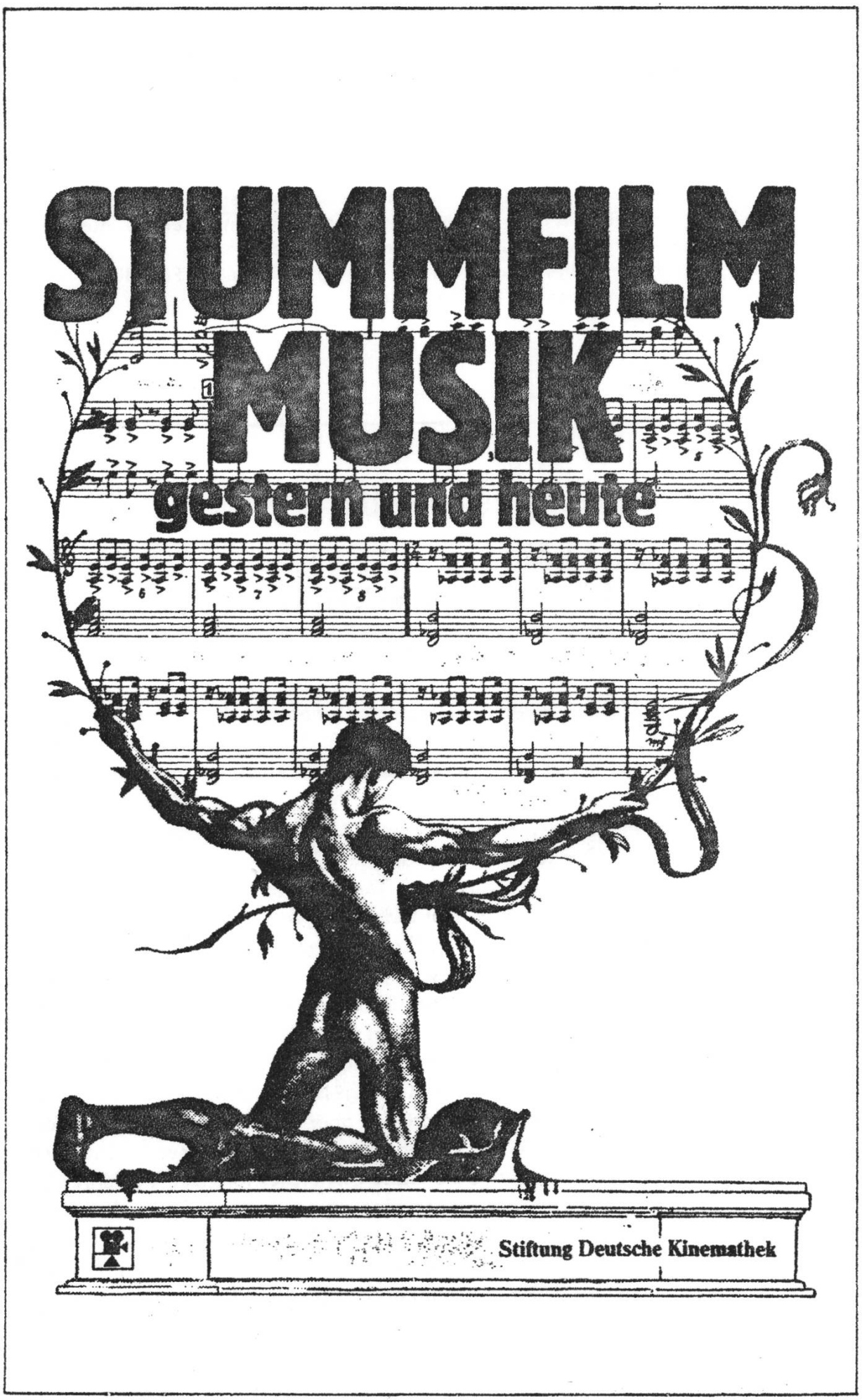
KLEINE DOKUMENTATION: BERNHARD HERRMANN. Aus Anlass des 4. Filmmarathons, mit Filmen, zu denen Herrmann die Musik komponierte, hat die FILMBULLETIN-Redaktion seinerzeit eine kleine Dokumentation zusammengestellt, die neben der FILMOGRAFIE, biografischen Hinweisen und einem Schallplattenverzeichnis auch sechs Seiten Interview mit Herrmann und andere Beiträge enthält.
Solange vorrätig zum Unkostenpreis von sFr. 2.-- zu beziehen bei FILMBULLETIN (Filmkreis Zürich), Postfach 2394, 8023 Zürich.

gelesen

"NEUERSCHEINUNG ZUM THEMA"

