

Swiss Film Music
Anthology 1923–2012

Swiss Film Music

Anthology 1923–2012

Edited by Mathias Spohr on behalf of FONDATION SUISA

Schweizer Filmmusik

Anthologie 1923–2012

Herausgegeben von Mathias Spohr im Auftrag
der FONDATION SUISA

Musique de film suisse

Anthologie 1923–2012

Édité par Mathias Spohr pour la FONDATION SUISA

Musica da film svizzera

Antologia 1923–2012

A cura di Mathias Spohr, su mandato della
FONDATION SUISA



Fiktives Filmorchester aus dem Spielfilm *Hinter den sieben Gleisen* (1959) von Kurt Früh.

Contents – Inhaltsverzeichnis – Sommaire – Sommario

8 Urs Schnell: Preface – Vorwort – Préface – Prefazione

Essays – Aufsätze – Études – Saggi

- 19 **Mathias Spohr**: Musik im Kontext des Filmtons
Überlegungen zu dieser Anthologie
- 33 **Bruno Spoerri**: Musik zum Stummfilm in der Schweiz –
Bruchstücke einer Geschichte
- 67 **Reto Parolari**: Die vergessene Musik
Begleitmusik zu Stummfilmen – ihre Anwendung,
ihre Qualität, ihr Charakter
- 79 **Thomas Meyer**: «Raté!!!»
Zur Filmmusik Arthur Honeggers
- 91 **Anna Katharina Hewer**: «L'Art pour l'homme»
Robert Blum als Filmkomponist
- 109 **Felix Aepli**: Der Film an der Expo 64 in Lausanne oder:
Das Jahr null des neuen Schweizer Films
mit Ergänzungen von Bruno Spoerri zur Musik
- 119 **Gerrit Waidelich**: Grenzenlose Freiheit oder formales
Korsett?
Der Improvisator André Desponds als Pianist vor der
Leinwand
- 129 **Bettina Spoerri**: Auf der Suche nach dem idealen Klang
Eine kleine Sounddesign-Geschichte im Schweizer Film

**Source texts – Quellentexte – Témoignages –
Testi originali**

- 143 Summary
- 145 **Alexandre Mitnitsky:** Le cinéma, son évolution et la musique
- 149 **Arthur Honegger:** Du cinéma sonore à la musique réelle
- 155 **Robert Blum:** Die Musik im Film
Wesen, Aufgabe und Entstehung
- 163 **Julien-François Zbinden:** La Suisse s'interroge
Cinq films d'Henry Brandt pour Expo 64
- 165 **Bruno Spoerri:** Musik für Werbespots – 1965
- 171 **Victor Tognola:** Chi è stato Mario Robbiani – la nostra
incredibile empatia
- 173 **Jacques Guyonnet:** Film, musique, rencontre et chimie
- 177 **Jonas C. Haefeli:** Suspense
Gedanken über meine Filmmusik
- 179 **Christoph Baumann:** Stummfilm-Live-Musik
- 183 **Christine Aufderhaar:** Filmkomposition
Überlegungen zur Arbeitsweise
- 185 **Fatima Dunn:** Frauen und Filmkomposition

**Training, institutions and prizes
Ausbildungen, Institutionen und Preise
Formation, institutions et prix
Percorsi formativi, istituzioni e premi**

- 191 **Daniel Weissberg:** Klänge, Bilder, Zahlen
- 196 **André Belmont:** Filmmusikausbildung an der Zürcher
Hochschule der Künste
- 199 **Volker Böhm:** Audiodesign an der Hochschule für Musik Basel

- 201 **Frédéric Maire:** La Cinémathèque suisse et la musique de film
- 202 **Guy Bovet:** L'orgue de cinéma et ses festivals en Suisse
- 204 Swiss Media Composers Association (SMECA)
- 206 **Pierre Funck und André Belmont:** Forum Filmmusik und Internationaler Filmmusikwettbewerb
- 208 Preis für die «Beste Filmmusik» («Quartz»)
- 209 Preise der FONDATION SUISA für Film- und Medienmusik

Works – Werke – Œuvres – Opere

- 212 Intro
- 214 CD 1: 1923–1959
- 238 CD 2: 1960–1989
- 266 CD 3: 1990–2012
- 300 DVD: 1934–2011

- 344 **Biographies – Biografien – Notices biographiques – Note biografiche**

Appendix – Anhang – Annexes – Appendice

- 369 Authors – Autorinnen und Autoren – Auteurs et auteurs – Autori ed autrici
- 373 Picture credits – Bildnachweise – Crédit des illustrations – Referenze fotografiche
- 375 Bibliography – Bibliographie – Bibliographie – Bibliografia
- 383 Movie index – Filmregister – Index des films – Indice dei film
- 387 Personal Name Index – Personenregister – Index des personnes – Indice dei nomi di persona
- 397 Credits

Preface

What would a film be without its music?

It has happened to every one of us: we hear a snatch of melody and a flood of images appears before our inner eye, all triggered off by the memory of the music. When it's film music, often we only need to hear a brief fragment of a melody and the whole film seems to roll before us.

Is there anything more touching than the perfect combination of image and music in a film scene? It is thanks to the power of the music that we, the audience, experience the moods and emotions that the filmmakers wish to convey. Building up tension, evoking romance, expressing joy and sadness – all this lies in the power of the music. The work of Swiss film music composers is a matter of special concern to FONDATION SUISA. We offer financial support for original film music compositions, we award various prizes and accolades at film music competitions and we are involved in other activities such as the present anthology. All this serves to underline the high degree of importance we place on music in the "seventh art".

The research undertaken for this anthology has confirmed what we suspected in advance: Switzerland possesses an immense wealth of fine film music from both the present and the past. Our collection aims to unearth these treasures and make them available to a wider audience. It is also intended to offer an overview of the variety and quality that have been characteristic of Swiss film music since its beginnings.

We have made our selection in the course of intense discussions held over several years, and while it offers a broad spectrum of music, it can still only present a fragmentary picture. Numerous personalities and many important works in filmic and musical terms have had to be omitted for reasons of space. So the works we have chosen tell a story of Swiss film music that is just one of many possible stories – and of course they cannot tell the history of Swiss film.

We also had to set boundaries. It is a moot question as to what should actually count as "Swiss film music", for this is a profession that tends to recognise linguistic boundaries, not national borders. The language boundaries of Switzerland have the advantage of a cultural diversity that one hardly finds anywhere else within such a small geographical space. We have decided to concentrate on film music by composers who have lived in Switzerland, or who originated in this country.

Our criteria meant including all film genres including commissioned films, advertising films and other music media such as those that have emerged on the Internet. However, we have only taken original film sound into consideration. Only in the case of the era of the silent film and of the earliest talkies did we decide to use modern recordings, our reason being the poor technical quality of the originals.

It must be stressed that the present anthology is not intended to be any kind of ersatz project for the research conducted at institutions of tertiary education. Instead, we hope that it will encourage a further engagement with this diverse, fascinating topic, also among the scholarly community. For this reason I would like our work to be understood not as a culmination of something, but as a starting point and a stimulus for other publications on Swiss film music. Much remains that has not yet been researched, and the situation with re-

gard to the sources is often uncertain. Numerous treasures await their discovery in media libraries and archives. But even in a small country such as Switzerland, today's film music scene also offers such an abundance that one can barely keep track of it. It only remains for me to thank all the composers, film makers, and copyright-holders who together have helped with this project. It is thanks to their advice and assistance that such an ambitious undertaking as this could be realised at all.

Above all, here I would like to mention Marcel Kaufmann, the project director at FONDATION SUISA. For several years he has been organising in the background, holding everything together and then – rather like a film director – drawing together all the strands of the plot, as it were, and turning them into a coherent script.

My special thanks go to Mathias Spohr. Without his immense expert knowledge and his perseverance in both research and analysis, this anthology would probably never have come about. He and the members of our working group (Chicca Bergonzi, Roland Cosandey, Laurent Guido, Pierre-Emmanuel Jaques and Frédéric Maire) have succeeded in achieving what had been lacking in Switzerland up to now: an overview of Swiss film music.

Jürg von Allmen from Studio Digiton displayed all his brilliant expertise and sensitivity in editing a new version of all these sound recordings, carefully restoring the older examples. On the accompanying DVD, the quality of the sound was prioritised, not the picture quality; the images serve merely to provide extra information.

We also owe thanks to the following institutions whose personnel advised and aided us, thereby making it possible for us to present this selection of film music: SUISA, the Swiss Cooperative Society for Music Authors and Publishers, Zurich; Cinémathèque suisse, Lausanne; Swiss Radio

and TV (SRF), Zurich; Archives RTS – Radio Télévision Suisse, Geneva; the Music Department of the Zentralbibliothek Zürich; the Medien- und Informationszentrum (MIZ) of the Zurich University of the Arts (ZHdK); the Museum of Communication, Bern; the Swiss Federal Archives (BAR), Bern; SBB Historic – Heritage Foundation SBB, Bern; Lichtspiel/Kinemathek, Bern; Ernst Scheidegger Archive Foundation, Flims; the Archives of the Migros-Genossenschaftsbund, Zurich; and the Kunsthaus Zürich. We would also like to thank the many other people and institutions who have contributed to the success of this project.

I am sure that the audio recordings selected here will offer much pleasure to the listener. And if this music conjures in the mind's eye of the listener those images from wonderful films that we thought we had long forgotten – then we have achieved what we set out to do.

Urs Schnell, Director of FONDATION SUISA

Vorwort

Was wäre ein Film ohne seine Musik?

Sicher kennen Sie die Situation: Sie hören ein Melodiefragment, und vor Ihrem inneren Auge entsteht eine Fülle von Bildern – ausgelöst durch die Erinnerung an die Musik. Gerade bei Filmmusik reicht es oft, einen kurzen Melodieausschnitt zu hören, um den ganzen Film wieder präsent zu haben.

Was gibt es Berührenderes als eine perfekt eingesetzte Musik in einer Filmszene? Es ist der Kraft der Filmmusik geschuldet, wie wir als Filmpublikum die Stimmungen und Gefühlswelten, welche der Film transportieren will, wahrnehmen: Spannung aufbauen, Romantik vermitteln, Fröhlichkeit und Trauer zeigen – dies alles liegt in der Kraft der Musik.

Der FONDATION SUISA ist das Schaffen der schweizerischen Filmmusikkomponistinnen und -komponisten ein besonderes Anliegen. Die finanzielle Unterstützung von originalen Filmmusikkompositionen, diverse Preise und Auszeichnungen für Filmmusikwettbewerbe sowie weitere Aktivitäten wie beispielsweise die vorliegende Anthologie unterstreichen den Stellenwert, den wir der Musik in der «siebten Kunst» beimessen.

Bei den Recherchen zu dieser Anthologie hat sich bestätigt, was wir bereits im Vorfeld vermutet haben: In der Schweiz gab und gibt es einen enormen Reichtum an hochstehender Filmmusik. Diese kulturellen Schätze zu heben und einer breiteren Öffentlichkeit zu Gehör zu bringen, ist das Ziel der vorliegenden Sammlung. Sie soll denn auch einen Einblick in die Vielfalt und Qualität der Schweizer Filmmusik seit ihren Anfängen geben.

Unsere Auswahl, in intensiver, angeregter Diskussion getroffen, muss im reichhaltigen Angebot fragmentarisch bleiben: Zahlreiche Persönlichkeiten und viele bedeutende filmische und musikalische Werke konnten aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden. Das Ausgewählte erzählt eine Geschichte (neben vielen möglichen) der Schweizer Filmmusik, aber selbstverständlich keine Geschichte des Schweizer Films. Wir haben uns auch mit Abgrenzungen beschäftigen müssen: Natürlich ist es eine Sache des Ermessens, was zur Schweizer Filmmusik gezählt wird, gerade in einem Metier, das eher Sprachgrenzen denn Staatsgrenzen kennt. Die Schweizer Sprachgrenzen haben den Vorteil einer kulturellen Vielfalt, die man andernorts selten auf so engem Raum findet. Wir haben uns auf Filmmusik von Komponisten konzentriert, die in der Schweiz leben oder aus der Schweiz stammen.

Zu unseren Kriterien gehörte, dass alle Filmgenres berücksichtigt werden sollten, einschliesslich der Auftrags- und Werbefilme und weiterer Medienmusik, wie sie sich im Internet entwickelt hat. Berücksichtigt wurde jedoch ausschliesslich Originalmusik im Originalton des Films; lediglich für die Stummfilmzeit und die früheste Tonfilmzeit wurden aufgrund der mangelhaften technischen Qualität neuere Einspielungen verwendet.

Die vorliegende Anthologie, so bleibt zu betonen, kann selbstverständlich kein universitäres Forschungsprojekt ersetzen, sondern ist als Anregung für weitergehende, auch wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem vielfältigen und interessanten Thema gedacht. Ich wünschte mir daher, dass unsere Arbeit nicht als Endpunkt, sondern als Ausgangspunkt und Anregung für weitere Publikationen über Schweizer Filmmusik wahrgenommen wird. Vieles ist noch unerforscht, die Quellenlage oft unklar. In Mediatheken und Archiven warten noch

zahlreiche Schätze auf ihre Entdeckung. Aber auch das aktuelle Schaffen hat selbst in diesem kleinen Land eine kaum übersehbare Fülle.

Es bleibt mir, allen Komponistinnen und Komponisten, Filmschaffenden und Rechteinhabern, die dieses Projekt mitgetragen haben, zu danken: dass dieses ambitionierte Vorhaben schliesslich realisiert werden konnte, fusst auf deren Unterstützung mit Rat und Tat.

Allen voran möchte ich an dieser Stelle Marcel Kaufmann, Projektleiter bei der FONDATION SUISA, erwähnen. Er hat über Jahre im Hintergrund die organisatorischen Fäden zusammengehalten und – vergleichbar mit einem Filmregisseur – die unterschiedlichen Handlungsstränge zusammengeführt und in ein Drehbuch gegossen.

Mein ganz spezieller Dank geht an Mathias Spohr. Ohne sein enormes Fachwissen und seine Beharrlichkeit bei der Recherche und der Analyse wäre diese Anthologie wohl nie zustande gekommen. Ihm und den Mitgliedern unserer Arbeitsgruppe (Chicca Bergonzi, Roland Cosandey, Laurent Guido, Pierre-Emmanuel Jaques, Frédéric Maire) ist gelungen, was bis anhin in der Schweiz fehlte: einen Überblick über das Schweizer Filmmusikschaffen zu vermitteln.

Jürg von Allmen vom Studio Digiton hat den gesamten Ton mit grossartiger Fachkenntnis und Sensibilität neu aufbereitet und die älteren Beispiele behutsam restauriert. Auf der beiliegenden DVD wird der Tonqualität gegenüber der Bildqualität der Vorzug gegeben, das Bild dient nur als zusätzliche Information.

Dank schulden wir auch folgenden Institutionen, deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter mit Rat und Tat dazu beigetragen haben, dass wir Ihnen die vorliegende Auswahl präsentieren können: SUISA – Schweizer Genossenschaft der Urheber und Verleger von Musik, Zürich; Cinéma-thèque suisse, Lausanne; Schweizer Ra-

dio und Fernsehen (SRF), Zürich; Archives RTS – Radio Télévision Suisse, Genf; Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich; Medien- und Informationszentrum (MIZ) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK); Museum für Kommunikation, Bern; Schweizerisches Bundesarchiv (BAR), Bern; SBB Historic – Stiftung Historisches Erbe der SBB, Bern; Lichtspiel/Kinemathek, Bern; Stiftung Ernst Scheidegger Archiv, Flims; Archiv Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich; Kunsthaus Zürich. Viele weitere Institutionen und Personen haben zum Erfolg dieses Projektes beigetragen. Auch sie seien unseres Danks versichert.

Ich wünsche Ihnen genussvolle Hörmomente. Und wenn vor Ihrem geistigen Auge längst vergessen geglaubte Bilder aus wunderbaren Filmen auftauchen – dann haben wir unser Ziel erreicht.

Urs Schnell, Direktor der FONDATION SUISA

Préface

Que serait un film sans sa musique ?

Vous connaissez certainement cette situation : vous entendez un fragment de mélodie et, intérieurement, vous voyez soudain défiler des images – engendrées par le souvenir de la musique. Lorsqu'il s'agit de la bande originale d'un long métrage, quelques notes peuvent ainsi faire ressurgir tout le film.

Qu'y a-t-il de plus émouvant qu'une musique parfaitement adaptée à la scène à laquelle elle est associée ? Au cinéma, la musique a un véritable impact sur la manière dont nous percevons, en tant que spectateurs, les images et les situations. Elle crée de la tension, nous plonge dans une atmosphère romantique, provoque la joie ou la tristesse – telle est la force évocatrice de la musique.

La FONDATION SUISA accorde une importance toute particulière aux œuvres des compositeurs et des compositrices suisses de musique de film. Le soutien financier apporté à la composition de bandes originales, les prix et les distinctions récompensant les meilleures musiques de film ainsi que diverses activités comme cette anthologie viennent souligner le fait que la musique composée pour le septième art constitue l'une de nos priorités.

Les recherches que nous avons menées dans le cadre de ce projet ont confirmé ce que nous supposions : d'innombrables bandes originales de très haut niveau ont vu le jour et continuent d'être produites en Suisse. Cette anthologie a donc pour objectif de mettre en valeur ces trésors cultu-

rels et de les présenter au grand public. Dans un même temps, elle a pour ambition de révéler la diversité et la qualité de la musique de film suisse depuis ses origines.

Notre sélection est le fruit de plusieurs années de discussions passionnées. En raison de la richesse de notre patrimoine, elle n'est toutefois pas exhaustive. C'est ainsi que, par manque de place, nombre de créateurs importants et d'œuvres cinématographiques ou musicales de premier plan n'y figurent pas. Notre choix retrace une histoire – parmi d'autres possibles – de la musique de film suisse et non l'histoire du cinéma suisse en tant que telle.

Nous avons également dû nous poser la question des limites de notre champ d'investigation. Il n'est en effet pas toujours évident de déterminer précisément ce qui appartient à l'histoire de la musique de film suisse dans un domaine où les frontières linguistiques jouent souvent un rôle plus important que les frontières géographiques ou politiques. En Suisse, les frontières linguistiques présentent l'avantage d'être le reflet d'une diversité culturelle que l'on ne trouve que rarement ailleurs sur un aussi petit territoire. Nous avons donc choisi de nous focaliser sur les bandes originales créées par des compositeurs suisses ou vivant en Suisse.

Lors de la formulation de nos critères, nous avons en outre décidé que tous les genres cinématographiques devaient être représentés. Notre sélection tient donc également compte de la musique composée pour les films institutionnels et publicitaires ou pour d'autres médias, telle qu'elle s'est notamment développée sur Internet. Nous avons d'autre part uniquement pris en considération les bandes sonores originales, sauf dans le cas de la musique datant de l'époque du cinéma muet ou des débuts du parlant où, pour des raisons de qualité technique insuffisante, nous avons

parfois utilisé des enregistrements plus récents.

Cette anthologie, il faut le souligner, ne saurait en aucun cas remplacer les projets de recherche universitaires. Nous l'avons conçue comme une invitation à se pencher de manière plus approfondie, et notamment scientifique, sur ce sujet captivant d'une richesse insoupçonnée. Je souhaite donc que ce travail ne soit pas considéré comme un aboutissement, mais bien comme un point de départ possible pouvant engendrer d'autres publications sur la musique de film suisse. Dans ce domaine, bien des aspects n'ont pas encore été étudiés et la situation des sources demeure souvent peu claire. Dans les médiathèques et les archives, d'innombrables trésors attendent d'être découverts. Et, même dans un aussi petit pays, la profusion des créations actuelles est telle qu'il est difficile de les recenser.

Je tiens à remercier les compositrices et les compositeurs, les cinéastes et les ayants droit qui ont participé à ce projet ambitieux: sans leurs conseils et leur soutien indéfectible, il n'aurait tout simplement pas pu être mené à bien.

J'aimerais également exprimer ma gratitude à Marcel Kaufmann, responsable de ce projet au sein de la FONDATION SUISA. Pendant des années, il a géré son organisation avec brio. Tel un cinéaste, il en a tressé les différents fils pour donner naissance au scénario de sa réalisation.

Par ailleurs, je remercie tout particulièrement Mathias Spohr. Sans son savoir encyclopédique et sa ténacité en matière de recherche et d'analyse, cette anthologie n'aurait certainement pas vu le jour. En collaboration avec les membres de notre groupe de travail (Chicca Bergonzi, Roland Cosandey, Laurent Guido, Pierre-Emmanuel Jaques, Frédéric Maire), il a réussi à concevoir un ouvrage offrant une vue d'ensemble de la musique de film suisse qui, à ce jour, faisait cruellement défaut.

Jürg von Allmen du studio Digiton a mis toute sa compétence et sa sensibilité au service de ce projet afin de retravailler les enregistrements qui devaient l'être et de restaurer en douceur les plus anciens d'entre eux. Sur le DVD, nous avons accordé la priorité à la qualité du son par rapport à celle des images. Dans ce contexte, les images ne constituent en effet que des informations complémentaires.

Nous remercions aussi les institutions suivantes, dont les collaboratrices et les collaborateurs ont grandement contribué à la réussite de notre projet: SUISA – Coopérative suisse des auteurs et éditeurs de musique, Zurich; Cinémathèque suisse, Lausanne; Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Zurich; Archives RTS – Radio Télévision Suisse, Genève; Département Musique de la Bibliothèque centrale de Zurich; Medien- und Informationszentrum (MIZ) de la Haute École d'art de Zurich (ZHdK); Musée de la communication, Berne; Archives fédérales suisses AFS, Berne; CFF Historic – Fondation pour le patrimoine historique des CFF, Berne; Lichtspiel/Kinemathek, Berne; Stiftung Ernst Scheidegger Archiv, Flims; Archives de la Fédération des coopératives Migros, Zurich; Kunsthaus Zürich. Nombre d'autres institutions et personnes ont apporté leur précieuse contribution à ce projet et nous les en remercions sincèrement. Il ne me reste plus qu'à vous souhaiter une excellente écoute. Si, par moments, votre œil intérieur revoit soudain les images de films que vous pensiez avoir oubliés depuis longtemps, nous aurons atteint notre objectif.

Urs Schnell, directeur de la FONDATION SUISA

Prefazione

Cosa sarebbe un film senza la sua colonna sonora?

Sicuramente conoscete questa situazione: sentite il frammento di una melodia, e la vostra mente, grazie ai ricordi risvegliati dalla musica, si riempie all'istante di immagini. Proprio nel caso di una colonna sonora bastano spesso poche note per riportare alla memoria un intero film.

C'è qualcosa di più toccante di una scena cinematografica accompagnata magistralmente da un passaggio musicale? È grazie alla forza della colonna sonora se noi spettatori riusciamo a cogliere le sensazioni e le emozioni che i film intendono suscitare: creare tensione, un'atmosfera romantica o manifestare gioia e dolore – tutto ciò grazie alla potenza della musica.

La FONDATION SUISA tiene in particolar modo al lavoro delle compositrici e dei compositori di musica da film. Il sostegno finanziario concesso a colonne sonore originali, premi e riconoscimenti per questo tipo di opere e altre iniziative come ad esempio la presente antologia riflettono l'importanza che noi attribuiamo alla musica nella «settima arte».

Durante le ricerche per questa antologia, abbiamo avuto la conferma di una sensazione già avuta in precedenza: la Svizzera ha potuto vantare in passato e vanta tuttora una straordinaria ricchezza di musica per il cinema di alta qualità. Scovare queste perle e farle ascoltare a un pubblico più vasto costituisce l'obiettivo di questa raccolta, che intende mostrare la varietà e la qualità delle colonne sonore svizzere sin dagli esordi.

La nostra selezione, frutto di anni di animate discussioni, è parziale: per ragioni di spazio, diverse figure di spessore e parecchie importanti opere cinematografiche e musicali non sono state considerate. Qui raccontiamo una delle tante possibili storie della musica da film svizzera, ma chiaramente non la storia del cinema elvetico.

È stato anche necessario delimitare il campo di indagine, adottando criteri per forza di cose di cose discrezionali, in particolare in un settore come quello della musica da film dove contano più i confini linguistici di quelli politici. Il plurilinguismo svizzero è fonte di una ricchezza culturale che altrove è difficile trovare all'interno di un territorio così ristretto. Abbiamo infine deciso di concentrarci sulle colonne sonore di compositori residenti in Svizzera o originari della Confederazione.

Sono stati inoltre considerati tutti i generi cinematografici, inclusi i film su commissione, le pubblicità e la musica legata ai nuovi media e a internet. Ci siamo però limitati alle tracce sonore originali; solo per l'epoca del cinema muto e per i primi anni del cinema sonoro abbiamo fatto ricorso a registrazioni più recenti per ragioni di qualità.

Occorre sottolineare che la presente antologia non può naturalmente sostituirsi a un progetto di ricerca di tipo accademico, ma vuole offrire stimoli per un'analisi più approfondita, anche scientifica, con questo tema appassionante e ricco di sfaccettature. Auspico dunque che il nostro lavoro non venga percepito come un punto d'arrivo, ma piuttosto come un inizio e uno spunto per ulteriori pubblicazioni sulla musica svizzera per il cinema. Molto è rimasto inesplorato, e lo stato delle fonti è spesso incerto. Numerosi tesori nascosti attendono di essere scoperti in mediateche e archivi. Persino nel nostro piccolo Paese, la produzione odierna è poi molto vasta e quindi difficile da cogliere in tutte le sue espressioni.

Mi rimane da ringraziare tutte le compositrici e i compositori, i cineasti ed i detentori di diritti che hanno contribuito alla nostra iniziativa: la realizzazione di questo progetto non sarebbe stata possibile senza i loro preziosi suggerimenti e il loro aiuto pratico. In seguito il mio pensiero va innanzitutto a Marcel Kaufmann, responsabile per la gestione di progetti presso la FONDATION SUISA. Per anni ha tirato le fila dietro le quinte, riunendo, alla stregua di un regista, le diverse trame in un unico copione.

Vorrei anche esprimere la mia particolare riconoscenza a Mathias Spohr. Senza il suo enorme bagaglio di conoscenze, la sua caparbietà nella ricerca e la sua capacità di analisi, questa antologia non avrebbe probabilmente mai visto la luce. A lui e ai membri del nostro gruppo di lavoro (Chicca Bergonzi, Roland Cosandey, Laurent Guido, Pierre-Emmanuel Jaques, Frédéric Maire) è riuscita un'impresa mai compiuta finora nel nostro Paese: offrire una panoramica sulla musica svizzera per il cinema.

Jürg von Allmen dello studio di registrazione Digiton ha rielaborato tutto il materiale sonoro con straordinaria competenza e sensibilità, restaurando con grande cautela le tracce più datate. Nel DVD è stata privilegiata la qualità del suono rispetto alla qualità dell'immagine, che serve solo da fonte di informazione aggiuntiva.

Siamo infine profondamente grati alle collaboratrici e ai collaboratori delle seguenti istituzioni, che con il loro aiuto e i loro suggerimenti hanno contribuito alla presente antologia: SUISA – Cooperativa degli autori ed editori di musica, Zurigo; Cinémathèque suisse, Losanna; Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Zurigo; Archives RTS – Radio Télévision Suisse, Ginevra; Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich; Medien- und Informationszentrum (MIZ) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK); Museo della comunicazione, Berna; Archivio federale svizzero AFS, Berna;

Fondazione per il patrimonio storico delle FFS, Berna; Lichtspiel/Kinemathek, Berna; Stiftung Ernst Scheidegger Archiv, Flims; Archivio Federazione delle cooperative Migros, Zurigo; Kunsthaus Zürich. Numerose altre istituzioni e persone hanno concorso al successo di questo progetto. Anche a loro esprimiamo i nostri sentiti ringraziamenti.

Vi auguro piacevoli momenti di ascolto. E se nella vostra mente riaffioreranno immagini di meravigliosi film che sembravano da lungo tempo dimenticate, allora avremo raggiunto il nostro scopo.

Urs Schnell, Direttore della FONDATION SUISA



Bruno Spoerri vor dem analogen Synthesizer EMS Synthi 100, 1971.

Essays

Aufsätze

Études

Saggi

Music in the context of film sound

Reflections on this anthology

Film music has developed throughout its history in tandem with technical innovation by means of sound creation, recording and reproduction. Electronic music, for example, has been a constant since the 1920s. Luigi Russolo's "noise harmonium" already accompanied silent films to imitate the sounds of machines, and by 1934 the ondes Martenot was being featured in Arthur Honegger's film scores for L'Idée and Rapt. Tape montage played a major role from the 1940s to the 1970s, digital synthesizers and sampling emerged in the 1980s, and multichannel sound for every kind of film in the 1990s. Sound design as a second category became important from the 1970s onwards, often as a replacement for background music. While it is only in the last twenty years that smooth transitions have become possible between the three audio components of film – namely dialogue, music and sound – Swiss films such as Erich Langjahr's Do it Yourself (1982) or Fredi M. Murer's Höhenfeuer (1985) already anticipated these developments without digital technology.

According to a popular theory, ancient drama was always based on written texts, while epic narrative was an oral tradition. The chorus in drama thus symbolises a collective act of reading. Nowadays, film is a recording to be "read" like a written text; the audience of silent films is motivated to concentrate on the text and images on the screen just as they feel the musicians concentrate on their musical notes. This leads the author to the following proposition: that film sound as a whole (excluding the dialogue) may be regarded as fulfilling the function of the chorus in Greek drama (as was also posited by Richard Wagner for the orchestral component of his music dramas). Like the chorus in ancient drama, music and sound in film can help an audience to interpret the drama on screen, as it can also help to define the space in which this interpretation takes place – not just the physical space, but also the social space.

Musik im Kontext des Filmtons

Überlegungen zu dieser Anthologie

Mathias Spohr

Ein Schweizerisches lässt sich in der Schweizer Filmmusik schwer fassen,¹ wohl aber eine grosse Vielfalt, die durch technische Innovationen gemeinsame Veränderungen erfährt. Eine historische Anthologie hat den Reiz, dass sie solche Entwicklungen sichtbar macht. Filmmusik, die sich über das audiovisuelle Medium definiert, aber stilistisch nicht festgelegt ist,² entwickelt sich wie der übrige Filmtone mit den Medien der Tonerzeugung, -aufzeichnung und -wiedergabe. Dass es sich dabei um kunstferne technologische Prozesse handle, kann man jedoch nicht behaupten, und trotz des stetigen Wandels gibt es Konstanten, denen die folgenden Ausführungen gewidmet sind.

Elektronische Musik

Eine solche Konstante ist die Präsenz der elektronischen Instrumente in der Filmmusik. Schallwandlung als technische Voraussetzung des Tonfilms (also etwa die Umsetzung von elektrischem Strom in Klang, wie sie im Lautsprecher geschieht) scheint auch der elektronischen Klangerzeugung den Weg zu ebnen: Während die Forderungen nach einer Eingliederung elektronischer Musikinstrumente ins Sinfonieorchester seit den 1920er-Jahren eher als futuristische Provokationen im Raum stehen blieben, statt sich dauerhaft zu verwirklichen, gehören elektronische Musikinstrumente von jeher unangefochten zur Filmmusik. Bereits Luigi Russolos «Rumorharmonium» wurde zu Stummfilmvorführungen eingesetzt,³ um Maschinen- und Strassengeräusche zu imitieren, wie etwa zu *La marche des machines* (1928) von Eugène Deslaw.⁴

Die Geschichte der elektronischen Instrumente im Tonfilm lässt sich in dieser Anthologie gut nachverfolgen: Die Ondes Martenot, gespielt von der Schwester des Erfinders Ginette Martenot, erklingen prominent in Arthur Honeggers Filmmusik zu *Rapt* (Dimitri Kirsanoff, 1934) und *L'Idée* (Berthold Bartosch, 1934), das Trautonium wird in *Hinter den sieben Gleisen* (Kurt Früh, 1959) von Oskar Sala per-

1 Siehe Mathias Spohr: *Unerhörte Vielfalt. Zur Filmmusik in der Schweiz*, Fondation SUISA, 2009, www.swissmusic.net, abgerufen am 24. Juli 2014.

2 Vgl. Michel Chion: *La musique au cinéma*, Paris: Fayard, 1995, S. 248 f.

3 Larry Sitsky (Hg.): *Musical of the Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, Westport, CT: Greenwood, 2002, S. 416

4 Luigi Russolo: *L'art des bruits* (1913), hg. von Giovanni Lista, Lausanne: L'Âge d'homme, 2001, S. 27.

sönlich gespielt, analoge Synthesizerklänge, die an der Expo 1964 Sensation machten, werden etwa in Bruno Spoerri, Werner Kruses, Mario Robbianis oder Thierry Fervants Produktionen in sehr unterschiedlichen musikalischen Genres zur Geltung gebracht, und die gesampelten Klänge der digitalen Ära herrschen seit Mitte der 1990er-Jahre geradezu vor. Seither gibt es eine Tendenz, mit neuen technischen Mitteln eher traditionelle Klangvorstellungen zu verwirklichen, Orchesterklänge nach dem Vorbild Hollywoods auf dem PC zu generieren, genauer gesagt nach dem Vorbild des «New Hollywood» der 1970er-Jahre, für das Komponisten wie John Williams stehen. Die Produktionsweise dieser imaginären Orchestermusik schafft ein anderes Klangbild als von realen Instrumenten ausgeführte Orchesterpartituren, wie es sich aus Adrian Frutigers Musik zu *Mein Name ist Eugen* (Michael Steiner, 2005) ersehen lässt: Die Künstlichkeit jener wiederbelebten Klangwelt aus alten Zeiten fällt auf und bekommt parodistische Züge.

Medienwandel

Nicht nur die Klangerzeugung, sondern auch die Aufnahme-, die Wiedergabe- und die Montagetechnik prägen das Endprodukt. Tonbandmontage spielte von den 1940er- bis in die 1980er-Jahre eine eminente Rolle, ab etwa 1960 waren halbprofessionelle Geräte auch für Heimstudios erschwinglich und gehörten zum Instrumentarium einer neuen Generation von Filmkomponisten. Die Loops, die in Erik Saties *Musique d'ameublement* (1917–1923) noch aus Wiederholungszeichen auf dem Notenblatt bestanden, existierten nun physisch als Tonbandschlaufen. Das Abspielen mit variierter Geschwindigkeit oder rückwärts gehörte zu den gebräuchlichen Stilmitteln, Hallgeräte und verzerrende Verstärker wurden zur Gestaltung eingesetzt. Weil viele analoge Synthesizer nur im monophonen Betrieb interessant klangen, mussten mehrere Stimmen mit demselben Gerät im Playback- beziehungsweise Overdub-Verfahren eingespielt werden.

Mit den gesellschaftlichen Umwälzungen der Jahre um 1968 löste sich die Unterhaltungsmusik endgültig von den Institutionen des 19. Jahrhunderts, vom Theater, vom Sinfonie- und vom Blasorchester, und das Pop- und Rockkonzert wurde zum neuen Massstab – bis seit etwa 1990 die Ära der DJ-Kultur und der digitalen Musikproduktion anbrach. Die digitalen Synthesizer seit den 1980er-Jahren, und, damit verbunden, das digitale Sampling von Klangbausteinen, die erheblich kürzer sein konnten und sich vielfältiger umgestalten liessen als die auf Tonband eingespielten Klänge zwanzig Jahre zuvor, sorgten für neue Voraussetzungen. Der Mehrkanalton mit erheblich grösserem Dynamikumfang als bisher, der sich im Film ab etwa 1990 durchsetzte, war eine weitere Umwälzung. Hier stösst auch die traditionelle Stereowiedergabe der Klangbeispiele in die-

ser Anthologie an eine Grenze, da durch sie der räumliche Eindruck des Mehrkanaltons in den jüngsten Klangbeispielen notgedrungen reduziert wird.

Nicht unbedingt die anpassungsfähigen Filmkomponisten konnten sich im permanenten technischen Wandel durchsetzen, sondern eher diejenigen, denen es gelang, in den veränderlichen Voraussetzungen einen eigenen Weg zu finden: Am Schaffen der beiden Deutschschweizer Filmkomponisten, die regelmässig für die grösseren Produktionsfirmen Praesens-Film und Gloriafilm arbeiten konnten, lassen sich die Veränderungen von den 1940er-Jahren bis in die 1960er-Jahre ablesen: Walter Baumgartners kompositorische Entwicklung von den Operettenarrangements in *Die Venus vom Tivoli* (Leonard Steckel, 1953) bis zu seiner elektronischen Zwölftonmusik für *Ich – ein Groupie* (Erwin C. Dietrich, 1970) zeigt den fundamentalen Umbruch in der Unterhaltungsmusik in jener Zeit und sein überaus originelles Eingehen auf die jeweiligen Bedürfnisse.