STUMMFILM MUSIK GESTERN UND HEUTE

Das im Verlag Volker Spiess, Berlin, erschienene Buch kam anlässlich eines Symposiums zu Thema im Kino Arsenal, Berlin, zu stande und enthält, ausser Vorwort und Anhang, folgende Beiträge: "Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik" (Lothar Prox), "Stummfilmvertonungen deutscher Fernseh-Redaktionen" (L. Prox), "Ein Kinoorchester-Dirigent erinnert sich" (Gero Gandert im Gespräch mit Werner Schmidt-Boelcke), "Der wirtschaftliche Faktor 'Musik' im Theaterbetrieb der Ufa in den Jahren 1927 bis 1930" (Friedrich P. Kahlenberg), "Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten" (Gerhard R. Koch im Gespräch mit Joachim Bärenz, Berut Heller im Gespräch mit Albert Lévy).
Der Titel des Buches und die Liste der Beiträge umreissen die Thematik eigentlich schon sehr genau. Dennoch ist es kein Buch, das nur dem eingeweihten Spezialisten zu dienen vermag - auch der einigermassen Interessierte liest es mit Gewinn. "Stummfilm Musik gestern" ist natürlich eindeutig ein Kapitel der Filmgeschichte. Gespräche aber, mit Leuten die etwas von der Sache verstehen und die Zeit erlebt haben, sind - meiner Meinung nach - immer spannend. "In meinem Büro stand ein Projektor. Der Vorführer führte mir die erste Szene vor, ich suchte eine passende Musik raus, inzwischen drehte er den Film zurück, dann wurde diese Musik am Klavier zu der Szene ausprobiert; wenn sie nicht passte, wieder zurück, eine andere Musik, und so wurde Stück für Stück der ganze Film illustriert. Uebrigens ohne Stoppuhr." - "Ich habe sehr oft Ueberleitungen komponiert. Es sollte ja ineinander gehen, man sollte den Eindruck haben, dass das eine Musik aus einem Guss ist. Ich machte eine Klavierskizze, neben mir sass der Arran-


STUMMFILM
MUSIK
gestern und heute
Stiftung Deutsche Kinemathek

Diese Seite stand nicht für die Digitalisierung zur Verfügung

Cette page n'a pas été disponible pour la numérisation

Questa pagina non era a disposizione di digitalizzazione

This page was not available for digitisation

Bericht

AUS UNSERER FILMKREIS-ARBEIT

2. MEDIENWOCHE IN OLTEN

Zweite verbesserte Auflage: so könnte man den Medienkurs, der vom 25.bis 29. Februar 1980 an der "Schule für praktische Krankenpflege" in Olten stattfand, kennzeichnen. Aus der letztjährigen Medienwoche zogen auch die Kursleiter, die wiederum von der "Kirchlichen AV-Stelle Zürich" und dem "Katholischen Filmkreis Zürich" gestellt wurden, etwelche Lehren. Die Kursleiter versuchten, die Lektionsinhalte so auszuwählen, dass die beruflichen Erfahrungen der Schülerinnen möglichst miteinbezogen werden konnten. Diese Orientierung an der praktischen Arbeit im Spital und eine bewusste Beschränkung des Stoffes liessen Raum, in dem Eigenerfahrungen gewonnen werden konnten. Das Arbeiten in Kleingruppen erwies sich als ungemein produktiv. Der dabei entfaltete Teamgeist gehörte für Schüler und Kursleiter zu den schönsten Erlebnissen dieses Kurses. Nachdem alle so richtig "warmgelaufen" waren und sich immer mehr Zusammenhänge erhellten und Bezüge zum eigenen Medienkonsum auftaten, war die Woche leider schon zu Ende.

Lektionsskizzen:

GEBRAUCH DER MEDIEN

Unter dem Motto "Ich lo mi ned lo überfluete und ned lo berisle vo de Masse-Medie - Ich wähle us!" waren in Arbeitsgruppen "Fernseh- und Radion-Tips" zusammen zu stellen. Jede Gruppe bekam einen Wochentag und ein Zielpublikum (ältere Menschen, Jugendliche, Spitalpersonal usw.) zugeteilt. Die örtliche Empfangslage, eine abwechslungsreiche Durchmischung von Musik/Unterhaltung, Information und kultureller Bildung waren für diese Programmempfehlung ebenso zu berücksichtigen wie das Aufnahmevermögen und die altersentsprechenden Bedürfnisse der Zielgruppe. Als Arbeitsunterlage dienten Programmzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen und Publikationen zu Medienfragen. Die Schülerinnen lernten, wo und wie man sich über die Sendung informiert, damit überhaupt eine effektive Auswahl stattfinden kann.