Die stilistische Bandbreite von Robert Blums eher traditionell konzipierter «ernster» Filmmusik springt weniger ins Auge, aber auch hier gibt es in einem relativ kurzen Zeitraum markante Unterschiede: zwischen einer an Hollywood angeglichenen Filmbegleitung in *Die letzte Chance* (Leopold Lindtberg, 1945) oder *Matto regiert* (Leopold Lindtberg, 1947), dem spätromantisch-sinfonischen und stellenweise geradezu opernhafte Orchestersatz der Gotthelf-Verfilmungen Franz Schnyders zu Beginn der 1960er-Jahre und den gemässigt modernen Klängen etwa im Auftragsfilm *Demokratie in Gefahr* (Kurt Früh, 1950). Obwohl Blum nicht mit elektronischen Mitteln arbeitete (die er jedoch befürwortete), lässt sich aus seinen Partituren ersehen, dass er sehr gut mit den aktuellen Möglichkeiten der Aufnahmetechnik vertraut war.

Arbeitsteilung

Nicht nur die technischen Voraussetzungen, sondern auch die Arten der Zusammenarbeit haben einen Einfluss auf die Filmmusik. Der Autorenfilm beziehungsweise die Nouvelle Vague seit etwa 1960 wandten sich mit einfachen und neuartigen Lösungen gegen den Aufwand der Studioproduktionen, bei denen der Filmtone im Lauf der Postproduktion aus vielerlei unabhängig voneinander produzierten Komponenten zusammengemischt wurde. Daraus ergab sich ein stärkerer Einfluss der Regisseure auf die Filmmusik, während sich die Abhängigkeit von den Produzenten lockerte. Eine neue Generation kam zum Zug, die weniger hierarchische Musizierweisen pflegte, wie es etwa in der Kollektivimprovisation des Alex Rohr/Irene Schweizer Quartet zum Dokumentarfilm *Bernhard Luginbühl* (Fred M. Murer, 1966) zum Ausdruck kommt. Auch die akademische Neue Musik bekam im Autorenfilm mitunter eine Chance, besonders gelungen sind etwa die Arbeiten von Jacques

Guyonnet für *Charles mort ou vif* (Alain Tanner, 1969) oder von Roland Moser für *Etwas anderes* (Urs Graf, 1987).

Die Möglichkeit, alle Gestaltungselemente des Films unter Kontrolle zu haben, wie sie sich mit der Videotechnik seit den 1970er-Jahren und noch in viel grösserem Mass mit der Digitalisierung der 1990er-Jahre ergab, überbrückte sogar die technisch bedingte Arbeitsteilung zwischen Bild und Ton, sodass einzelne Autoren für alles zuständig sein und hergebrachte Handwerksregeln in Frage stellen konnten: Pipilotti Rist sei hier für die erste Phase, Luc Gut für die zweite genannt.

Sounddesign

Durch das Sounddesign, das sich nach Anfängen in den 1970er-Jahren zunehmend durchgesetzt hat, ist die mit Instrumentalensembles verwirklichte durchgehende Hintergrundmusik, die in Fernsehproduktionen der 1960er-Jahre noch weit herum zu hören war, in eine Nische gedrängt worden. Diese Entwicklung wird nicht immer positiv beurteilt,⁵ doch sie kann als Verwirklichung einer Tendenz gesehen werden, die seit Beginn der Filmmusik existiert, zum Beispiel im Zusammenhang mit elektronischen Instrumenten und mit den auf Tonband eingespielten Bestandteilen der *Musique concrète*.

Bis in die jüngste Zeit nur unvollkommen verwirklichen liessen sich jedoch fließende Übergänge zwischen Dialog, Musik und Geräusch sowie Klangereignisse, die in der Schwebe zwischen den Bestandteilen des Filmtons stehen, die normalerweise getrennt produziert und erst bei der Mischung vereinigt werden. Arthur Honegger und Arthur Hoérée haben mit der Gewitterstimmung in *Rapt* (Dimitri Kirsanoff, 1934) allerdings eine solche Synthese umgesetzt, noch bevor die Tonbandmontage möglich war.

Frieder Butzmann und Jean Martin sehen in der Geschichte der Neuen Musik im 20. Jahrhundert, soweit sie sich der Filmmusik dienstbar machen liess, eine Annäherung von Geräusch und Musik.⁶ Ob die Nähe zum Geräusch die Musik herabwürdige oder ihr neue Möglichkeiten eröffne, wird seit den Strömungen des Futurismus und des Brutismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutiert. Die Forderung nach einer kompositorischen Eingliederung von Geräuschen in die Filmmusik haben am prominentesten Theodor W. Adorno und Hanns Eisler erhoben.⁷ Im Experimentalfilm *La Maggia* (Kurt Aeschbacher,

5 Mathias Knauer: «Musik statt Sounddesign – ein vergeblicher Effort?», in: Christoph Merki (Hg.): *Musikszene Schweiz. Begegnungen mit Menschen und Orten*, Zürich: Chronos, 2009, S. 232–245.

6 Frieder Butzmann, Jean Martin: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, Hofheim: Wolke, 2012, S. 194–196.

7 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press, 1947, deutsch in ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, Bd. 15, S. 7–146, hier S. 98.

1970), um dafür ein Beispiel zu nennen, findet Bruno Spoerri mit einfachen elektronischen Mitteln vielfältige Klänge für Wasser und verhindert zugleich ein ›kulinarisches‹ Zurücklehnen der Zuschauer; seine kompositorische Suche nach ›Schweizer‹ Flussgeräuschen wirkt wie eine schroffe Abkehr von den klanglichen Souvenirs der Kurkapellen in der Art von Bedřich Smetanas *Die Moldau* oder Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau*.

Wie gesagt, ist erst in den letzten zwanzig Jahren der unmerkliche Übergang zwischen den drei historischen Komponenten des Filmtons technisch möglich geworden. Oft zeigen sich jedoch kreative Tendenzen bereits vor ihrer technischen Verwirklichung, sodass der Schluss verfehlt wäre, dass Filmmusik auf technische Veränderungen bloss reagiere: In *Do it Yourself* (Erich Langjahr, 1982) werden musikalische Bruchstücke in einer Weise mit Geräuschen montiert und gemischt, die wie eine Vorahnung des digitalen Samplings erscheint. In *Höhenfeuer* (Fred M. Murer, 1985) verwirklichte Mario Beretta zusammen mit Florian Eidenbenz eine komplexe klangliche Atmosphäre für den archaischen Schauplatz noch ausschliesslich mit akustischen Instrumenten, für *La grande peur dans la montagne* (Claudio Tonetti, 2006) erzeugte Philippe Héritier auf elektronischem Weg einen Klang, der sowohl als Menschenchor, als Zusammenklingen von Musikinstrumenten, Tierstimmen oder als Wind gehört werden kann. Viele Fernsehfilme wurden bis in die 1990er-Jahre noch mit monophonem Ton produziert. Der Raumklang, der mit den 5.1- (oder 7.1-)Klangsystemen möglich geworden ist, hat differenzierten akustischen Atmosphären, wie sie etwa Marcel Vaid komponiert (*The Substance*, 2011), den Weg gebahnt.

Nischen

Obgleich der technische Fortschritt manches hat untergehen lassen, sind viele vergangenen Erscheinungen der Filmmusik in je einer Nische nach wie vor lebendig: Es gibt noch lange Zeit nach Einführung des Tonfilms Stummfilme mit eingespielter Musikbegleitung, wie Jean Brochers *Jim et Jo détectives* (1943) mit der Musik von Jean Binet, und es gibt den Stummfilm genau genommen sogar bis heute, wenn man etwa Reni Mertens' und Walter Martis *Requiem* (1993) mit der Musik von Léon Francioli in Betracht zieht. Mit *Pane per tutti* (Jacques Siron, 2002) wurde ein Stummfilm eigens für die musikalische Live-Begleitung von Christoph Baumann gedreht,⁸ und die Begleitung historischer Stummfilme mit unterschiedlichsten Instrumentarien wird nach wie vor praktiziert.

Musiknoten sind für Filmmusik in vielen oder sogar den meisten Fällen nicht mehr nötig; schon der Jazz und später die Popmusik der 1960er-Jahre haben gegen das Notenmaterial revoltiert, und die

⁸ Siehe in diesem Buch S. 179–181.

Einspielung hat der Partitur mittlerweile den Stellenwert der relevanten Aufzeichnung geraubt. Trotzdem gibt es auch im Zeitalter des Sounddesigns noch partiturmässig ausgeführte und eingespielte Orchestermusik zu Filmen, eine Editionsphilologie beschäftigt sich mit historischen Musiknoten, es gibt nach wie vor Filmmusik ohne Elektronik, und es gibt sogar immer noch Musiknoten im Handel, die von aktueller Filmmusik ausgehen, wie einst die Suiten Honeggers oder Blums, die als Zweitverwertung erfolgreicher Filme für das Kur- oder Salonkonzert konzipiert waren: Die Chorsätze von André-Daniel Meylan zu den Dokumentarfilmen von Jacqueline Veuve sind wie jene längst vergessenen Filmmusiksuiten als Noten Ausgaben verlegt.

Stimmen ohne Text

Vokalmusik transportiert in aller Regel einen Text, Instrumentalmusik ist textlos. In der Filmmusik verfließt diese Grenze häufig: Die textlose und die körperlose Stimme spielen eine Rolle bei Filmmusik. Instrumente klingen wie Menschenstimmen und umgekehrt. So virtuell wie die Schatten auf der Leinwand kann auch die Musik sein, sofern sie aus Lautsprechern erklingt. Der Orgelklang dient seit dem Spätmittelalter als Ersatz und Unterstützung für Chöre und ist bis heute in Gestalt der Kinoorgel präsent, die den Raum der Vorführung vollklingend mit «Stimmen» füllt. Chöre, aber auch Solostimmen ohne Text sind in der Filmmusik verbreitet, wie hier etwa in den Beispielen *L'inconnu de Shandigor* (1967), *Le geometrie della luce* (2002) oder *La nébuleuse du cœur* (2005). Der Allegorie der Idee in Honeggers Musik zu *L'Idée* (Berthold Bartosch, 1934) verleihen die Ondes Martenot eine künstliche Sopranstimme, eine stilisierte Menschenstimme, analog zur weiblichen Ikone in diesem Animationsfilm. Die allegorische Hauptfigur scheint aus dem Off mit einem Vibrato zu singen, das trotz oder gerade wegen seiner offensichtlichen Mechanik zu Tränen rührt, sofern man die Anliegen des Films nachvollziehen kann. Die Abstraktion der Gesangsstimme auf etwas Maschinelles kann hier als ideale Stimme wahrgenommen werden, das Sprechen eines Sprachlosen ist Konzept dieser Filmmusik.

Filmton als Stimmenchor

Barbara Flückiger gebührt das Verdienst, in ihrer umfangreichen Darstellung zum Sounddesign den Filmton als Ganzes zu betrachten ohne traditionelle Hierarchien zwischen Klängen und Geräuschen.⁹ Eine methodische Anregung könnte das Verschmelzen der zuvor klar unterschiedenen Komponenten Dialog, Musik und Geräusch im Sounddesign und den damit verbundenen Wandel der Film-

⁹ Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2001, S. 21.

musik begrifflich fassen helfen und eine weitere Konstante etablieren: Filmtone, sofern es sich nicht um klar zugeordnete Dialoge handelt, könnte grundsätzlich als Chor verstanden werden.

In welchem Zusammenhang steht dieser Vorschlag? Aristoteles hat in seiner *Poetik* zwei sprachliche Kunstformen unterschieden: das berichtende Epos und die dialogische Tragödie (für die ich im Folgenden den allgemeineren Begriff Drama verwende). Während das Epos eine schriftlose Überlieferung ist, also Erzählung von Mund zu Mund, die nicht fixiert sein muss, beruht das Drama aller Wahrscheinlichkeit nach schon seit seinen Ursprüngen auf Schrift (um eine in den letzten Jahren populäre Theorie aufzugreifen).¹⁰ Das Epos konnte auswendig vorgetragen werden, beim Drama hingegen ist eine schriftlose Inszenierung höchst unwahrscheinlich.

Im Unterschied zum Epos besitzt das antike Drama ausserdem einen Chor, der das Bühnengeschehen kommentiert. Um einen Bezug zur Schriftlichkeit des Dramas herzustellen, könnte man sagen, der Chor «liest» das Geschehen, nicht individuell wie die Figuren ihre Rollen, sondern gemeinsam, sodass das Publikum diese Lesehaltung mitvollziehen kann. Die Kenntnis des Lesens war für die Zuschauer noch nicht vorausgesetzt, aber alle mussten wissen, dass in dieser Situation gelesen wurde, dass es sich bei der Auführung um belebte Schrift handelte. Lesen bedeutet, allgemeiner gefasst: Es werden Aufzeichnungen entziffert. Die Möglichkeiten der Aufzeichnung haben sich bis heute vervielfacht und auf das Audiovisuelle ausgeweitet. Die Schrift der Zwischen- und Untertitel im Film gehört ebenso zu den Aufzeichnungen wie das Bild auf der Leinwand oder dem Bildschirm.

Das Filmpublikum entspricht dem Publikum des Dramas insofern, als es sich in der elementaren Situation einer lesenden Gemeinschaft vor einer Aufzeichnung befindet. Beim Film stehen keine lebendig vermittelnden Schauspieler zwischen den Zuschauern und einer auswendig gelernten oder paraphrasierten Schrift, sondern das Publikum ist direkt mit der Aufzeichnung konfrontiert, mit dem Bild und beim Stummfilm oder unvertitelten Film auch mit dem Text der gesprochenen Dialoge.

Film wäre, in dieser Analogie betrachtet, nicht Epos, sondern Drama, und alle Bestandteile des Filmtons, die nicht unmittelbar dialogisch sind, wären ein Chor, der gemeinsam mit den Zuschauern etwas liest und jenen seine Lesart plausibel macht. Ein naives, zu dieser Vorstellung vollkommen passendes Beispiel ist der Film *Jim et Jo détectives* (1943), in dem ein Chor wie ein Filmerkärer aus der frühesten Zeit der Filmgeschichte die Handlung kommentiert.

¹⁰ Vgl. Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Schmidt, 2003, S. 54.

Filmmusik zunächst einmal als Symbol des Lesens zu verstehen, ohne dass mit ihr notwendig ein gelesener Inhalt transportiert oder mit Ausdruck versehen werden müsste, liegt in manchen Fällen nahe: Wenn ein Buch aufgeschlagen wird oder Erinnerungen wach werden, erklingt häufig Musik. Titelmusik hat diese Funktion, die nicht zuletzt dann zu hören ist, wenn Schriften zu lesen sind. Jonas C. Haefelis Titelmusik in *Klassezämekunft* (Walter Deuber, Peter Stierlin, 1988) hat diese Wirkung im verstärkten Mass, weil zu Beginn des Films Vergangenheit in Erinnerung gerufen wird und die Figuren der Handlung während der Musik jene Einladung zum Klassentreffen lesen, die das kommende Geschehen auslöst.

Live-Musik im Stummfilm kann als Lesehilfe für den Film wahrgenommen werden, sie kann die Illusion erleichtern, dass die bewegten Schatten etwas darstellen. Ein Orchester aus Musikern, die konzentriert Noten lesen, erleichtert dem Publikum die Konzentration beim Betrachten und beim Lesen von Zwischen- oder Untertiteln. Die historischen Thesen zur «Verlebendigung» des Stummfilms durch begleitende Live-Musik hat Claudia Gorbman ausführlich kommentiert.¹¹

Beim Lesen scheint einem Inhalt ein Ausdruck hinzugefügt zu werden, eine Unterscheidung, die es ohne Trennung von Schrift und Lesen nicht gäbe:¹² Ausdruck wird im Drama durch Regieanweisungen signalisiert und gefordert, also etwa durch die Wörter «fröhlich» oder «traurig» in Klammern vor dem solcherart zu lesenden Text. Wenn eine Schrift oder ein Bild Inhalt transportieren, dann wird ihnen durch Lesen Ausdruck hinzugefügt. Wir wissen, dass ein Schauspieler von einem Drehbuch ausgeht und seiner Rolle persönlichen Ausdruck hinzufügt, indem er die Schrift zur Sprache macht. In dieser Situation scheint es eine klare Unterscheidung zwischen Inhalt und Ausdruck zu geben: zwischen der optisch wahrgenommenen Schrift und ihrem akustisch wahrgenommenen Lesen. Eine Hintergrundmusik kann dieselbe Aufgabe erfüllen, indem sie dem Publikum sagt, wie es das momentan Gesehene zu verstehen habe. Filmtone kann Schrift in Sprache übersetzen, wenn er von Sprechern stammt, oder kann Dingen Ausdruck verleihen, wie es das Geräusch bewerkstelligt. Auch realistisch wirkende Ge-

11 Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London: British Film Institute, 1987, S. 53–69.

12 Die Unterscheidung von Ausdruck und Inhalt ist hier angelehnt an Ferdinand de Saussures «signifiant» und «signifié» (ders.: *Cours de linguistique générale* (1916), Paris: Payot, 1967, S. 97–103), wobei im Unterschied zu Saussure unterstellt wird, dass bereits der Inhalt als Bild oder Schrift greifbar gemacht ist, weil es ihn als bloße Vorstellung nicht gebe. Die von Jacques Derrida ausgehende These der «verinnerlichten Schrift» bei Saussure auszuführen, würde hier den Rahmen sprengen.

räusche kommentieren: Sie sind zum Beispiel lauter, wenn etwas Furcht einflößen, oder übertrieben, wenn etwas komisch sein soll. Filmtone kann nicht abbilden, was Barbara Flückiger ausführlich und plausibel darlegt,¹³ sondern zuordnen und deuten. Anders gesagt: Filmtone ist keine Schrift, sondern ein Lesen.

Filmtone leistet einerseits ähnlich wie die Instanz des Chors im Drama eine Interpretation des Gesehenen, definiert andererseits einen Raum, in dem diese Interpretation gilt. In ein einfaches Beispiel gefasst, kommentieren die akustischen Zeichen von Freude oder Schrecken ein Tor im Fussball und machen deutlich, auf welcher Seite die gehörten Zuschauer stehen. Diese Reaktion des Publikums kann durch fröhliche oder traurige Musik paraphrasiert oder kontrapunktiert¹⁴ werden, eine weitere kommentierende Ebene. Um beim banalen, aber ohne weiteres verständlichen Beispiel des Fussballtors zu bleiben, kann dieses für die Hauptfigur eines Films, im Unterschied zum Jubel im Stadion, ein schwerer Schlag sein, weil sie etwa zur verlierenden Mannschaft gehört, was zum Beispiel durch eine «Schicksals»-Musik signalisiert wird. Der Zuschauer übernimmt in aller Regel die musikalische Deutung des Gesehenen als Erzählperspektive oder Point of View, fühlt hier also mit dieser Hauptfigur den Schicksalsschlag. Ob dies eine blosser Konvention oder eine Gefahr ist, da durch die «erschütternde Gewalt des Tones» (Friedrich Nietzsche)¹⁵ der distanzierte Betrachter zur Parteinahme genötigt wird, wird bis heute kontrovers diskutiert. Der Filmzuschauer wäre hin- und hergerissen zwischen der Vereinnahmung durch einen Chor von Menschenstimmen, die sich über das Tor freuen, und der Vereinnahmung durch einen Chor von Musikinstrumenten, für die das Tor ein Schicksalsschlag ist.