In den ausgearbeiteten Programmtips sorgten "Programmpunkte" wie "Mittagspäuschen", "Ruhe in der Bude", "Nachtruhe", "Erholungspause", "Besuchszeit", "Spaziergang", "Zobig", "Kneipenbesuch" für ein ausgewogenes Verhältnis von Medienkonsum und eigener Aktivität.

FILMERLEBNIS

Jeder Zuschauer nimmt einen Film gemäss seinem individuellen Wissens- und Erfahrungshintergrund wahr. Der Zeichentrickfilm VITA EN SCATOLA, bot Gelegenheit, die unterschiedlichen Filmerlebnisse in Gruppen zu besprechen. In einer Zweitvisionierung konnten dann zusätzliche Aspekte wahrgenommen werden. Der Filminhalt schien sich mit einer Grunderfahrung der Schülerinnen zu decken, die sie mit "Stress" umschrieben. Als Möglichkeit zu Gegenwehr setzten sie "Mut zur Eigeninitiative".

UNTERRICHTSFILM UND TONBILD

Anhand eines den Kursteilnehmern bereits bekannten Unterrichtsfilms über das "Herz" und eines Tonbildes über "Ernährung" wurden die je medienspezifischen Gestaltungsmittel (Filmsprache, Dia-/Ton-"Sprache") erarbeitet. Logischer Stoffaufbau, sinnvolle Gliederung und abschliessende Zusammenfassung zeichnen ein gutes Lehrmittel aus. Informationen in Bild und Ton sollten sich wechselseitig ergänzen. Da diese Ansprüche oft nur mangelhaft erfüllt werden, kann man den Schülern nicht allein die Schuld für ungenaues und unvollständiges memorieren des Lehrstoffes zuschieben. Zur effizienten Wissensvermittlung gehört auch eine qualitativ einwandfreie Präsentation dieser Lehrmittel - und eine nachträgliche Verarbeitung des gebotenen Stoffes.

DER TOD IN DEN MEDIEN

Wie wird in den Medien Film und Zeitung gestorben? Ab Kassette hörten die Schülerinnen zu diesem Thema eine Vielfalt von Beispielen und Ansichten. Aufgabe der nachfolgenden Gruppenarbeit war es herauszufinden, welche Informationen aufgenommen und warum andere nicht memoriert wurden. Das Durcharbeiten des schriftlichen abgegebenen Textes füllte die Lücken, Fremdwörter und Unverstandenes konnten erklärt werden. Es folgten inhaltliche Diskussionen. Eine Gruppe fertigte zum Thema sogar eine Collage: Todesdarstellung in der Zeitung.
Das abgesonderte Sterben in anonymen Institutionen (Spital, Altersheim) und die zunehmend gewalttätigere und sensationslüsterne Darstellung des Todes in den Medien bei Katastrophen, Unfällen und Morden bringt uns vollends um die Erfahrungen mit dem Tod - und wären sie nur medial vermittelt.

FILMMUSIK

Der klassische Hollywoodfilm THE INFORMER (1935) von John Ford war Ausgangspunkt einer detaillierten Analyse der Filmmusik. Die meist unbewusst wahrgenommene Filmmusik, steuert unsere Gefühle und Identifizierungen mit dem Filmhelden oder der Filmaussage. Die leitmotivisch eingesetzte Filmmusik ordnet bestimmte Grundmelodien und Instrumente einzelnen Charakteren oder Handlungsträgern zu. Das gesonderte Wahrnehmen des Musikeinsatzes als dramaturgisches Gestaltungsmittel kann mithelfen, bei anderen Filmen uns zwischendurch der "sogähnlichen" Wirkung der Filmmusik zu entziehen und so einen Film bewusster wahrzunehmen und mitzuerleben.

KRIMI-SERIE

Ab Videoband wurde ein Derrick-Krimi bis kurz vor die "Auflösungssequenz" vorgeführt. Im Klassenverband wurden die Beziehungen und Mordmotive der verdächtigten Personen diskutiert und nach dem Mörder gefragt. Dass der Mörder gerade der Sympathischte im Verdächtigenkabinett war, überraschte arg und gehört zum klassischen Strickmuster (oder Versteckspiel) der Serienkrimis. Als "entzaubernde" oder erhellende Dreingabe wurde den Schülerinnen ein Film über die technische und dramaturgische Machart von Serienkrimis gezeigt, dem obiger Krimi als Beispiel zu Grunde lag. Ernüchternd wirkten auch die Informationen über den kriminalistischen Alltag der Polizei, die in zeitraubender und personell aufwendiger Kleinarbeit Kriminalfälle verfolgt, während ein einziger Kommissar innerhalb fünfzig Krimiminuten den Täter souverän überführt. Fazit: "der Trick mit em Derrick" wurde durchschaut und die telegene Verbrecherlandschaft mit der Wirklichkeit verglichen.