Film ergänzt oder ersetzt heute oft die Schrift als visuelle Aufzeichnung. Ein Orchester vor dem Stummfilm ist ein Stimmenchor ohne Text, ebenso wie ein singender Chor ohne Text ein häufiger Bestandteil von Filmmusik ist, hier etwa in *L'inconnu de Shandigor* (Jean-Louis Roy, 1967), dessen textloser, gross besetzter Chor, komponiert von Alphonse Roy, eine mysteriöse und übermächtige Organisation symbolisiert.

Auch Musik wird gelesen. Wenn sie keinen Text transportiert, handelt es sich dem Drama gegenüber um Ausdruck ohne Inhalt (dies

13 Flückiger (wie Anm. 9), S. 74–87.

14 Die Begrifflichkeit paraphrasierend/kontrapunktisch/polarisierend geht aus von Hansjörg Pauli: «Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss», in: Hans-Christian Schmidt (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz: Schott, 1976, S. 91–119.

15 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* (1873), Kap. 2, Stuttgart: Reclam, 1993, S. 27. Nietzsche favorisierte unter dem Eindruck Richard Wagners die «dionysische» Ergriffenheit vor der «apollinischen» Kunstbetrachtung klassizistischer Tradition.

ist die oft kritisierte Funktion expressiver Instrumentalmusik im Film). Richard Wagner und Friedrich Nietzsche haben den Chor der Instrumentalstimmen des Bühnenorchesters mit dem antiken Tragödienchor in Verbindung gebracht, der im modernen Schauspiel verloren gegangen oder auf kümmerliche Aufgaben beschränkt worden sei.¹⁶ Auch beim Stummfilm spielte in grösseren Kinos ein Orchester vor der Leinwand, meist auch noch in einem Orchestergraben. Michel Chion erklärt sich einig mit meiner These vom fließenden Übergang zwischen Bühnen- und Filmmusik um 1900 und hebt die individuelle Deutung des Films durch den Kapellmeister, der die Begleitmusik auswählt oder komponiert, als europäische Tradition hervor.¹⁷ Das Orchester liest das Drama unter seiner Leitung.

Richard Wagner behauptete in seiner Schrift *Oper und Drama*, dass sein Orchester die moderne Version des antiken Tragödienchors und zur «Kundgebung des Unaussprechlichen»¹⁸ geeignet sei. Sören Kierkegaard erklärte seinerseits, im Theater gebe es zwei Orchester: Sobald sich der Vorhang hebe, erklinge «jenes andere Orchester, das nicht dem Taktstock des Dirigenten gehorcht, sondern einem inneren Trieb folgt, jenes andere Orchester, der Natur laut der Galerie».¹⁹ Das Rumoren auf den billigen Plätzen ist nach dieser Vorstellung also ebenfalls ein Orchester oder ein Chor, der einerseits das Bühnengeschehen kommentiert, andererseits den sozialen Rahmen des von Kierkegaard geschilderten Vorstadttheaters charakterisiert beziehungsweise als Point of View bestimmt. Auch wenn in einem Film statt einer realistischen «Atmo» Musikeinlagen zu hören sind, die sich nicht direkt auf das Bild beziehen, wird mit ihnen ein Lebensgefühl beschworen, also ebenfalls eine Art Point of View festgelegt.

Der Filmtheoretiker Béla Balász versprach sich um 1930 vom Tonfilm, dass er «die Stimmen der Dinge» entdecken werde: «Vom Brausen der Brandung, vom Getöse der Fabrik bis zur monotonen Melodie des Herbstregens [...]»²⁰ Im allgemeinen Gebrauch des Wortes wäre ein Chor aus Vögeln und Insekten ein Chor von «Naturstimmen», ein Chor aus Geräuschen wie Wind, Regen und Donner wäre ein Chor von «Naturgewalten», die man in der Mytho-

16 Ausführlicher in Mathias Spohr: «Filmmusik», in: Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Anno Mungen (Hg.): *Das Wagner-Lexikon*, Laaber: Laaber, 2012, S. 217–219.

17 Michel Chion: *La musique au cinéma*, Paris: Fayard, 1995, S. 32 f.

18 Richard Wagner: «Oper und Drama: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft», in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig: Siegel, 1907, S. 173.

19 Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*, hg. von Hans Rochol, Hamburg: Meiner, 2000, S. 39.

20 Béla Balász: *Schriften zum Film*, Bd. 2: 1926–1931, München: Hanser, 1984, S. 152.

logie personifiziert. Im Animationsfilm *Précision* (Julius Pinschewer, 1952) mit der Musik von Hans Vogt lassen ein Orchester und ein textloser Chor das Universum und die Bestandteile eines Uhrwerks sprechen, und die Präzision des Chorsingens als Sinnbild der Sphärenharmonie gehört mit zur Werbebotschaft.

Im Kurzfilm *Glasstunde* (Giordano Canova, 2006) werden die Trinkgläser als Dinge im Inventar eines Hotels in Gestalt von Ben Jegers Glasharfe lebendig und füllen die Räume dieses Hotels mit ihren Stimmen. Der Musiker «liest» diese Objekte und verleiht ihnen durch seine Interpretation einen Klang, textlos, aber ausdrucksvoll. Die Chorfunktion dieser Filmmusik ist ohne weiteres verständlich.

Als einfacher Schluss aus diesen Betrachtungen: Es liegt nicht nur dem landläufigen Verständnis nahe, sondern ist auch eine methodische Hilfe, Klänge zu Bildern und Schriften als Chor zu verstehen, der diese Aufzeichnungen beleben und kommentieren soll. Der Begriff Drama kann hier in seinem ursprünglichsten Sinn als gemeinsames Lesen von Aufzeichnungen verstanden werden, und der Chor ist ein Lesehelfer für das Publikum, er nimmt Wahrnehmung voraus.

Es ist wohl nicht abwegig, aus dem Erfolg akustischer Raumkonzeptionen im Sounddesign zu schliessen, dass gehörte Räume nicht ursprünglich als physikalische Räume wahrgenommen werden, sondern als soziale Räume: Ein Chor von Anwesenden charakterisiert die Umgebung, in der man sich aufhält, als eine Art Gemeinschaft, der sich das wahrnehmende Individuum gegenüberübersieht und in die es eingegliedert wird, sobald es sich anscheinend im selben Raum befindet. In seinem einflussreichen Buch *Imagined Communities* beschreibt der Politikwissenschaftler Benedict Anderson die soziale Funktion des Chors mit den Worten: «Nothing connects us all but imagined sound.»²¹ Stimmen, also jene Individualitäten, auf die man Klänge unwillkürlich zurückführt, bilden ein Geflecht von Beziehungen, die den Raum ausmachen, was in erster Linie als Gemeinschaft wahrgenommen und erst im Anschluss an diese naive soziale Wahrnehmung auf physikalische Eigenschaften wie Entfernung, Grösse oder Beschaffenheit abstrahiert wird. Ein Zusammenklang wird auch noch in grösster Abstraktion als soziale Gemeinschaft verstanden, wofür es das Wort Harmonie gibt: Der Chor besteht aus Wesen, die einen Zusammenhang haben, und sei es als Räuber und Beute im Klang eines Waldes – wofür in dieser Auswahl das Beispiel *Douce nuit* (Martial Wannaz, 1987) mit der Musik von Léon Francioli stehen mag. Oft haben solche Chöre im Film keinen oder keinen verständlichen Text, sind akustisch verfremdet und kaum von Musikinstrumenten

21 Benedict Anderson: *Imagined Communities*, 2nd edition, London: Verso, 2006, S. 149.

oder Geräuschen zu unterscheiden, seien es Tierlaute oder das Raunen des Windes. Das Sounddesign ermöglicht es, mit Stimmen Lebensräume zu gestalten, was nicht weit entfernt von den Intentionen der Musik ist.

Am Ende bleibt zu wünschen, dass die Tonausschnitte, aus denen sich diese Anthologie zusammensetzt, einen vielstimmigen Chor bilden, der die oder eine Schweiz darstellt – so identitätstiftend, wie Musik eben sein kann: als «bricolage» im besten Sinne.

Quellen

- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler: *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press, 1947.
- Balász, Béla: *Schriften zum Film*, München: Hanser, 1984.
- Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung*, hg. von Hans Rochol, Hamburg: Meiner, 2000.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* (1873), Stuttgart: Reclam, 1993.
- Russolo, Luigi: *L'art des bruits*, hg. von Giovanni Lista, Paris: L'Âge d'homme, 2001.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale* (1916), Paris: Payot, 1967.
- Sitsky, Larry (Hg.): *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, Westport, CT: Greenwood, 2002.
- Wagner, Richard: «Oper und Drama», in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig: Siegel, 1907, S. 1–229.

Sekundärliteratur

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities*, 2nd edition, London: Verso, 2006.
- Butzmann, Frieder, Jean Martin: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, Hofheim: Wolke, 2012.
- Chion, Michel: *La musique au cinéma*, Paris: Fayard, 1995.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2001.
- Gerhard, Anselm, Annette Landau (Hg.): *Schweizer Töne*, Zürich: Chronos, 2000.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London: British Film Institute, 1987.
- Knauer, Mathias: «Musik statt Sounddesign – ein vergeblicher Effort?», in: Christoph Merki (Hg.): *Musikszene Schweiz. Begegnungen mit Menschen und Orten*, Zürich: Chronos, 2009, S. 232–245.

- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Schmidt, 2003.
- Pauli, Hansjörg: «Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss», in: Hans-Christian Schmidt (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz: Schott, 1976, S. 91–119.
- Spohr, Mathias: «Filmmusik», in: Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Anno Mungen (Hg.): *Das Wagner-Lexikon*, Laaber: Laaber, 2012, S. 217–219.

Music for silent films in Switzerland – fragments of a history

There are few documentary sources for the early history of film music in Switzerland. Not even film critics paid much attention to film music or the musicians who played it. Several well-known musicians and composers did work in film, but the dubious reputation of the profession meant that many did so only under assumed names. Symphony orchestras did not offer whole-year contracts, so many musicians also worked in assorted salon orchestras in cafés, hotels and dance halls. During the First World War, many foreign musicians found their way to Zurich, providing unwelcome competition for the locals.

Whereas in the USA big cinemas had a full symphony orchestra at their disposal, the biggest cinema ensembles in Switzerland were roughly 20-strong. The immense demand meant that cinema musicians might even get all-year contracts, earning twice what orchestral musicians were paid. Some cinemas also had an organ – such as that of the Capital Cinema in Zurich, which had 2800 pipes. Smaller cinemas, however, sometimes made do with music from a gramophone. Nor was the music for silent films necessarily intended to illustrate the actual film.

The first experiments with “talkies” took place in the early 1900s in Switzerland when attempts were made to synchronize gramophones with film. But it was not until Al Jolson’s Jazz Singer reached Switzerland in 1929 that the masses wanted talking films (83,000 people paid to see it in its first year). The cost to cinemas of acquiring the necessary equipment was immense. As the talkies became the norm, cinema musicians were no longer needed. The number of unemployed musicians in Switzerland increased tenfold from 1928 to 1936.

Spoerri includes excerpts from texts by his mother, Lore Spoerri-Schein (from the Schein-Rewinzon family of Ukrainian immigrant musicians who arrived in Zurich in 1906) in which she offers detailed recollections of working in cinema ensembles in the 1920s.

Musik zum Stummfilm in der Schweiz – Bruchstücke einer Geschichte

Bruno Spoerri

Zur Praxis der Stummfilmmusik in der Schweiz (im Gegensatz etwa zu Deutschland und natürlich den USA) finden sich nur wenige Unterlagen. Kaum jemand hat sich die Mühe genommen, Dokumente über die vielen beteiligten Musiker, über ihr Repertoire und über ihre Arbeitsbedingungen aufzubewahren und auszuwerten. Auch über die enge Verknüpfung dieser Musikergeneration mit dem Musikleben der Städte (zum Beispiel in Caféhäusern, bei Tanzanlässen, aber auch im Rundfunk der Gründerzeit und in den damaligen Sinfonieorchestern) ist wenig bekannt. In Biographien sind solche «minderwertigen Tätigkeiten» meist kaum erwähnt – es ist aber nachgewiesen, dass herausragende Persönlichkeiten des Musiklebens sowohl in Kinos wie auch in Cafés zum Nachmittags-tee und abends zum Tanz spielten.

Die Missachtung der Filmmusik blieb bestehen: Lange Zeit galt die Mitwirkung bei Filmmusikprojekten als wenig förderlich für den guten Ruf eines seriösen Komponisten. Sie wurde unter einem Pseudonym geschrieben oder zumindest im Werkverzeichnis möglichst nicht erwähnt – mit Ausnahmen wie Arthur Honegger oder Robert Blum. Noch anrühiger war das Schreiben von Musik für Werbe- und PR-Filme; dies wurde allenfalls als einmalige Entgleisung oder gelegentliche Spielerei akzeptiert, konnte man doch damit – oh Schreck – gutes Geld verdienen.

Die heutige Forschung ist keine Feldforschung mehr, sondern Quellenforschung, da die meisten Beteiligten unterdessen gestorben sind. Aber auch die zeitgenössischen Quellen sind wenig ergiebig, die damaligen Filmkritiker berichteten zum Beispiel nur in seltenen Fällen über die Musik. So finden wir in mehreren Jahrgängen der *Neuen Zürcher Zeitung* kaum je eine Erwähnung des Orchesters.¹

1 Willi Bierbaum (1875–1942) war 1903–1940 Lokalredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung*. 1912 schrieb er seine erste Filmkritik für die *Neue Zürcher Zeitung*, 1920 führte er eine regelmässige Filmrundschau ein, wobei er die Sammelbesprechungen gerne ändern überliess. In seinen bei Güttinger zitierten Texten (Güttinger, Fritz: *Kein Tag ohne Kino*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1984, S. 177 f.) findet sich kein Wort über die Musik. Karl Bleibtreu (1859–1928) besprach vom 13. Juli 1913 bis zum 2. August 1914 und dann nochmals vom 22. November 1914 bis zum 17. Januar 1915 in der Zeitschrift *Die Ähre* regelmässig das Programm sämtlicher Kinos in Zürich, wo er von 1908 an wohnte. Auch von ihm wird Musik nicht erwähnt. Ebd., S. 207 f.

Kinoinsereate nennen ebenfalls nur selten die Musiker. Einzig bei der festlichen Eröffnung neuer Kinos wurde die Musik gelegentlich zur Kenntnis genommen.² (Parallelen zur heutigen Situation in der Filmkritik sind unverkennbar – Filmkritiker waren und sind offenbar meist keine Ohrenmenschen ...)

Die bisher beste Materialsammlung zur Musik im europäischen Stummfilm, zusammengestellt von Fritz Güttinger, enthält immerhin einige Zitate, die sich auf die Schweiz beziehen.³

Ich habe versucht, einige erste Informationen zusammenzutragen, in der Hoffnung, damit einen Anstoss für weitere Nachforschungen zu geben. Die aufgefundenen Dokumente beziehen sich in erster Linie auf Zürich und Umgebung und auf den Zeitraum von etwa 1915 bis 1930. Die Geschichte der Familien Schein und Rewinzon basiert weitgehend auf den Aufzeichnungen meiner Mutter, Lore Spoerri-Schein.

Musikerleben zu Anfang des 20. Jahrhunderts

Wie lebten Musiker in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts? Die Bandbreite vom hungernden Komponisten bis zum gefeierten Solisten war sicherlich gross. Gewiss ist, dass man von sozialer Sicherheit, wie sie heute die Anstellung in einem subventionierten Orchester bietet, weit entfernt war. Die meisten Sinfonieorchester konnten keine Ganzjahresverträge anbieten; in den Sommermonaten musste in Kurorten, in Cafés etc. nach Beschäftigung gesucht werden.⁴ Andererseits ergaben sich dann für die «Winterzuzüger», also die Musiker, die keine feste und gesicherte Anstellung hatten, während der Konzertsaison Verdienstmöglichkeiten im Orchester (zum Beispiel in der Tonhalle Zürich).⁵ Schwierig war oft die Übergangszeit im Frühling, wenn die Theater Ende März schlossen, die Kurkapellen aber erst im Juni ihre Tätigkeit aufnahmen.⁶

Bis Ende der Zwanzigerjahre wurde erst ein verschwindend geringer Anteil der Musik in öffentlichen Räumen ab «Konserven», das heisst Schallplatte, konsumiert. Jedes Café und jedes Hotel, das etwas auf sich hielt, hatte seine eigene Kapelle, die am Nachmittag zum Tee aufspielte und am Abend für die Tanzbegeisterten wirkte.

2 In den Besprechungen von *Bäckerei Zürrer* (1957) wird beispielsweise nirgends die Musik von Walter Baumgartner erwähnt, siehe Felix Aeppli: *Der Schweizer Film 1929–1964*, Zürich: Limmat, 1981, Bd. 1, S. 238–246.

3 Die Unterlagen von Güttinger liegen in der Deutschen Kinemathek, Berlin, weitgehend ungeordnet in Schachteln. Sie enthalten überaus viele Dokumente zur Zürcher Filmgeschichte.

4 Vgl. Mathias Spohr: «Geschichte der Kurmusik. Marktplatz der Musiker und Musikstile», in: *Das Orchester*, Januar 2010, S. 14 f.

5 Siehe Listen der Zuzüger im Stadtarchiv Zürich.

6 Heribert Schröder: *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1990, S. 176.

Abraham Schein, 1918.



Am Nachmittag bestand das Repertoire vorwiegend aus leichter Klassik: von typischen Salonstücken bis zu anspruchsvollen Teilen oder Sätzen von Violinkonzerten und Opern. Am Abend wurde das Repertoire an tanzbaren Stücken hervorgeholt.

Viele Musiker waren Multiinstrumentalisten. Für den Tanzabend wechselten etwa der zweite Geiger zum Schlagzeug und der Cellist zum Banjo. Die Resultate der Bemühungen dieser meist konservativ klassisch ausgebildeten Musiker um zeitgenössische Tanzmusik waren allerdings oft wenig erhebend. Der aufkommende Jazz wurde oft als Gelegenheit zum Radau missverstanden; Hauptsache war das Vorhandensein des Schlagzeugs, das vor allem als Lärminstrument aufgefasst wurde.

Die Spannweite des Repertoires guter Kapellen war gross: Das Repertoire des «Russischen Künstler-Salon-Orchesters Revinson» etwa umfasste 1064 Titel, darunter 73 Ouvertüren, 189 Charakterstücke und diverse Salonstücke, 181 Walzer, 140 Märsche und 29 Zigeuner-Romanzen. In der Sammlung der Berner I Salonisti (zu einem wesentlichen Teil das ehemalige Repertoire des Zürcher Kapellmeisters Abraham Schein) finden sich Komponistennamen wie Bach, Berlioz, Bizet, Beethoven, Brahms, Chopin, aber auch Ragtimes von Abe Holzman und Schlager von Jerome Kern, Paolo Tosti und vielen andern.

1917 spielten in Zürich, um nur Stichproben herauszugreifen, die Kapellen Vinzenz Kranebitter, Aversano, Cattaneo.⁷ Das

7 «Vinzenz Kranebitter im Wintergarten», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1909, 12. Oktober 1917, Nr. 1899, 13. Oktober 1917; «Aversano im Metropol», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 370, 2. März 1917; «Cattaneo im Astoria», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 370, 2. März 1917, Nr. 1777, 25. September 1917.

Grand Café Metropol (Bahnhofstrasse/Börsenstrasse) kündigte am 2. März einen «Italienischen Opern-Abend mit dem Künstler-Orchester Aversano» an, etwa mit Auszügen aus Rossinis *Wilhelm Tell* und Donizettis *Lucia di Lammermoor*, das Grand Café Astoria präsentierte einen «Wagner-Puccini-Abend mit Violin-Solo-Einlagen des Solisten-Orchesters Cattaneo-Gilardelli unter Leitung des Violin-Virtuosen Prof. Elio Gilardelli» an.

Während des Ersten Weltkriegs flohen viele Musiker, vor allem aus Deutschland und Frankreich, in die Schweiz und suchten Arbeit. Im Grand Café des Banques an der Zürcher Bahnhofstrasse 70 spielten der Pianist José Iturbi und der Geiger Mischa Elzon. Die aus Russland stammenden Musiker Alexander Schaichet und Joachim Stutschewsky waren 1914 im Grand-Hotel Kurhaus Brünig engagiert, wurden dort vom Ausbruch des Weltkriegs überrascht und suchten dann in Zürich nach Arbeit.⁸

Für die einheimischen Musiker waren diese Leute eine unwillkommene Konkurrenz. «Wohlmeinend» mahnte ein Einsender 1917 in der *Neuen Zürcher Zeitung*: «Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir die Zahl der ausübenden, in Zürich niedergelassenen Musiker, die ihre Kunst oder ihren Dilettantismus direkt oder indirekt zum Zweck des Erwerbs ausüben, auf mindestens dreihundert einschätzen, die strukturierenden Elemente der Vergnügungsetablissemments, Korso, Wintergarten, usw. nicht in Rechnung gebracht. Der Herkunft nach sind es meist Ausländer, die sich hier als Musiker angesiedelt haben. Die gebürtigen Schweizer und einheimischen Zürcher bilden den weitaus kleinern Teil. Wie wir aber vernehmen, erfolgen gerade aus dem Auslande immer wieder Anfragen von solchen, die als Sänger und Sängerinnen, Dirigenten, Musiklehrer, Organisten usw. jetzt schon, aber dann bestimmt nach Beendigung des Krieges auf Anstellung auf hiesigem Platz hoffen, obschon an geeigneten Kräften kein Mangel, in gewissen Fächern vielmehr geradezu Überfluss herrscht. Schlimm sind diejenigen dran, die auf Geratewohl nach Zürich kommen in der Erwartung, bald eine Lebensstellung zu finden. Sie mehren zudem die prekäre Lage derjenigen Zunftgenossen, die schon mit der Not des Lebens kämpfen. Wir können vor solchen mehr als gewagten Experimenten nur dringend warnen.»⁹

Der vielseitige Musiker Curt Paul Janz¹⁰ hat diese Zeit erlebt. Er beschreibt die Situation in Basel: «Das Orchester musste beschäf-

8 Verena Naegele (Hg.): *Irma und Alexander Schaichet. Ein Leben für die Musik*, Zürich: Orell Füssli, 1995, S. 15 f.

9 «Zürich als Ziel ausländischer Musiker», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1757, 22. September 1917.

10 Curt Paul Janz (* 25. September 1911, † 28. August 2011) war ein äusserst vielseitiger Musiker, der vor allem in der Basler Orchestergesellschaft beschäftigt war. Er setzte sich erfolgreich für Anliegen der Musikergewerk-

Das ehemalige, 1912 eröffnete Kino Colosseum in Oerlikon, 2014.



tigt werden, namentlich im Sommer. Im Sommercasino (hinter dem St. Jakobsdenkmal) veranstaltete man eine Art Kurkonzerte unter der Leitung des damaligen 1. Klarinettenisten und Kapellmeisters Hermann Wetzel. Die Bläser erfüllten hie und da Aufgaben einer Stadtpfeife. Wir hatten aber auch noch andere Musiker. Es gab grosse «Wiener Cafés», die ihre bis 18 Mann starken Hausorchester hielten. Ausserdem pflegten Etablissements wie Storchen, Kunsthalle und Casino eine Unterhaltungskunst hoher Stufe. An gewissen Nachmittagen konnten hier die Musiker klassische Trios und Sonaten spielen.»¹¹

Zürcher Kinos der Stummfilmzeit

Die Quellenlage für viele der frühen Zürcher Kinos ist schlecht: Die Kinos sind erst ab 1925 (unvollständig) im Adressbuch aufgeführt; weitere Publikationen machen zum Teil widersprüchliche Angaben zu den Eröffnungs- und Schliessungsdaten. Die Namen der Inhaber und Geschäftsführer sind schwer auffindbar; offenbar wechselten die Besitzverhältnisse häufig. Einzig das Studium der Kinoinserate gibt ein einigermaßen klares Bild.

Sechs Kinos, die vor 1910 eröffnet wurden, schlossen schon wenige Jahre später. 1910 verfügte Zürich über 10 Kinosäle mit total

schaft ein, seine wissenschaftliche Arbeit galt vor allem dem Nachlass von Friedrich Nietzsche.

11 Curt Paul Janz: «Jubiläums-Generalversammlung», in: *Schweizer Musiker Blatt*, Jg. 63, Nr. 2: «100 Jahre Musikerorganisation Basel», Februar 1977, S. 3-11, hier S. 9.

1540 Plätzen und einer Besucherzahl von 35000 pro Monat.¹² 1915 existierten in Zürich 13 Kinos, darunter vier grosse (Central, Corso, Orient, Palace). Bis 1920 kam nur ein Kino dazu, bis 1925 drei weitere. In den nächsten fünf Jahren wurden wagemutig neun Kinos eröffnet, darunter drei grosse (Apollo, Forum, Scala). Um 1928 wurde die Aufwärtsbewegung gestoppt, eine gewisse Kinomüdigkeit und Anzeichen der kommenden Krise machten sich bemerkbar. In dieser Zeit begann im Bereich der Kinos eine Konzentration der Besitzverhältnisse auf grössere Gesellschaften; diese versuchten, durch Vorwärtsstrategie sowie Einsparungen durch Konzentration zu überleben; vermutlich deshalb überstanden die meisten Kinos die teure Wende zur Tonfilmtechnik.

Musik im Kino: Orchester und Pianisten

Im Kino der Stummfilmzeit war Musikbegleitung wichtig – in den Anfängen auch zum Übertönen der Projektorgeräusche. Bald aber wurde die Projektionskabine aus Sicherheitsgründen gut isoliert.¹³ «Der lautlos über die Leinwand flirrende Film erzeugt in dem dunklen Raum beim Zuschauer bald eine gedrückte, beklemmende Stimmung, die er durch oft merklich verlegene Ausrufe oder sonstige loszuwerden sucht. Der naive Zuschauer sucht nach einem Mittel, das das schattenhafte Bild beleben hilft, der stummen Sprache gewissermassen die Zunge löst. Dass die Musik diese ergänzende und unterstützende Hilfsarbeit leisten könne, hatten die Filmleute bald heraus.»¹⁴

Darüber hinaus führte vor allem die Erkenntnis, dass Musik die emotionale Wirkung eines Films enorm steigern kann, zu einer durchgängigen Musikbegleitung.

Schon Georges Hipleh-Walt, der ab 1898 in seinem «Biographie Suisse» als Erster in grossem Stil Filme zeigte, verfügte über ein Zelt mit Platz für 2500 Zuschauer. Unter seinen 20 Mitarbeitern sind zwölf Musiker angeführt.¹⁵ In Basel wirkte der Jesuitenpriester Abbé Joye als Vorläufer der audiovisuellen Pädagogik. In seinen Filmvorträgen setzte er ein Schülerorchester ein.¹⁶

12 Hervé Dumont: *Geschichte des Schweizer Films*, Lausanne: Schweizer Filmmarchiv, 1987, S. 25, zitiert nach Hanspeter Manz: «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz», in: *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz. Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographische Aktiengesellschaft*, Zürich, Zürich: Rohr, 1968, S. 43–50.

13 Schon aus Gründen des Brandschutzes wurden die Projektorkabinen schon früh vom Zuschauerraum getrennt. Siehe Herbert Birett: *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, München: Q-Verlag, 1994, S. 20; Karl Heinz Detke: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart: Metzler, 1995.

14 E. T.: «Der tönende Schatten», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. November 1922.

15 Dumont (wie Anm. 12), S. 22.

16 Ebd., S. 24.

BELLEVUE

Der Film von einem tragischen Menschenschicksal:

**John Barrymore in
BEAU BRUMMEL**

oder

Ein ungekrönter König

Großes Filmdrama in 10 Akten.

Wer Beau Brummel war, das wußte vor hundert Jahren jedes Kind.

Der Prototyp der Eleganz, ein Mann, der sein Leben zu einem Kunstwerk gestaltete, bis er, trunken vom eigenen Ruhm, aus höchster Höhe hinabstürzte.

Seine Karriere war der Sieg einer Persönlichkeit.

Ein Husarenoffizier ohne jedes Vermögen, aber er beherrschte ein ganzes Volk, den Thronerben von England und seinen Hof.

JOHN BARRYMORE

Ist der einzige unter den lebenden Schauspielern, der die Gestalt des Beau Brummel überzeugend verkörpern konnte. Er, der größte Tragöde der Gegenwart, der amerikanische Kainz, dessen Darstellungskunst wie eine Offenbarung wirkt, spielt nun die Titelrolle. Barrymore erscheint im Film nur alle 3–4 Jahre einmal, denn das Theater absorbiert seine Tätigkeit vollständig. Er ist der Abgott der angelsächsischen Theaterwelt. Um so wertvoller ein Film, der ihn uns zeigt, wie er in meisterhafter Darstellung die Gestalt Brummels, der das größte Original seines Jahrhunderts war, zum Leben erweckt.

Es ist ein tief erschütternder Lebensroman, der hier vor unsern Augen abrollt!

Georg Bryant Brummel, der dreiste Spötter ... den Könige fürchten!

der tassinierende Dandy ... dem alle Frauen zu Füßen liegen!
der schlagfertige Hofsling ... dessen messerscharfer Witz tödlich verwundet!

der stuzeste Günstling ... der als verbannter Bettler

**Im Armenhaus geendet
Ein Männerschicksal Ein Liebesdrama**

Ferner das reichhaltige Beiprogramm.

Auszug aus der Musikbegleitung:

Sinfonie Nr. 2 Haydn
Rosenkavalier R. Strauß
Vierle Sinfonie Mendelssohn
Adagio religioso Vieuxtemps
Menuett F-dur, Glück-Burmeister
Söhrenmusik Rubinstein
Andante aus op. 120 Schubert
(Streichquartett)

Menuett Es-dur Mozart
Menuett Es-dur Beethoven-Bur
La Comtesse E. Bach-Burmeister
Nuit et Songes Schubert
Adagio op. 76 Haydn
(Streichquartett)
Adagio op. 8 Brahms

Nicht zu vergessen ist, dass das frühe Kino in der Vaudeville-Umgebung angesiedelt war (das American Vaudeville entspricht etwa dem europäischen Variété): Die Filmvorführungen waren umrahmt von Aufführungen auf der Bühne. Dazu gehörten selbstverständlich auch selbständige musikalische Darbietungen. Als feste Kinosäle die Variététheater zunehmend ablösten, setzte sich die Tradition der aus Filmen und Live-Vorführungen bestehenden Programme fort. Grössere Kinos waren meist auch Variétébühnen und dementsprechend ausgestattet (zum Beispiel Corso, das zuerst nur nebenbei Filme zeigte, Capitol, Apollo, Forum, Kosmos, Speck). Es traten Hypnotiseure wie etwa der Suggestor Sabrenno auf, die Xylophonvirtuosen des Balogh Trio, die Kempinski-Truppe (lebende Plastiken), ein Kreolen-Ballett, die «original amerikan. Jazzsänger 4 Blue Boys», das Männerquartett Moskwa mit Balalaika-Orchester etc. Besonders erwähnenswert ist, dass im Capitol im Februar 1929 eine Vorführung des «Aetherwelleninstruments» Theremin stattfand. Im Mai trat im Scala Josephine Baker mit dem Orchester Enoch Light auf.

Eine bemerkenswerte Aufführung fand 1929 beim Ball des renommierten Lesezirkels Hottingen im Hotel Dolder statt: Auf einen Kurzfilm *Hallo, Switzerland*, in dem die Ankunft eines Charlie-Chaplin-Doubles (Werner Hinz) in Zürich gezeigt wurde, überraschte ein Folgeauftritt des Hauptdarstellers live im Saal. Der Komiker Emil Hegetschweiler als Tämperli sorgte für einen derartigen Lacherfolg, dass der Film nachher weiter in einem Kino gezeigt wurde.¹⁷

Dazu kamen eigentliche Konzertabende: 1924 finden wir ein Inserat des Kinos Bellevue: Klavierkonzert Es-Dur von Beethoven, Solist Luigi Zanetta. Ebenfalls im Bellevue 1925: Zum Film *Beau Brummel oder Ein ungekrönter König* (Regie: Harry Beaumont, 1924) mit John Barrymore gab es ein reichhaltiges Beiprogramm mit Werken von Haydn, Strauss, Schubert, Beethoven, Brahms und anderen.¹⁸ Ein Inserat vom 3. November 1926 kündigt Galavorstellungen verbunden mit einem Konzert russischer Musik mit verstärktem Orchester an, mit Werken von Tschaikowsky, Rimski-Korsakow, Borodin, Glasunow, ferner von Schubert, Artaud, Massenet, Grieg und Brahms.¹⁹

Einzelne Kinos waren noch bis in die Sechzigerjahre so eingerichtet, dass sie als Bühne für Musik- und Theaterdarbietungen dienen konnten. So dienten Kinos immer wieder als Spielstätte für Jazzkonzerte; etwa das Zürcher Kino Albis 1952 für die «1. Zürcher Juni-JazzWoche», ein Unternehmen, das allerdings kaum Publikumszuspruch

17 Ebd., S. 116.

18 *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1815, 29. September 1925: Glück und Ende des englischen Casanova (Beau Brummel), mit John Barrymore, Hersteller Warner Brothers, New York, gespielt in Deutschland im April 1925.

19 Deutsche Kinemathek, Berlin, Sammlung Güttinger.

fand und darum nicht wiederholt wurde. Das Basler Kino Palace diente im Januar 1953 für ein Konzert der New Orleans Buddies aus Neuchâtel. Am erfolgreichsten war das Amateur Jazz Festival, das im Kino Urban über viele Jahre stattfand und nach dem Umbau zu einem Warenhaus im benachbarten Corso weiterging. Bis etwa 1958 wurde an diesen Abenden – vermutlich wegen vertraglicher Verpflichtungen – am Schluss auch ein Film vorgeführt.

In den USA waren vollbesetzte Sinfonieorchester in den grossen Kinos üblich, in Europa waren es (ausserhalb der Grossstädte wie Berlin und Paris) meist sogenannte Salonorchester, die für die Begleitung sorgten. In der Schweiz finden wir in grösseren Kinos recht gut besetzte, in Einzelfällen bis über 20-köpfige Orchester, häufiger aber Quartette, Trios bis zum einsamen Pianisten.

Die Arbeit war anstrengend: Viele Kinos spielten vom frühen Nachmittag bis zehn Uhr abends. Die Pausen waren kurz und der Aufenthalt im abgedunkelten Saal nicht sehr angenehm. Dafür war es möglich, länger dauernde Arbeitsverträge bis sogar zu Jahresverträgen abzuschliessen, eine grosse Erleichterung für Musiker, die sich niederlassen wollten, statt sich auf ständig wechselnde Arbeitsorte einzustellen.