FILMSCHAFFENDER

Eine Umfrage unter den Schülerinnen ergab, dass sie sich speziell für Entwicklungshilfe interessierten. In der Person des Missionars Hans Meier aus Immensee konnte eine kompetente Persönlichkeit gefunden werden, die erst noch Erfahrungen als Filmschaffender mitbrachte. Herr Meier stellte seine neusten Dokumentarfilme über Projekte der Schweizer-Immensee-Mission vor und erteilte bereitwillig Auskünfte über Entstehungsgeschichte und Schwierigkeiten beim Filmen. Die Gelegenheit, den Filmemacher zu befragen, wurde dann auch rege benützt, was ohne Zweifel zum besseren Verständnis der Filme und der Entwicklungshilfeproblematik führte.

WUNSCHKONZERT

Die Schülerinnen improvisierten einen Wunschkonzert-Nachmittag, zu dem sie Patienten der Pflegeabteilungen einluden. Nach Kuchen und Kaffee konnten die Eingeladenen ihre persönlichen Musikwünsche äussern, die auch prompt aus dem vielfältigen angeschleppten Plattenangebot erfüllt werden konnten. Die betagten Patienten wurden nach ihren Erfahrungen und ihrem Umgang mit den Medien befragt. Wie lebte man früher ohne Fernsehen? Wie verbrachte man die Freizeit? Warum wünschen Sie gerade diese Musik? Der anfänglich seriöse Austausch von Medienerfahrungen entwickelte sich zunehmend zu einem fröhlichen Fest und endete in einer Polonaise - mit Rollstuhl - und einem aktiven Singen alter und neuer Lieder für die Pflegebedürftigen.

Dieses Fest gehörte zu den glücklichsten Momenten des Medienkurses und zeigte Möglichkeiten auf, wie man über ein Medium, hier die Schallplatte, den Zugang zum Mitmenschen finden und mit ihm in Kommunikation treten kann.

AKTIVES MEDIENSCHAFFEN

Ohne grosse Erklärungen und ohne Hilfeleistungen seitens der Kursleiter hatten die Schülerinnen in Arbeitsgruppen eine Zeitung oder eine Radiosendung herzustellen. Aus dem konkreten Erfahrungsbereich "Spital Olten und Pflegerinnenschule" sollten Informationen über allgemeine Probleme des

Spitalwesens und der Krankenpflegeberufe als Zeitungsmeldungen, Interviews mit Angestellten, Lehrpersonal und Patienten des Oltener Spitals zusammengetragen (recherchiert), aussortiert (Selektion) und zu einer Zeitung, beziehungsweise Radiosendung zusammengestellt werden. Mit Humor und Anektoten waren die einzelnen Beiträge aufzulockern.
Die zwei Zeitungen und die Radiosendung von ca. 10 Minuten Dauer, die so entstanden, übertrafen alle Erwartungen. Als Schlussbouquet der Medienwoche waren diese Medienproduktionen eine eindrückliche Demonstration des Einfallreichtums, der Phantasie und des Teamgeistes dieser Klasse und ein erneuter Beweis für die in Schulen oft vergessene Tatsache, dass sich die Schüler sehr wohl selbständig und kreativ auszudrücken vermögen, wenn man sie nur gewähren lässt.

Josef Erdin

gesehen und notiert

FILMTAGEBUCH ALEX OBERHOLZER

JOURNAL "DER LAUFENDEN EREIGNISSE"

Privat führe ich kein Tagebuch - hab aber irgendwo ein Heft liegen, in das ich - mit besonderer Wucht auf mich prallende - Gefühle, Gedanken oder Ereignisse reinschreibe: nicht um sie festzuhalten - vielleicht um sie etwas zu ordnen, vielleicht auch, um sie für den Moment "versorgt" und also nicht mehr ganz so nah neben mir zu wissen.
Ein Filmtagebuch verfolgt natürlich andere Ziele. Trotzdem muss es persönlich sein, darf nicht zum Titel chronologisch aufgereihter Filmbesprechungen missbraucht werden. Zu erwarten sind hier also vielmehr freskenhaft hingeschriebene Eindrücke und Ueberlegungen nach Kinobesuchen, ohne Anspruch auf Objektivität und Vollständigkeit.