Curt Paul Janz erklärt die Situation in Basel Ende der Zwanzigerjahre: «In den Kinos erforderte der Stummfilm anschmiegende Musik. Ein immenses Repertoire und wöchentlich wechselnde Filme machten das Musizieren zum spannenden und kreativen Experiment. Dazu waren die Gagen mindestens doppelt so hoch als in den städtischen Orchestern, was die guten Musiker zum Teil dorthin lockte. Das Capitolkino zum Beispiel hielt ein höchstbezahltes Orchester von 24 Musikern. [...] Das Küchlintheater hatte sein ständiges Orchester mit einem Hauskapellmeister.»²⁰ Heinz Klose berichtet: «Anfangs galt der Beruf des Kinomusikers zwar noch als ein gesundheitsschädigendes, ja selbstmörderisches Dasein, doch bald entlasteten Ersatzensembles, die von Theater zu Theater beordert wurden, ihre durch die lange Präsenzzeit überforderten Kollegen und ermöglichten ihnen wenigstens den freien Wochentag. [...] Während die besten schweizerischen Symphonie- und Theaterorchester als Höchstgage für solistisch verpflichtete Stimmführer im Monat Fr. 450.– bezahlten, offerierten die grossen Lichtspieltheater bis zu Fr. 900.– monatlich. [...] Es war deshalb nicht erstaunlich, wenn viele gute Instrumentalisten die Arbeit vor der Leinwand einem Engagement im städtischen Orchester vorzogen.»²¹

Die Qualität der in den Kinos beschäftigten Musikerinnen und Musiker war sehr unterschiedlich. Neben den hoch qualifizierten Musikern

20 Janz (wie Anm. 11), S. 9.

21 Heinz Klose in *50 Jahre SMV: 1914–1964*, o. O.: Schweizer Musikerverband, 1964, S. 12 f.

der grösseren Ensembles waren in kleineren Kinos oft Musikstudentinnen und -studenten, aber auch viele Gelegenheitsmusiker zu finden. So traten in den Kinos der Familie Leuzinger in Rapperswil oft die Töchter des Besitzers auf.²² Martha (1908–2000) spielte Klavier, Mathilde (1899–1980) Geige. Offenbar wurden auch weitere Musiker engagiert: in einem Ausgabenbuch von 1925 finden sich die Einträge «Klavierspieler 40 Fr., Violinspielerin 10 Fr.». Eines der ersten Engagements des jungen Jack Trommer, später Pianist bei Teddy Stauffer und erfolgreicher Filmmusikkomponist, war im Kino Eden.²³ In den Inseraten der Kinos wurde die Musik nur erwähnt, wenn man sich vom Namen des Orchesters eine besondere Werbewirkung versprach. So finden wir 1929 die Namen der Kapellmeister Geza Schäfer im Orient, Camillo Bogliani im Capitol, Fausto Magnani und Alexander Federscher im Scala.²⁴ 1930 spielte ein Quartett unter dem Pianisten Schwank im Palace.

Nicht immer wurde die Musik als angenehm empfunden. Der Schweizer Dichter und Nobelpreisträger Carl Spitteler (1845–1924) legte 1916 im *Luzerner Tagblatt* und in der Basler *National-Zeitung* ein schriftliches Bekenntnis zum Kino ab, wobei er allerdings die Musik sehr negativ beurteilte: «Eines habe ich gegen das Kinema: die Musik. Die hat mich schon oft in schleunige Flucht gejagt. Ich weiss nicht, warum alle Städte das Vorurteil haben, im Kinema müsse eine aufdringliche, marktschreierische Schauer Musik gelten. Zwar, wo mechanische Musik tönt, sind wir gerettet, da ist man wenigstens vor Exzessen sicher. Hingegen die Rumpforchesterchen, die Geiger, die Klavierschläger! Mitleid und Sparsamkeit mögen sie meinerwegen dulden, einverstanden, ob auch seufzend. Aber wenn der Klavierschläger zu ›phantasieren‹ anfängt, o Graus! Martern der Hölle.»²⁵ Bei der Eröffnung eines neuen Kinos oder auch bei der Premiere eines wichtigen Films wurde grösserer Aufwand betrieben, so etwa am 1. Februar 1924. In einer Art Hausweihe der Kosmos-Lichtspiele wurde für Eingeladene und Presse der Film *Marie Antoinette* (Jean Kemm: *L'enfant-roi*, 1923) gezeigt.²⁶ «Künstlerische Bereicherung erfuhr das Programm durch die Musikvorträge des jugendlichen Trios der Schwestern Schein mit Violin-, Cello- und Klavier-Darbietungen – das grossartig gespielte Cello-Konzert von Goltermann, die Ballettszene von Beriot und der Czardas von Monti für Violine und Klavier – die ein seltenes Talent dieser drei Mädchen offenbarten.»²⁷ Das Kino

22 Unterlagen der Familie Leuzinger, Rapperswil, Privatbesitz.

23 Martin Schlappner: Nachruf auf Jack Trommer, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. August 1990.

24 Inserate in der *Zürcher Post* 1929.

25 *National-Zeitung*, 1. April 1916; Güttinger (wie Anm. 1), S. 339 f.

26 Bericht von Bb.: «Ein neues Kinotheater», in: *Zürcher Post*, 2. Februar 1924.

27 Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, möglicherweise 6. Februar 1924, Nachlass Lore Spoerri, Privatarchiv Bruno Spoerri, Zürich.

Festschrift zur Eröffnung des
Kinos Forum, 1928.



Speck berichtet im Februar 1924 von einem «Premierentag, an dem der Komponist Hans Ailbout persönlich das Orchester leitete ...»²⁸ Eine ausführliche Beschreibung der musikalischen Infrastruktur finden wir in der Festschrift zur Eröffnung des Kinos Forum 1928:²⁹ «Der gezeigte Film war ›Mary Lou‹ (Regie Friedrich Zelnick, mit Lya Mara und Louis Lerch), der Vorfilm ›Im Winter auf den Grossglockner‹. Das Musikprogramm: Jubel-Ouverture von C. M. von Weber (Forum-Orchester), Prolog, Orgel-Fantasie (J. J. Nater).

28 Hans Ailbout (* 1879 Krefeld, † 1957 Berlin). Nach seinem Musikstudium lehrte Ailbout am Krefelder Konservatorium, später am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Um 1907 gründete er das Mozart-Konservatorium in Berlin-Wilmersdorf und war fortan dessen Direktor. Er komponierte vor allem Klavierstücke und Filmmusiken. Seine bekannteste Melodienfolge für Bläserorchester ist die Fantasie *Im Rosengarten von Sanssouci* (1930), deren Noten unter anderem im Bestand der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig zu finden sind.

29 Deutsche Kinemathek, Berlin, Sammlung Güttinger.

[Der Orchesterraum war] sehr geräumig, erstklassig und aufs Modernste ausgestattet und hat Platz für ein sehr grosses Orchester. Eine neuartige Lichtsignal-Anlage ermöglicht es dem Dirigenten, vier verschiedene optische Signale, dem Publikum nicht bemerkbar, an jeden Musiker zu geben. Neue praktische Notenpulte mit ebenfalls neuartigen Notenpultlampen sind nach eigenen Entwürfen angefertigt und gelten in Fachkreisen als mustergültig. [...]

Das grosse Orchester-Harmonium mit Expression und Perkussion wurde in der Harmonium-Fabrik Kotigiewicz in Wien hergestellt. [...] Der grosse Konzert-Flügel stammt von der weltberühmten Piano-fabrik Feurich in Leipzig. Beide Instrumente [...] wurden von Pianohaus Jecklin Zürich geliefert.»

Die Festschrift listet das ganze «Forum Künstler- und Solisten-Orchester» auf: Kapellmeister und Dirigent Hans Holenia aus Graz, Konzertmeister Hermann Neppach, weitere Geiger Vinzenz Tusa und E. Raimondi, Cello Lucien Cavey, Bass G. Fasolis, Klavier Leopold Rabitsch, Harmonium «mit Perkussion und Expression» Hermann Korn, Flöte Hugo Hafner, Klarinette Rudolf Wöflflick, Pistonvirtuose Georges Widmer, Pauke Guido Keller, dazu Johann Jakob Nater, Organist an der St.-Jakobs-Kirche in Zürich.

Auch ein besonderer und offenbar recht schwieriger Auftritt von Richard Strauss ist verzeichnet, bei dem er die Filmmusik zu seiner Oper *Der Rosenkavalier* 1929 im Zürcher Stadttheater selber dirigierte, da man in neuen Musiktheaterformen stets noch Alternativen zum Tonfilm sah:³⁰ «Allerlei Tücken technischer Art trugen das ihre dazu bei, dass diese Film Premiere im Stadttheater nicht auf einem Ruhmesblatt verzeichnet werden kann. Die Projektion litt unter mangelhafter Belichtung, und gleich nach Beginn musste der Film wegen Störung der Signalverbindung zwischen Bühne und Kapellmeisterpult nochmals zurückgedreht werden. – Strauss dirigierte selbst mit sachlicher Ruhe das klanglich nicht ganz einwandfreie Orchester.»³¹

Kinoorgeln und Automaten

Einige grosse Kinos, die Orchester beschäftigten, waren zudem mit einer Orgel ausgestattet. 1927 wirbt das Kino Capitol, laut Eigenwerbung «das meistbesuchte Kinotheater Zürichs», mit Orgel und einem Orchester von «20 Mann» (ob wohl auch Frauen dabei waren?). Hinter den Metallwänden rechts und links vom Kinoportal verbargen sich die Pfeifen einer Kinoorgel der Firma Welte Orgelbau. Das Instrument besass 2800 Pfeifen, 48 Register und 25 Effekt- und

30 Vgl. Mathias Spohr: «Marktmacht eines neuen Mediums. Richard Strauss und die Verfilmung des *Rosenkavalier* (1926) von Robert Wiene», in: Julia Liebscher (Hg.): *Richard Strauss und das Musiktheater*, Berlin: Henschel, 2005, S. 211–224.

31 Fritz Güttinger: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1984, S. 160.

Das Orchester im Kino Forum, 1928.



Kinoregister.³² Auch das 1928 eröffnete Apollo hatte zur Bühne und zum Orchestergraben eine Welte-Orgel.³³ Weitere Orgeln standen in den Kinos Scala, Orient, Bellevue und Forum.³⁴

Die Festschrift zur Eröffnung des Kinos Forum 1928 beschreibt die neue Orgel folgendermassen: «Die grosse Orgel als Novum im Orchesterraum unter der Bühne eingebaut, stammt aus den Werkstätten der Orgelbaumeister Zimmermann & Schäfer in Basel. Das Werk hat 18 klingende Register und 5 Transmissionen mit zusammen 1246 Pfeifen; es ist dies die grösste Kino-Orgel, die je in der Schweiz hergestellt wurde. [...] Der raffinierte Organist ersetzt mit diesen Stimmen [...] Harfe, Xylophon, Orchesterglocken, Kirchenglocken usw. Die zur Illustrierung des Films nötigen Schlagzeuge, Pauke, Becken, Wirbeltrommel u. a. m., sind im Spieltisch als Fussdruckknöpfe angebracht und vom Organisten leicht zu bedienen.»³⁵

Mit der einmaligen Investition in eine Kinoorgel konnte ein ganzes Orchester überflüssig werden. Wenn sie zudem mit Geräuscheffekten ausgestattet war, konnte ein Musiker auch noch den Schlagzeuger/Geräuschmacher ersetzen. Die Orgel des Kinos Forum konnte sogar mit einem Automaten, ohne Organist, die Filme begleiten: «Um das Werk mit allen modernen Hilfsmitteln auszustatten, wurden sämtliche Register und Kinoeffekte an einen

32 Christoph Bignens: *Kinos. Architektur als Marketing*, Zürich: Hans Rohr, 1988, S. 115.

33 Ebd., S. 120.

34 Ebd., S. 116; Karl Heinz Dettke: *Kino- und Theaterorgeln. Eine internationale Übersicht*, Marburg: Tectum, 2001.

35 Festschrift Kino Forum, Zürich 1928.

Selbstspiel-Apparat angeschlossen, womit die Orgel auch ohne Organist ihren Dienst leisten kann.»³⁶

Im Lichtspieltheater Baden stand ein «Ungetüm von Musikautomaten, dem man, je nachdem, heiter oder düster gezahnte Musikwalzen einverleibte, und so konnte sich der gutwillige Kinobesucher einbilden, der Film werde von einem ganzen Orchester verschönt. Insofern war es nicht bloss eine Einbildung, als echte Geigen bestrichen wurden. Es war ein wirklich seltenes Instrument.»³⁷

Einige dieser Orgeln wurden noch in den Vierzigerjahren, lange nach der Stummfilmzeit, gespielt, so vom Komponisten Artur Beul: «In jenen Jahren spielte ich auch im Apollokino in Zürich auf der grössten schweizerischen Kinoorgel täglich vor dem Film und in der Pause. Es gab damals in der Stadt noch drei Kinoorgeln, im Scala, im Capitol und eben im Apollo. Auf allen dreien habe ich in jenen Jahren die Leute vor dem Film und in der Pause unterhalten. Meine Gage war 20 Franken pro Tag. Je nach Film wählte ich die Musik aus, sehr oft hatten wir italienische Filme und auch Filmstargäste, wie Gina Lollobrigida. [...] Später hat man wegen der Breitleinwand alle Kinoorgeln herausgerissen und man hat damit eine Zeit begraben, die nie mehr zurückzuholen sein wird. Schon viele Leute haben mir dies geschrieben, Leute, die, wie sie erzählten, sich oft einen Film mehrmals angesehen haben, und dies nur wegen meines Orgelspiels. Natürlich spielte ich auf der Orgel viele meiner eigenen Lieder, die ja sehr beliebt und populär waren, und die von den Kinobesuchern immer mit besonderem Applaus verdankt wurden.»³⁸ Kinos, die sich gar keine Musiker leisten konnten oder wollten, behelfen sich mit dem Einsatz von Grammophonmusik. So bestritt die Rapperswilerin Martha Leuzinger 1931 ihre grosse Tournee mit dem Film *Ben Hur* (Regie: Charles Brabin, Fred Niblo, 1925/31) – 422 Aufführungen an 110 Orten – mit einem portablen Grammophon.

Welche Musik wurde gespielt?

Es gilt heute als selbstverständlich, dass Filmmusik sich thematisch und stimmungsmässig an den Film anzupassen habe. In der Stummfilmzeit wurde dies nicht für selbstverständlich gehalten und immer wieder diskutiert. «Weil heute jeder Film seine eigene Musik hat, glaubt man, das hätte auch beim Stummfilm, wenn es schon nicht so war, doch wenigstens sein sollen», schreibt Fritz Güttinger, und weiter: «Immer wieder wird betont, die Musik brauche sich nicht mit dem Bildgeschehen zu decken. Zum Beispiel von dem

36 Bignens (wie Anm. 32), S. 120. Siehe auch die Beschreibung der Eröffnung dieses Kinos weiter oben.

37 Friedrich Witz: *Ich wurde gelebt*, Zürich: Ex Libris, 1969, S. 134.

38 Artur Beul: *Nach Regen scheint Sonne. Erinnerungen und Begegnungen mit Künstlern*, Winterthur: Swiss Music, 1994, S. 24.

Wiener Apotheker und Schriftsteller Theodor Heinrich Mayer, 1912: «Man hat ganz richtig erkannt, dass die Musik durchaus nicht das Bild musikalisch zu illustrieren braucht, sie dient bloss dazu, das Ohr auszufüllen, damit es nicht den Mangel an Naturgeräusch empfindet, nicht aber den Hörer anzuregen oder gar seine Aufmerksamkeit zu verlangen. Es muss gar keine richtige ‚Begleitmusik‘ sein; was gespielt wird, ist nebensächlich, nur eine nicht gar zu unharmonisch klingende Summe von Tönen muss zu hören sein.»³⁹ Genauso äusserte sich damals Victor Klemperer in seinem grossen Aufsatz über das Lichtspiel (1912),³⁹ aber der Standpunkt wurde auch noch in den Zwanzigerjahren vertreten. Béla Balász, sicherlich ein vertrauenswürdiger Gewährsmann, war sogar der Ansicht, dass illustrierende Begleitmusik störend wirke, wie Güttinger zitiert: «Auffallend ist ja, dass wir nur das Fehlen der Musik sofort merken, ihr Dasein beachten wir gar nicht. Jede Musik wird uns zu jeder Szene passen. Nur wenn sie wirklich dazu bestimmt ist, dann horchen wir auf, und es berührt uns meist komisch oder peinlich.» Güttinger benennt diesen Aufsatz folgerichtig mit «Vom Teppichcharakter der Stummfilmmusik».⁴⁰

Fritz Daussig lieferte die folgende drastische Beschreibung aus Zürich: «In dem musikalisch sonst so kultivierten Zürich erlebte ich in einem kleinen Lichtspieltheater, zwanzig Schritt von der grossstädtischen Bahnhofstrasse, eine Katzenmusik als Begleitung von einem ausländischen Monumentalfilm, die mich lange vor dem Schluß in die Flucht jagte. [...] Vorn in einer Ecke ein Piano mit halb abgeblendetem Licht. Eine magere, blasse Frau von etwa vierzig Jahren spielt das Menuett aus Mozarts Es-dur-Sinfonie. Dem Sinne nach passt es nicht so recht zu der Szene, in die ich hineinplatze: ein junger Farmer ist von Strolchen mit Lassos eingefangen und an einen Baumstamm gefesselt worden. Übrigens verändert Mozarts Menuett im Vortrag dieser unglücklichen Spielerin alle vier Takte sein Gesicht, wechselt öfters auch seinen Rhythmus. Sie greift so oft daneben, dass mir der Angstschweiss auf die Stirn tritt. [...] Und nachdem Mozart erledigt ist, spielt sie Schumanns Kinderszenen (die mit der wüsten Boxerei der Wildwest-Strolche auf der Leinwand, mit der staubaufwirbelnden Reiterflucht über die Prärie auch nicht eben in tieferem Zusammenhang stehen).»⁴¹

Ich vermute, dass die Kapellmeister sich in ihrer täglichen Arbeit, die vor allem von Zeitknappheit geprägt war, wenig um theoretische

39 Victor Klemperer: «Das Lichtspiel», in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 26, Heft 8, April 1912, S. 613–617.

40 Fritz Güttinger: «Vom Teppichcharakter der Stummfilmmusik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 246, 23. Oktober 1981.

41 Fritz Daussig: «Filmmusik», in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 40, Heft 3, November 1925, S. 342–345, hier S. 342; siehe auch Güttinger (wie Anm. 40).

Überlegungen gekümmert haben: Sie wählten bei der Vorbesichtigung des Films diejenigen Titel aus ihrem Repertoire aus, die ihnen einfielen und für ihre Besetzung einigermaßen gut geeignet schienen. Da mögen vor allem Routine und schnelle Entscheidungsfähigkeit wichtiger gewesen sein als tiefgründige Überlegungen. Zu bedenken ist auch, dass Filme oft willkürlich umgeschnitten und gekürzt wurden und zudem die Vorführgeschwindigkeit in den Kinos in den Händen des Operateurs lag.⁴² Also war vor allem Fähigkeit zur Improvisation oder zumindest raschen Anpassung an unerwartete Situationen gefragt. Zwar wurden den Filmen immer häufiger detaillierte Listen der zu spielenden Musik oder gelegentlich sogar vollständige Partituren mitgegeben. Aber auch hier: Wie weit sich die Kapellmeister danach richteten, sei dahingestellt. Dazu nochmals Fritz Daussig:

«Die von den Filmherstellern gewünschte, von Fachleuten zusammengestellte – in Sonderfällen von eigens beauftragten Komponisten gelieferte – Begleitmusik gelangt ja nur zu einem geringen Prozentsatz des Verleihgeschäfts zur Ausführung. Das Notenmaterial ist teuer, die Laufzeit eines Films ist verhältnismässig kurz, in jeder Kapelle ist die Besetzung, über die der Kapellmeister verfügen kann, eine andere, als die Originalinstrumentation sie vorsieht. Es kommt hinzu, dass die Ablaufzeiten der einzelnen Akte oder Szenen da und dort verschieden sind, weil lokale Bedenken Ausschnitte aus den Lichtbildstreifen veranlassen. Soll die Musik den Inhalt des Filmstücks wirklich begleiten, so ist dies nur durch geschickte Improvisation möglich, die natürlich eine ganze Anzahl von Proben voraussetzt. Man frage aber einmal bei den vielen Musikern an, ob sie zu mehr als kurzen Informationen zusammenzurufen sind. Eine ernsthafte Probe erfordert Zeit, und Zeit ist Geld, und Geld ist vom Pächter des Lichtspielhaus für künstlerische Arbeit kaum herauszuschlagen.

Der lokal angefertigte Klavierauszug eines Filmstückes wird in den meisten Fällen eine Art Potpourri sein. Der Kapellmeister schneidet aus dem vorhandenen Notenmaterial die seiner Ansicht nach passenden Stücke und Stückchen heraus, sie werden zusammen geklebt durch Fermaten, Tremolos, Klavierpassagen, durch Modulationen zur neuen Tonart. Es ist eine Art Gnade des Himmels, wenn der Tod der schönen Heldin auf der Leinwand zufällig mit den Schlusssakkorden von Puccinis *Butterfly* oder *Bohème* zusammentrifft.»⁴³

Das einzige nachweisbar nur im Kino verwendete Notenrepertoire liegt in Biel. Es stammt aus den Beständen des Kinos Tivoli der

42 Siehe dazu Hansjörg Pauli: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1981, S. 20.

43 Daussig (wie Anm. 41), S. 344; siehe auch Güttinger (wie Anm. 40).

Familie Schrimpf.⁴⁴ Das Notenarchiv des Orchesters Reto Parolari in Winterthur umfasst mehr als tausend Titel, die von Filmverlagen herausgegeben wurden. Es ist vollständig katalogisiert mit den zugehörigen Beschreibungen.⁴⁵ Das Repertoire des Zürcher Kapellmeisters Abraham Schein ist im Archiv von I Salonisti in Köniz bei Bern; diese Noten wurden aber nur teilweise für die Filmbegleitung verwendet.

Wichtig war vor allem eingespielte Kommunikation des Kapellmeisters mit dem Orchester. Für die Synchronisation mit dem Film genügte bei einem routinierten Orchester ein Zeichen, und schon wurde in das nächste Stück gesprungen, gelegentlich mit einem kleinen improvisierten Intermezzo von Klavier oder Schlagzeug. Allerdings war dieses Prozedere nicht ohne Tücken: die Busoni-Schülerin Irma Löwinger (später Schaichet) erfuhr dies: «Busoni wurde zum Retter aus finanzieller Not, als er von der bescheidenen Barschaft seiner ungarischen Privatschülerin hörte, die vorübergehend an die Musikhochschule nach Budapest hätte zurückkehren sollen. Er verschaffte ihr kurzerhand die Gelegenheit, einen seiner Schüler an einer recht lukrativen Stelle zu vertreten. Die klassisch ausgebildete Künstlerin musste sich dazu allerdings einen radikalen Kulissenwechsel gefallen lassen. Unter der Leitung eines Kapellmeister namens Maicone hatte sie im Kino Orient in einem kleinen Ensemble jeweils Begleitmusik zu Stummfilmen zu spielen. Das war damals – inmitten des Ersten Weltkrieges und zur Zeit der Dadaisten – eine gut honorierte Alltagsangelegenheit für sonst brotlose Interpreten. Als einziges Verständigungszeichen, das den Ablauf der aus Märschen, Salonstücken und Tänzen zusammengesetzten Begleitmusik regelte, war von Seiten des Dirigenten ein kussähnliches Geräusch vereinbart worden. Eben spielten die Musiker zu einer schmachtenden Liebeszene das vor Rührseligkeit tiefende *Gebet einer Jungfrau* von Tekla Badarczewska, als unter den Zuschauern ein verliebtes Pärchen originale Küsse auszutauschen begann. Unsere Pianistin missdeutete dieses trügerische Signal und intonierte sogleich den folgenden Marsch. Mit dem vermeintlichen «Musenkuss» endete die knapp einen Monat dauernde Karriere der von Busoni empfohlenen Begleitmusikerin, der nach diesem Patzer der Marsch geblasen worden war.»⁴⁶

Mit mannigfachen technischen Mitteln wurde versucht, die Synchronisation der Musiker mit dem Film zu verbessern, nicht immer mit Erfolg. Das Notofilm-System des Erfinders Ludwig Czerny wurde 1925 im Cinema-Variété Speck (Walchebrücke) mit dem Film *Das Mädcl von Pontecuculi* «mit persönlicher Anwesenheit der

44 Museum Neuhaus, Biel, www.mn-biel.ch.

45 www.retoparolari.ch.

46 Walter Labhart zitiert nach Naeegele (wie Anm. 8), S. 81.

Hauptdarstellerin Ada Svedin und des Regisseurs und Erfinders des Notofilmsystems Ludwig Czerny» vorgestellt.⁴⁷ Ludwig Czerny (1887–1941) war ein deutscher Schauspieler, Filmregisseur und Filmproduzent und gilt als Erfinder der (nach eigenem Verfahren hergestellten) Stummfilmoperette. Nach einem von ihm mitentwickelten Modus (dem sogenannten Czerny-Springefeld-Verfahren) wurde ein Notenblatt ins Filmnegativ einkopiert, das dem im Kinosaal anwesenden Kapellmeister und seinem Orchester als Vorlage dienen sollte. Während der filmischen Musikpassagen konnte somit der Kapellmeister von dem am unteren Bildrand laufenden Notenband die Melodie dirigieren; Sänger im Saal versuchten ihre Arien synchron zu den Lippenbewegungen der Schauspieler auf der Leinwand vorzutragen. Trotz des beträchtlichen Aufwandes erwiesen sich diese Filme als technisch nicht ausgereift und überdies als ziemlich erfolglos. Nach dem Publikums- und Kritikerflop von *Das Mädel von Pontecuculi* – Filmkritiker Robert Volz bezeichnete zum Jahresbeginn 1925 das im November 1924 uraufgeführte Werk als «Missgeburt dieser Filmoperette» – zog sich der Pionier dieser Filmgattung vollständig aus dem Regiegeschäft zurück.⁴⁸ Curt Paul Janz spielte gegen Ende der Stummfilmzeit noch in Kinos in Basel:⁴⁹

«Als ich in Basel im Kino spielte, hatten schon viele Kinos auf Tonfilm umgestellt. Grosse Kinos hatten Kinoorgeln anstatt Orchestern. Am Nachmittag spielte in den kleineren Kinos ein Pianist allein – er improvisierte zum Film etwa so wie heute Barpianisten, «aus dem Hut», wie man sagt. Abends waren dann Kapellen von 5–7 Mann, je nach Kinogrösse. Gelegentlich wurde dem Vernehmen nach oft die Musik mitgeliefert, meist aber kam mit dem Film ein Textbuch, ein Beschrieb, der Kapellmeister schaute sich den Film an und suchte dann aus seiner Repertoirekiste die richtigen Nummern – es gab ja dann tausende sogenannte Intermezzi, Charakterstücke. Die Verleger stellten sich darauf ein damals: auf allen Noten stand die Spieldauer, dann konnte man das Stück auf die Szenenlänge anpassen. Damals war der Film ja mehr oder weniger gefilmtes Theater, mit geschlossenen Szenen, die eine bestimmte Dauer hatten – nicht, wie heute, wo ja alle 5 Sekunden das Bild wechselt, was ich nicht ausstehen kann – darum gehe ich nicht mehr ins Kino und kann auch kein Fernsehen schauen deswegen – ich will mich in ein Bild vertiefen können. An den Pulten waren Lämpchen, wenn die Szene wechselte und das Stück wäre noch nicht zu Ende gewesen. Drückte der Kapell-

47 *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 454, 23. März 1925.

48 Ludwig Czerny in Kay Weniger: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933 bis 1945*, Berlin: Metropol, 2008, S. 83–86.

49 Interview von Bruno Spoerri mit Curt Paul Janz vom 15. Februar 2007 in MuttENZ.

meister eine Taste, dann bekam man ein Lichtsignal, machte sofort einen Schluss und blätterte um, der Pianist machte eine Überleitung und man ging ins nächste Stück. Man musste fix sein.

Es gab gelegentlich auch Filme, bei denen unten im Bild ein Dirigent eingeblendet war für das Orchester [...], das hat sich aber nicht bewährt.

Ich spielte in einem Kino beim Claraplatz, an der Strasse Richtung Kleinhüningen, rechter Hand, es hatte einen geschwollenen Namen, nicht gerade Palace – an der Unteren Rebgeasse. Und der Film ging um das Thema Abtreibung, ein heikles Thema damals.⁵⁰ Das war also ganz am Schluss, am Ende des Stummfilms. Da gab es natürlich das Palace in der Steinenvorstadt, das hatte 24 Mann. Bei uns waren es 4, 5 oder 6.

Man verdiente sehr verschieden – also die BOG-Gage [Basler Orchestergesellschaft, die das Sinfonieorchester betrieb] war 450 Franken im Monat, minus 20 Franken Pensionskasse. Im Lauf von 17 Jahren gab es dann Alterszulagen. Im Kino gab es zum Teil, für Spitzenmusiker, fast das Doppelte. Die städtischen Orchester waren bei den Spitzenmusikern gar nicht so angesehen. Und die Schweizer Orchester, alle, auch das der Suisse romande, waren ausgesprochen deutsche Provinzorchester.

Im Palace machten sie mit dem Orchester Matinée, berühmte virtuose Geiger waren als Solisten dort. Das war dann alles plötzlich Schluss, und enorm viele gute Musiker auf der Strasse, und dementsprechend bei Probespielen für städtische Orchester eine riesige Konkurrenz. In Bern hatten sie für eine nicht ganzjährige Stelle in der 2. Geige 72 Bewerbungen.»

Komponisten von Stummfilmmusik

Eigens für einen Stummfilm komponierte Musik ist die Ausnahme. Das Sammelwerk von Limbacher zählt bis 1915 lediglich 16 komponierte Filmmusiken auf, bis 1920 kommen 42 dazu, bis 1925 weitere 55.⁵¹ Von 1926 bis 1931 steigt die Anzahl auf einen Durchschnitt von 30 pro Jahr – immer noch ein recht kleiner Anteil an den produzierten Filmen. Auch in Deutschland wurde selten für den Film komponiert: «Trotz des permanenten Einsatzes von Musik wurden zwischen 1913 und 1927 nur für 44 Spielfilme Musikstücke, sog. Autorenillustrationen, komponiert. Da die Partituren von den Kinobesitzern extra erworben werden mussten, ist aus mehreren Gründen davon auszugehen, dass diese Begleitmusik nur in wenigen grossen Palästen gespielt wurde.»⁵²

50 Vermutlich *Frauennot – Frauenglück* (Regie: Sergej Eisenstein, Produktion: Praesens-Film, 1929).

51 James L. Limbacher: *Film Music*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974, S. 306–311.

52 Wolfgang Mühl-Benninghaus: «Die Tonfilmumstellung im Kontext medialer Veränderungen», in: Joachim Fiebach, W. Mühl-Benninghaus (Hg.): *Spekta-*

Für Schweizer Stummfilme komponierte Musik von Schweizer Komponisten war bisher nicht auffindbar – ausser, man nimmt die Arbeiten von Arthur Honegger für Abel Gance für die Schweiz in Anspruch (*La Roue*, 1922/23, und *Napoléon*, 1926/27). Der Genfer Georges Pileur erstellte zwar um 1933 Schallplatten-Musiklisten für Stummfilme von Jean Brocher, komponierte aber offenbar keine Originalmusik dazu. Für einige frühe Schweizer Stummfilme wurden aus dem Ausland die Komponisten Giuseppe Becce und Peter Kreuder herangezogen.

Das Ende der Stummfilmzeit: der Tonfilm

Erste Versuche mit Tonfilmen fanden schon recht früh statt – weit vor dem Film *The Jazz Singer* (1927) mit Al Jolson, der als «erster Tonfilm in Spielfilmqualität»⁵³ gilt. Tatsächlich ist dieser Film noch über weite Strecken stumm und hat auch die für den Stummfilm typischen Zwischentitel; er enthält allerdings einige längere Sprachsequenzen und Lieder. Der Film kam zwei Jahre nach seiner Uraufführung in den USA in die europäischen Kinos und löste durch seinen kommerziellen Erfolg auch hier die Wende zum Tonfilm aus.

Die Versuche mit tönendem Film begannen aber weit früher, auch in der Schweiz. Bereits 1901 wurde ein «Phono-Cinéma-Théâtre» in Genf vorgestellt; 1902 experimentierte der Schausteller Louis Preiss mit einem selbst gebauten Tonsystem: Er synchronisierte eine Tonaufnahme eines Kunstpfeifers mit einer Filmaufnahme eines Genfer Komikers und erzeugte so eine verblüffende Illusion. Später wiederholte er den Trick mit Opernarien, gab dann aber weitere Versuche auf.⁵⁴

1927 finden wir in der NZZ die folgende Reminiszenz: «Vor beiläufig 20 Jahren sass ich in der Kinobox am Rennweg vor dem ersten <Tonfilm>: auf der Leinwand ein Sänger mit den entsprechenden Kieferbewegungen, dahinter ein Grammophon mit der zugehörigen Gesangsplatte; schlecht und recht klappte das. Ganz recht eigentlich, in Anbetracht der damaligen <Technik>.»⁵⁵

Am 15. Februar 1914 wurde im Zürcher Corso-Theater das Kinetophon von Edison, eine Koppelung von Projektion und Grammophon, vorgeführt. Weitere Vorführungen fanden im gleichen Jahr in Basel statt. Sie riefen kaum mehr als flüchtiges Interesse hervor.⁵⁶

1923 erwarb eine Zürcher Finanzgruppe um Arthur Curti das in Deutschland entwickelte Tri-Ergon-System. Am 18. November 1923 erfolgte im Zürcher Bellevue-Kino die erste öffentliche Vorführung. Nach zwei Wochen wurde das Programm gestoppt, weil das Publi-

kel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens, Berlin: Vistas, 1996S. 173–203, hier S. 179.

53 *Der Jazzsänger* (1927), de.wikipedia.org, abgerufen am 10. Juni 2014.

54 Dumont (wie Anm. 12), S. 22.

55 «Ein Tonfilm», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9. April 1927.

56 Dumont (wie Anm. 12), S. 122 f.

Cinema Modern in Zürich seit 1929, heute Riffraff, ein frühes Tonfilmkino und eines der ältesten bis heute betriebenen Zürcher Kinos.



kum ausblieb.⁵⁷ Das Publikum wollte offensichtlich nicht eine neue Technik erleben, sondern Filme mit attraktiven Inhalten sehen.

1927 stellte die Schweizerische Tonfilmgesellschaft mit dem Verfahren der Dänen Petersen und Poulsen einen Tonfilm mit einigem Lokalkolorit her. Die NZZ berichtet: «Einmal lässt sie die Zürcher Knabenmusik auf dem Bahnhofsplatz aufmarschieren und ein kleines Platzkonzert darbieten, zum andermal zieht sie ins Appenzelische hinauf und verfilmt-vertont das Hackbrett, die Handorgel, das Alphorn, den Jodel und die Ländlermusik; schliesslich bietet sie ein Instrumental-Kabarettprogramm, und die einzelnen Nummern verbindet der sympathische Pröckl (natürlich Leinwand-Lautsprecher) durch Conférence.»⁵⁸

Es handelt sich um den Film *Nanu, wer spricht denn da?*, der am 6. April 1927 im Orient-Kino vorgeführt wurde. Hervé Dumont meint dazu: «Das Resultat [...] nimmt sich eher kläglich aus. Nichts als ein paar regionale Aktualitäten, dazu endlose Marschmusik-Defilees und Jodler-Aufmärsche, kommentiert von Ernst Pröckl, einem Mitglied des Schauspielhauses. Alles in allem kaum mehr als eine Kuriosität.»⁵⁹

1927 war auch die Tonqualität ein Hindernis für die Akzeptanz des Tonfilms: «Der sprechende Film – einstweilen ist mehr von ihm gesprochen worden als er selbst gesprochen hat – rückt nun allmählich aus dem Stadium der Laboratoriumsversuche und der Gästevorfürungen hinter geschlossenen Türen seinem Ziel näher: ein vollbe-

57 Siehe dazu auch «Die Bilder lernten früher sprechen», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. April 1983, sowie Dumont (wie Anm. 12), S. 123.

58 «Ein Tonfilm», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9. April 1927.

59 Dumont (wie Anm. 12), S. 123.

rechtiger Bestandteil laufender Kinoprogramme zu werden. [...] Alle Achtung vor den Filmleuten: das Problem, neben dem Bild den Ton auf ihrem Zelluloidstreifen einzufangen und ihn ganz exakt gleichzeitig zu reproduzieren, als elektrische Schwingung auf einer Drahtleitung dem Lautsprecher zuzusenden, während die Lichtstreifen durch den Saal zur Leinwand zittern, das haben sie trefflich gelöst. Nur ihre Partner vom Fach der Lautsprechertechnik (welchen Radiohörer würde das überraschen!) sind zurückgeblieben, und die ganze Skala der Mängel, die die ‚mechanische Musik‘, sobald sie eine bestimmte Lautstärkengrenze überschreiten muss, heute noch aufweist – diese ganze Skala mitanzuhören ist (mitunter qualvolle) Gelegenheit geboten. [...] Massiveren musikalischen Übungen (Blechmusik, Handorgel, Alphorn usw.) ordentlich gewachsen, lerne der Lautsprecher nun einmal richtig zischen (den s-Laut kennt er immer noch nicht, und wie hilflos steht er der majestätischen Dampflokomotive des Flying Scotchman gegenüber!), gewöhne sich das Umbiegen des Geigentones ins Metallische ab, und so weiter ...»⁶⁰

Auch zwei Jahre später blieben Bedenken: «Der Tonapparat gibt her, was er kann, doch es bleibt schwer verständliche Bauchredneri. [...] Stimme ist Klang, Tonfilmstimme ist Geräusch. Ja, wo es sich um richtige Geräusche handelt, da entsteht Stimmung, Spannung und Tragik. Das Rauschen des Wassers, das Singen der Antenne, das Geheul in Panik schreiender Menge ist echt und wühlt auf. Aber zehnt solcher Geräuschfilme – und unsere Ohren sind krank. Zurück also zum stummen Film oder vorwärts zum geläuterten Sprechfilm? Doch das letztere hängt nicht ab von der Tüchtigkeit eines fähigen Autors, eines fähigen Regisseurs, sondern von technischer Vervollkommnung, von der fraglich ist, ob sie je möglich sein wird.»⁶¹

1929 begann der Tonfilm in der Schweiz eine ernsthafte Konkurrenz zum Stummfilm darzustellen. Vor allem im Apollo- und Orient-Kino wurden immer wieder einzelne Tonfilme gezeigt. (März 1929: «Erste Tonfilm-Vorführung in der Schweiz in dieser, seiner heutigen Vollkommenheit.») Die skeptischen Stimmen waren aber noch stark,⁶² obwohl der Al-Jolson-Film in diesem Jahr über 83000 Personen anzog.⁶³

Trotz aller Kritik bewog der Publikumserfolg die Produktionsstudios und die Kinobetreiber zum Überdenken ihrer abwartenden Position. Immer mehr Kinos in der Schweiz wurden mit dem Tri-Ergon-System ausgerüstet. Allerdings kostete 1930 eine Tonfilmapparatur gegen 100000 Franken, die Leihgebühren für Filme erhöhten sich

60 *Neue Zürcher Zeitung*, 9. April 1927.