FREAKS, (8. März, rote Fabrik.)
Zum Inhalt: Der Beginn zeigt dokumentarisch das Leben von Monstern, Missgeburten und Krüppeln, eben von Freaks im damaligen Wortsinn. (In den 60er Jahren hat die Bezeichnung bekanntlich einen Bedeutungswandel erfahren.)

Wandelnde Skelette, Zwergwüchsige, Bartfrauen, Hermaphroditen und Rumpfmenschen arbeiten in einem Zirkus .Es wird deutlich, dass ihr Zusammenleben anders verläuft, von Toleranz und Solidarität geprägt ist. Da drängt eine "Normale" in die Gruppe. Die Trapezkünstlerin Cleo will den Liliputaner Hans heiraten. Die Schöne und der Zwerg. Auf der wahnwitzigen Hochzeitsfeier (ein deutscher Kritiker dazu: "Ein wirklicher Verstoss gegen das Erlaubte"), auf deren Höhepunkt die Freaks Cleo als eine von ihnen akzeptieren wollen, verrät sie sich. Die "Normale" widersetzt sich der Verbrüderung mit den Monstern, sie hat den Zwerg ohnehin nur seines Geldes wegen heiraten und dann vergiften wollen. Da treten die Freaks zur mitternächtlichen Rache an. Sie verstümmeln die Feindin mit der Grausamkeit von Gepeinigten. Cleo, die einst schönste Tänzerin, kann nun selbst im Zirkus ausgestellt werden - als abnorme Attraktion. Soviel zum Inhalt. Gedanken, Urteile moralische Schlüsse überlasse ich dem Leser. Von mir nur soviel: Ich meine, dass dieser Film - obwohl über 40 Jahre alt, während 30 Jahren verboten und nur noch zur Hälfte vorhanden - ebenso wichtig ist wie einer, der um Verständnis fleht und statt dessen mit Preisen abgespiesen wird.

LOS GOLFOS, (10. März, ARD)
Eigentlich wollte ich mir heute UNMUT von Yilmaz Güney anschauen gehen. Unmöglich - immer ausverkauft. Das letzte Billett schnappte sich ein älterer Türke. Wie war ihm wohl zumute, als er zu den schönen Bildern aus seiner Heimat auch noch jene absurde Hoffnung mitbekam, "deren Notwendigkeit das Mass an Missständen signalisiert, denen das türkische Subproletariat ausgeliefert ist" (Barbara Flückiger, Zoom-Filmberater 7/80)?
Dafür schaute ich mir im ARD-Nachtstudio den ersten Film der Carlos Saura Retrospektive an: LOS GOLFOS aus dem Jahre 1960. Eine Gruppe Jugendlicher aus den Vororten Madrids wollen einem ihrer Freunde eine Auftritt als Torero ermöglichen. Er trainiert seit Jahren darauf. Doch die Veranstalter wollen Geld, Talent ist ihnen Nebensache. Also muss sich die Gruppe Mittel beschaffen; nicht auf ehrliche Art - das reichte ohne Ausbildung kaum zum Leben. Die Gruppe geht auf Raubzüge. Die Bilder erinnern an LOS OLVIDADOS von Bunuel, sind aber weniger aggressiv und - so meinte ich während des Films - weniger hoffnungslos. Doch das Ende ist von der gleichen Grausamkeit. Der junge Torereo versagt, nachdem er bemerkt hat, dass die Polizei bereits am Arenaausgang auf ihn wartet. Der Stier muss notgeschlachtet werden und verendet jämmerlich. Er hatte ebenso keine Chance in diesem ungerechten Kampf wie die Jugendlichen, bei denen dieser Kampf Leben heisst.

FRAUENNOT-FRAUENGLÜCK, (19 März, Commercio)
Einen 50 Jahre alten Dokumentarfilm besuch ich (ausnamslos) mit der Erwartungshaltung, dass sich der dargestellte Zustand in der Zwischenzeit irgendwie verändert hat. Insbesondere bei der Schilderung irgendwelcher Miss-

stände setze ich eine, im Zuge der breiten Bewusstseinsbildung in den letzten Jahren, eingetretene Verbesserung geradzu voraus. Dass diese Haltung manchmal zu idealistisch ist, zeigte mit aller Deutlichkeit der Film FRAUENNOT - FRAUENGLÜCK. Obwohl 1929 gedreht, hat das Werk nichts von seiner Aktualität eingebüsst: Ein miserables Zeugnis für die humanistische Entwicklung in den letzten 50 Jahren.
Behandelt wird das Thema Schwangerschaft und Abtreibung. Im ersten Teil werden spielfilmartig die Schicksale dreier Frauen gezeigt, die durch eine unerwünschte Schwangerschaft in Not geraten sind. Während das Problem für die gutbemittelte Dame in der Frauenklinik durch einen sauberen Eingriff gelöst wird, werden die Arbeiterfrau und das unverheiratete junge Mädchen zur Engelmacherin(!) getrieben.
Der zweite Teil setzt sich, etwas mühsam, zusammen aus Dokumentarszenen von der Geburt und Wochenbett in der Zürcher Frauenklinik. Zu Bildern, in denen sprach- und willenlose Frauen wie funktionierende Objekte behandelt werden, preist der dazugesprochene Kommentar in arg glorifizierender Weise die saubere, sterile Spitalathmosphäre. Zugegeben: die Euphorie damals war sicher berechtigt, schliesslich hatte man erst kurze Zeit vorher beispielsweise das Kindbettfieber (für Mutter und Neugeborenes meist tödlich) ausrotten können. Auch aus heutiger Sicht darf gesagt werden, dass der medizinische Fortschritt über all die Jahre angedauert hat und noch andauert. Doch weil an diesem 50jährigen Dokument, dessen Thema doch so menschlich und so lebensnah ist, nur ein medizinischer, also rein technischer Fortschritt ablesbar ist, muss ich dabei bleiben: Ein miserables Zeugnis für unsere humanistische Entwicklung.

DIMENTICARE VENEZIA, (28. März, Movie)
DIE FRAU GEGENÜBER, (28. März, Frosch)
"Es gibt oft Dinge und Beziehungen in dem menschlichen Leben, die uns nicht sogleich klar sind, und deren Grund wir nicht in Schnelligkeit hervorziehen vermögen. Sie wirken dann meistens mit einem gewissen schönen und sanften Reize des Geheimnisvollen auf unsere Seele. In dem Angesichte eines Hässlichen ist für uns oft eine innere Schönheit, die wir nicht auf der Stelle von seinem Werte herzuleiten vermögen, während uns oft die Züge eines anderen kalt und leer sind, von denen alle sagen, dass sie die grösste Schönheit besitzten. Ebenso fühlen wir uns manchmal zu einem hingezogen, den wir eigentlich gar nicht kennen, es gefallen uns seine Bewegungen, es gefällt uns seine Art, wir trauern, wenn er uns verlassen hat, und haben eine gewisse Sehnsucht, ja eine Liebe zu ihm, wenn wir oft noch in späteren Jahren seiner Gedenken: während wir mit einem anderen, dessen Wert in vielen Taten vor uns liegt, nicht ins Reine kommen können, wenn wir auch jahrelang mit ihm umgegangen sind." Diese Sätze, die Adalbert Stifter 1844 gleichsam als Begründung seiner Erzählung "Brigitta" voranstellte, vermischten sich noch während der Vorführung in mir, mit der Handlung des Films. Ich verliess das Kino mit einem nicht unangenehmen Säuseln ums Herz.

Aehnlicher Mechanismus - aber mit anderer Wirkung - bei Noevers DIE FRAU GEGENÜBER. Der trieb mir ganz schön die Faust in den Magen. Mit frischer Luft und Nikotin musste ich mich anschliessend in meine Realität zurückpendeln. Diese Spannung, diese Ohnmacht, diese Grausamkeit. Das Vernichtende an der Eifersucht ist schon, dass sie ihre Grundlosigkeit nicht akzeptieren kann, sondern ihr einziges Ventil in ihrer Bestätigung findet. So ist Simon gezwungen, seiner Frau einen fremden Mann in die Arme zu schicken, damit für ihn seine Eifersucht begründet wird - und er so, nachdem er den Nebenbuhler erschossen hat, endlich zur Ruhe kommen kann. Und diese Ruhe übernimmt von da an auch der Film: in stillen Bildern sieht man Simon am Grenzfluss zwischen West und Ostberlin sowie auf einem Hochhaus Oertlichkeiten suchen für einen Selbstmord, bevor er sich dann doch entschliesst, zu Sieglinde zurückzukehren und mit ihr zusammen auf das Eintreffen der Polizei zu warten.

Warum erwähne ich diese beiden doch so unterschiedlichen Filme in einem Atemzug? Nun, beide Male verliess ich das Kino mit Bergen aufgetürmter Gefühle. Ich hatte Mühe, sie zu tragen und wollte sie doch nicht gleich fortwerfen. Ueberhaupt werden wir in Zürich in letzter Zeit von der Leinwand herab mit fremden Gefühlen geradezu überschwemmt. Und je nachdem, wie stromlinienförmig wir im Sessel hocken, bleibt mehr oder weniger davon an uns hängen. In diesen Filmen, in denen sich Wort, Musik und Darstellung als "Stichwortgeber" (Brecht) dienen müssen, entsteht ein Schmelzprozess, in den auch der Zuschauer eingeschmolzen wird. Dass er dabei handlungsfähig wird, hat Brecht schon 1928 gemerkt, als er (für das Theater) sinngemäss forderte: Es wird mit Argumenten gearbeitet und nicht mit Sug-

CHINESISCHES ROULETTE

gestion! Empfindungen werden bis zu Erkenntnissen getrieben, nicht konserviert! Statt Gefühle zu ermöglichen, müssen Entscheidungen erzwungen werden! Der Zuschauer wird nicht in eine Handlung hineinversetzt, er wird ihr gegenüber gesetzt!
Denn: Betäubung ist schön, aber sie hilft nicht weiter.

CHINESISCHES ROULETT, (29. März, Nord Süd.)
Was zeigt uns Fassbinder mit seinen Filmen eigentlich, ist es unser Alltag oder sind es dramaturgisch ausgeklügelte, zwischenmenschliche Katastrophen? Mir beweist er, dass es diese Unterscheidung nicht gibt, denn um seine Seelenzustandsschilderungen zu begründen, braucht Fassbinder keine künstlich fabrizierten Voraussetzungen, ihm genügen die Reibungskräfte der Gefühle, die entstehen, wenn Menschen zusammenkommen. Diesen spürt er mit der Kamera nach und er schafft mit ihr auch den Sprung, wenn diese Kräfte ein Eigenleben entwickeln, wuchtiger und stärker werden, als dass die Personen, von denen sie ausgehen, diese noch (aus)halten könnten. Der Körper ist dann nur noch die zu enge Hülle für ein explodierendes Innenleben. Und hier eine Meisterschaft Fassbinders: das freiwerdende, überschüssige Innenleben fängt er ein, indem er die Kamera starr auf die Gesichter der betreffenden Personen heftet: das Gesicht als Ueberlauf von zu viel Emotion.
So gibt es denn kaum einen anderen Regisseur, aus dessen Filmen mir so viele intensive Gesichter in Erinnerung geblieben wären. In einem nächsten Film von Fassbinder werde ich mich nur auf die Gesichter konzentrieren. Ich bin fast sicher, dass auf ihnen die ganze Handlung, wie auf einem Spiegel, abzulesen möglich ist.

Die wichtigsten DATEN ZU DEN FILMEN:

FREAKS, USA 1932 (MGM) R: Ted Browning, DB: W. Goldbeck, L. Gordon, Al Boasberg, E.A. Woolf, D: Olga Baclanova, Henry Victor, W. Ford, L. Hyanms ua.

LOS GOLFOS, Spanien 1959, R: Carlos Saura, DB: M. Camus, D. Sueiro, C. Saura K: J.J. Baena, D: Manuel Zarzo, Luis Marin, O. Cruz, J. Losada ua.

FRAUENNOT - FRAUENGLÜCK, Schweiz 1929 (Praesens) R+DB: M. Eisenstein, G. Alexander, E. Tissé, E. Berna, L. Wechseler, K: Edouard Tissé, Emil Berna D: W. Gmür, J. Steiner ua.

DIMENTICARE VENEZIA, Italien 1979, R: Franco Brusati, DB: F. Brusati, J. Fiastri, K: R. Albani, D: Erland Josephson, Mariangela Melato, E. Giorgi, H. Petri, D. Pontremoli ua.

DIE FRAU GEGENÜBER, BRD 1978, R: Hans Noever DB: H. Noever, K: Walter Lassaly M: R. Eliscu, D: Franciszek Pieczka, Petra Maria Grühn, J. Buchmann, Jiri Menzel, B. Mira, A. Dünneisen ua.

CHINESISCHES ROULETT, BRD 1977, R+DB: R.W. Fassbinder, K: Michael Ballhaus, M. Peer Raben, D: Anna Karina, M. Méril, Ulli Lommel, Margit Carstensen, B. Mira, A. Allerson ua.

IN EIGENER SACHE

Filmkunst muss als Kunstform der Gruppe, eines Teams oder eines Kollektives gelten. Von extremen Ausnahmefällen einmal abgesehen, müssen einige, um nicht zu sagen viele, kreative Menschen zusammen arbeiten und ihre je spezifischen Talente in den Dienst derselben Sache stellen, um einen Film überhaupt erst zu ermöglichen.
Mit der Wahl des Schwerpunktes FILM-MUSIK für diese Ausgabe des FILMBULLETINS möchten wir auch andeuten, dass wir in Zukunft vermehrt versuchen wollen in die Breite und in die Tiefe des Feldes, welches das Stichwort Film immer auch bedeutet, vorzustossen. Film-Musik ist in diesem Sinne nur ein Beispiel unter anderen - möglichen.
Das soll nun nicht heissen, dass wir in Zukunft das "ganze Feld" abdecken werden (wollen und können); es soll aber heissen, dass wir zumindest anstreben, in der Beschäftigung mit Film und Filmkunst über den Bereich der Filmbesprechung und des aktuellen Berichts hinaus vorzustossen.
Der aktuelle Schwerpunkt Film-Musik mag dabei ein wenig ein Glücksfall sein - wir hoffen aber, dass er nicht der einzige bleiben wird.

Nun noch ein Wort zu einer Sache, die nicht allein unsere Sache ist, aber dennoch hier Platz finden soll:
KULTURINITIATIVE
Die Frage Schweizerfilm wird in der Schweiz entschieden und dies geht uns als Schweizer etwas an - habe ich im FILMBULLETIN No 112 geschrieben, weil die Nummer gleich zwei Beiträge ("Filmförderung" und "Ansprache zur Vergabe der Zürcher Filmpreise") enthielt, welche die ökonomischen Probleme des Schweizer Filmschaffens beleuchteten und begründeten. Die Problematik solcher Texte ist es, dass sie einerseits zwar notwendig sind, anderseits aber dem Leser auch keine Vorschläge machen können, wie er etwas zur Veränderung der Situation beitragen könnte.
Nun, in diesem Falle hat sich das inzwischen mit dem Start der KULTURINITIATIVE verändert. Wir können Ihnen jetzt vorschlagen, diese Initiative zu unterschreiben uns Sie - liebe Leserin, lieber Leser - können, wenn Sie das wollen, mit Ihrer Unterschrift für eine verbesserte Stellung der Kultur in unserm Land und damit auch für eine verbesserte Förderung unseres Filmschaffens eintreten.
Wir ergreifen jedenfalls gerne die Gelegenheit, dem FILMBULLETIN für einmal einen "Unterschriften-Bogen für die Kulturinitiative" beizulegen.

Walt R. Vian

Film bulletin

Mai 1980
Heftpreis sFr. 2.50
22. Jahrgang / Nummer 114

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

KURZ BELICHTET 2

Gespräch am Rande des Kinos
LE CHEMIN PERDU
REIBUNGSVERLUSTE GEFAHRDEN DIE HOFFNUNG 3

Film Musik:
Lothar Prox, Eine Skizze ihrer Geschichte
EINSTWEILEN NOCH IM STADIZM DER KINDHEIT 11

Eine biografische Skizze zu Bernhard Herrmann
FUNDAMENTALE ERWEITERUNG
IHRER WIRKUNGSMOGLICHKEITEN 27

Buchbesprechung zum Thema
STUMMFILM MUSIK GESTERN UND HEUTE 35

Bericht aus unserer Filmkreis-Arbeit
ZWEITE MEDIENWOCHE IN OLTEN 39

Film-Tagebuch
JOURNAL "DER LAUFENDEN EREIGNISSE" 42

Beilagen im Postversand: Rechnung mit Erläuterung sowie (nur Inland) Unterschriftenbogen Kultur-Initiative

FILMBULLETIN, Postfach 2394, CH-8023 Zürich
Impressum: Redaktion: Walt R. Vian, Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Schriftsatz: Ruth Hahn, Druck: Rotag AG, Langstrasse 94, 8026 Zürich, Endfertigung: Werkstatt für Behinderte, Bülach, Abonnemente und Vertrieb: Peter Müller, Herausgeber: Kath. Filmkreis Zürich, Postfach 2394, CH-8023 Zürich.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 2.50, das Abonnement im Jahr sFr. 12.-- (Ausland inklusive Versandkosten sFr. 18.--), Preis für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Verantwortung für sie übernommen werden.

Kein Nachruf. Obwohl wir trauern. Denn es ist ja - um mit Renoir zu sprechen - ein Bürger des Kinematographen von uns (eben den Bürgern des Kinematographen) gegangen.
Die künstlerische Hinterlassenschaft - an der wir zum Glück ja immer teilhaben durften - macht tägliches Nachdenken über das Werk von Alfred Hitchcock weiterhin möglich - und: für die Bürger des Kinematographen nach wie vor sinnvoll und notwendig.
Wir werden unsern Mitbürger nicht vergessen. Hier, kein Nachruf, also.

Die Redaktion