61 «Zürcher Filmrundschaue», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. November 1929.

62 «Wieso der stumme Film bleiben wird? Weil er ein Publikum hat [...]. Noch ist der Tonfilm nicht so weit und die Stagnation in Amerika lehrt schon Vorsicht.» Heinz Landa: «Möglichkeiten im stummen Film, Interview mit Wilhelm Dieterle», in: *Zürcher Post*, Nr. 224, 21. Februar 1929.

63 *Zürcher Post*, Inserat des Kinos Capitol am 16. September 1929.

auf das Fünf- bis Sechsfache.⁶⁴ Dies überstieg die Möglichkeiten vieler kleiner Kinobesitzer und führte zur Verlagerung der Besitzverhältnisse auf grössere Konzerne.

Vielleicht interessant die Beobachtung von Stefano Mordasini, dass es vor allem die vor kurzem eröffneten Kinos waren, die zuerst auf die neue Technik wechselten.⁶⁵ Einige Daten sind bekannt: das Zürcher Capitol zeigte mit *Showboat* (Regie: Harry A. Pollard, 1929) am 13. August 1929 seinen ersten (allerdings erst teilweise mit Soundtrack versehenen) Tonfilm, am 19. August folgte das Palace-Kino mit *Fox Movietone Follies* (David Butler, 1929).⁶⁶ Das Cinema Leuzinger in Rapperswil stellte Anfang Januar 1931 um, im Juni darauf entliess das Kosmos-Kino in Zürich seine Musiker.⁶⁷

1931 entstand der erste Tonfilm der Zürcher Praesens-Film AG. Die Produktionsgeschichte von *Feind im Blut* (Walter Ruttmann, 1931) wird von Jeannette Egli ausführlich beschrieben.⁶⁸ Interessant für unser Thema ist die angewandte Technik der Doppelsynchronisation: «Zunächst wurden die Musik und die Hintergrundgeräusche auf «Melo»-Schallplatten aufgenommen. Während der eigentlichen Filmaufnahme wurde diese Platte eingespielt; darüber sprachen die Schauspieler oder der Sprecher den Dialog. Die so entstehende Mischung aus Hintergrundton und Dialog wurde mit einem Mikrophon aufgenommen und als Lichtton auf das Negativ aufbelichtet.» Dieses «akustische Playbackverfahren» war natürlich sehr störungsanfällig und verzögerte offenbar die Dreharbeiten auch erheblich. Der Tonfilm machte die Kinomusiker arbeitslos, und zwar zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt, denn auch in den Sinfonieorchestern kriselte es: 1928 wurden das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel wie auch die Orchester in Davos, Montreux, Lausanne und Genf aufgelöst.⁶⁹ «Der grosse Stumme hat zu sprechen begonnen und wirft die Musiker haufenweise, wie Abfälle, auf das Pflaster.»⁷⁰ Die Kapellmeister, die laufend in neues Notenmaterial investiert hatten, sassen auf Bergen unnützen Papiers.

64 Aeppli (wie Anm. 2), S. 31 f., siehe auch Witz (wie Anm. 37), S. 155 f.

65 Stefano Mordasini: «La naissance et le développement de l'exploitation cinématographique dans le Tessin», in: Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): *Home stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg: Schüren, 2001, S. 71–82.

66 Dumont (wie Anm. 12), S. 124.

67 Entlassungszeugnis Lore Spoerri-Schein, Juni 1931, Privatarchiv Bruno Spoerri, Zürich.

68 Jeannette Egli: «Feind im Blut», in: Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): *Home stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg: Schüren, 2001, S. 115–128.

69 Fritz Bersinger: *50 Jahre ASCO 1934–1984*, Zürich: Association of Management Consultants Switzerland (ASCO) [ohne Jahr], S. 9.

70 50 Jahre SMV (wie Anm. 21), S. 23.

Leider waren bisher keine statistischen Angaben zur Anzahl der in der Schweiz entlassenen Musiker zu finden. Die Arbeitslosenstatistik führt nur eine Kategorie «Freie Berufe». In dieser Kategorie zählte man 1928 176 Arbeitslose; 1934 stieg diese Zahl auf das Zweifache, 1933 auf das Sechsfache und erreichte 1936 das Maximum bei 1680 – eine Zunahme, die proportional etwa der in anderen Berufen gleichkam. 1940 sind noch 429 Arbeitslose in dieser Kategorie verzeichnet.⁷¹

Viele Musiker versuchten in Tanzorchestern Arbeit zu finden, allerdings oft mit wenig Erfolg: Sie stiessen auf die Konkurrenz ausländischer Musiker, die die neuen Tanzmusikstile besser adaptiert hatten. Die Kinomusiker waren durch ihre hohen Gagen verwöhnt; viele beherrschten auch die modischen Nebeninstrumente wie Saxophon, Banjo oder Schlagzeug zu wenig. Die Konzertlokalinhaber beklagten sich: «Wir weigern uns nicht, qualifizierte Musiker aufzunehmen, aber es müssen geeignete Leute sein; schlechte können wir nicht brauchen. Gerade die Musiker, die wegen des Tonfilms aus den Kinos entlassen werden, möchte man den Wirten aufhalsen, und dies sind gerade meist wenig qualifizierte Musiker, die sich auch nicht anpassen wollen.»⁷²

Zu allem hin begannen Dancings und Cafés immer öfter, Schallplatten und Radiosendungen zu verwenden. Dennoch konnten sich gute Ensembles noch bis in die Fünfzigerjahre in manchen Hotels der Kurorte und in einigen Cafés der grösseren Städte halten – so etwa im Casino Basel, in Schuls-Tarasp, Flims etc.⁷³

Eine Spezialkommission des Schweizer Musikerverbands befasste sich mit den Problemen, die durch die mechanische Musik hervorgerufen wurden: «Im Augenblick, wo die durch die Entwicklung der mechanischen Musik hervorgerufene Krise in der ganzen Welt fühlbar zu werden beginnt und die umliegenden Länder daran gehen, sich gegen ausländische Musiker abzuschliessen, wäre es sehr wünschenswert, wenn endlich auch in der Schweiz den einheimischen Musikern etwas mehr Sympathie entgegengebracht würde, als es leider bisher geschehen ist. Auch ist es die Aufgabe einer gesunden Sozialpolitik, dafür zu sorgen, dass der in der Schweiz geborne oder niedergelassene Künstler sein einigermaßen gesichertes Auskommen habe, bevor man immer und immer wieder ganzen ausländischen Kapellen Arbeitsbewilligung erteilt.»⁷⁴

71 Heiner Ritzmann-Blickenstorfer (Hg): *Historische Statistik der Schweiz*, Zürich: Chronos, 1996, S. 423.

72 Bersinger (wie Anm. 69), S. 11 f.

73 Auftrittlisten des Orchesters Lore Durant (Pseudonym von Lore Schein), Privatarchiv Bruno Spoerri.

74 *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Februar 1929.

Familienorchester
Schein 1926 im Café
de la Paix: Lore, Vater
Abraham, Henriette
(Gilia), Regina.



Zwei Musikerfamilien in Zürich: Schein und Rewinzon

Ende 1905 wanderten – neben vielen anderen – einige Angehörige der russisch-jüdischen Familie Schein gleichzeitig mit Mitgliedern der verschwägerten Familie Rewinzon aus dem ukrainischen Jekaterinoslaw in die Schweiz aus. Leiser Wulf Schein (1854–1918) war Uhrmacher und erhoffte sich eine Chance in der Schweiz. Er hatte drei Söhne und zwei Töchter. Der älteste, Abraham (1880–1949), hatte neben der Uhrmacherausbildung auch eine Ausbildung als Musiker. Er besuchte das Gymnasium seines Heimatortes, nachher bildete er sich in der Kaiserlichen Musikschule in Jekaterinoslaw zum Geiger aus. Ende 1905, noch in Jekaterinoslaw, heiratete er Chana Rewinzon. Über Wien kam er nach Zürich und meldete sich hier Anfang 1906 an. Er richtete einen kleinen, wenig erfolgreichen Uhrmacherladen an der Müllerstrasse ein. Als er die Möglichkeit hatte, nebenbei im Hotel Baur en Ville in einem Salonorchester (als zweiter, sogenannter Obligatgeiger) mitzuspielen, gab er das Geschäft nach und nach auf und konzentrierte sich auf die Musik. In seinen Einbürgerungsakten von 1911 steht: «In den Sommermonaten ist er Konzertmeister des Hausorchesters vom Hotel Baur am See, im Winter Mitglied des Orchesters Muth & Leonhardt, sodann gibt er noch Privatstunden [...]. Schein mag so ein ordentliches Einkommen finden, seine Verhältnisse sind aber immerhin bescheiden und nicht sehr sicher, da wegen seiner etwas primitiven künstlerischen Ausbildung ein Aufstieg des Mannes nicht sehr wahrscheinlich ist. Schein ist aber ein braves, unscheinbares Männchen, das gewiss sein Äusserstes tut.»⁷⁵ Abraham spielte Geige und Gitarre, später oft auch Schlagzeug.

⁷⁵ Bericht des Stadtschreibers, Zürich, 6. Juni 1911.

Die Familie seiner Frau, Rewinzon, war seit Generationen eine Musikerfamilie. Jakob (Jona) Rewinzon (vermutlich etwa 1830–1890) soll ein guter Geiger gewesen sein. Zwei seiner drei Söhne, Moses (1858–1935) und Simon (genannt Sjoma, 1870–1945), wurden ebenfalls Musiker. Moses spielte Zimbal und Kontrabass und arbeitete nebenbei als Uhrmacher, Simon spielte Oboe und Bass. Auch die drei Söhne von Moses wurden Musiker: Hirsch (Grischa, 1885–1961) spielte Geige, Josef (Giuseppe, 1893–1972) Cello und der jüngste, Jonas (Johnny, 1897–1979), Klavier, Geige und gelegentlich Saxophon. Alle arbeiteten regelmässig in Theater-, Sinfonie- und Kurorchestern der Schweiz und halfen auch im Kino aus, wenn sich die Gelegenheit dazu bot. Ihre Lebensläufe sind wenig spektakulär; sie waren als zuverlässige und kompetente Musiker geschätzt und legten ihre Ersparnisse geschickt an.

Die Karriere von Abraham Schein verlief aufregender: Etwa 1916 begann er für verschiedene Kinos die Filmmusik zusammenzustellen. In den nächsten Jahren wurde er für diese Arbeit ein anerkannter Spezialist. Sein Notenrepertoire, das er in diesen Jahren zusammentrug, enthielt über 4500 Titel, die er in eigens dafür angefertigten Notenschränken verwahrte. Bald zog er auch seine drei Töchter nach. Henriette (1906–1998) spielte Klavier, Regina (1908–1999) Cello und Lore (1910–2000) Geige. Bevor die jüngste Tochter Lore in die Schule kam, durfte sie den Vater jeweils begleiten, wenn er im Central- (jetzt Capitol), Palace- oder Orient-Kino die Filme anschauen musste und sich die Notizen für die Musikbegleitung machte. In seinem Orchester spielte auch der Cellist Fausto Magnani, der später als Kapellmeister selbständig wirkte.

Lore Schein erinnerte sich: «Papa hatte seine 1. Kino-Anstellung im Central-Kino (jetzt Capitol). Er hatte eine grosse Begabung, die passende Musik für den Stummfilm zu wählen. Sein Orchester bestand aus 4 Musikern: Kapellmeister, 2. Geige, Cello und Piano, ausgezeichnete Musiker, die während des Kriegs in die neutrale Schweiz geflüchtet waren und da gut verdienten.»⁷⁶ «Als wir die Schule verliessen und zwar schon nach der zweiten Sekundarklasse, also man liess uns gar nicht die 3. Sekundarklasse absolvieren, spielten wir schon im Kino mit und waren so quasi die Mitverdienen»,⁷⁷ schrieb Regina Schein später – das heisst: Die Mädchen begannen 14-jährig ihre Laufbahn als voll arbeitende Musikerinnen. 1922 erwählt die NZZ einen Auftritt der Kapelle Schein im Orient-Cinema als Begleitorchester zum Film *Auf der Alm, da gibt's ka*

76 Diese wie folgende Zitate von Lore Spoerri aus dem Nachlass Lore Spoerri, Privatarchiv Bruno Spoerri, Ordner LS 1.

77 Interview mit Regina Schein anlässlich des Films *Erzählung für Sandra* (Anne Spoerri, 1988). Die Texte, herausgegeben von Bruno Spoerri, finden sich in der Zentralbibliothek Zürich, DW 17829.

Orchester Schein im
Café du Lac, 1928.



Sünd (1915) mit Henny Porten: «Um die tirolische Sphäre vollendet zu machen, lässt die Kapelle Schein aus der Orchestervertiefung einen reichen Schatz an Äplerweisen aufstehen.»⁷⁸

Lore Schein berichtet ausserdem:

«Nach ein paar Jahren Orient-Kino wurde Papa beauftragt, für das Palace-Kino ein Orchester zu engagieren. Der Direktor des Kinos, Herr Singer und seine Frau, ein kinderloses Ehepaar, wurden unsere guten Freunde. Sie verwöhnten uns tüchtig. Schon während der Sekundarschulzeit spielte ich ab und zu im Palace-Kino. Natürlich durfte mich niemand sehen, es wäre strafbar gewesen. Meine älteren Schwestern spielten ebenfalls und natürlich Papa. Ich spielte 2. Geige. Der Orchesterraum war winzig klein. Papa hatte ein hohes Podest, um bequem auf die Leinwand sehen zu können. Wenn sich die Szene änderte, gab er ein Zeichen und wir spielten ein anderes Stück. Nie wurde etwas in die Noten eingetragen, wir wussten nach einmaliger Absprache auswendig, wo und was wir zu spielen hatten. Ich konnte es natürlich nicht lassen, auf die Leinwand zu schauen, und nicht selten geschah es, dass mein Bogen still auf den Saiten liegen blieb, wenn der Film allzu spannend war.

Aber schon nach ein paar Monaten kam es vor, dass Papa sich einen freien Abend nahm, während ich das Podest erkletterte und seine Funktion übernahm. Natürlich war ich unbeschreiblich stolz auf sein Vertrauen.

Papa hatte ein wunderbares, erstaunlich grosses Notenrepertoire, bestimmt das grösste und interessanteste in der Schweiz, 4500

⁷⁸ *Neue Zürcher Zeitung*, 26. Februar 1922.

Piècen, alle Neuerscheinungen, Opern, Operetten, welche für Salon-Orchester bearbeitet worden waren. Italienische, französische, russische und deutsche Ballett-Suiten waren darunter. Später kamen Strauss (*Elektra, Salome*) dazu, *L'après-midi d'un Faune, Pelléas et Mélisande*. Bläser und Singstimmen waren kleingedruckt und wir lasen vom Blatt, was wichtig zum Spielen war. Das war unsere Schule für's Blattlesen. Die Musik musste natürlich dem Film angepasst sein. Für rasche Wechsel wurden mit Büroklammern Seiten zusammengeheftet. Jede Woche war Programmwechsel und wir alle spielten vom Blatt. Manchmal spielten wir auch Partien von Symphonien.»

In den Jahren 1924–1928 ist das Orchester sehr erfolgreich; es spielt im Café du Lac (beim Bellevue), im Baur au Lac (einige Monate 1926 jeweils nachmittags von Radio Zürich live übertragen), im Café Metropole, an Bällen, in der Sommersaison in Hilterfingen im Hotel etc. Im Café du Lac wird (wahrscheinlich 1926) ein Kurzfilm mit dem Ensemble gedreht; er war bisher nicht aufzufinden. Dazu kommen laufend Engagements im Kino.

1928 stellt sich heraus, dass Schein seine Frau hintergeht. Die drei Töchter wenden sich von ihm ab und machen ihn auch verantwortlich für den plötzlichen Tod der Mutter. Sie vermuten zudem, dass er Teile ihrer Gage unterschlägt. Alle drei heiraten sehr bald, und das Orchester zerfällt. Henriette spielt noch eine Zeitlang als Pianistin im Kino Eden und geht dann nach Genf, Regina verfolgt eine Karriere im Ausland. Lore bleibt als Einzige in Zürich und hat bis 1931 noch mehrere eigene Engagements in Kinoorchestern:

«1928 spielte ich einige Monate im neu eröffneten Kino Apollo. Am Morgen 3 Stunden Probe, nachmittag 3 Stunden Vorstellung und am Abend 3 Stunden. 600 Fr Gage. Onkel Josy [Rewinzon] hatte ein Orchester von 18 Musikern zusammengestellt. Der Dirigent war der Geiger Vittorio Brero. Sein jüngerer Bruder Ettore, ebenfalls Geiger, war der Konzertmeister und ich sass mit ihm am 1. Pult. Onkel Sjoma spielte Bass, Onkel Josy Cello. Für die Eröffnungsvorstellung studierte Brero die Sinfonie von Dvořák *Aus der neuen Welt* mit uns ein. Als wir an der Premiere dieses Stück spielten, begann das Publikum nach ein paar Minuten unruhig zu werden und schliesslich ertönte ein Pfeifkonzert, sodass wir unser so schön geprobtetes Stück abbrechen mussten, damit der Film beginnen konnte. Vittorio Brero war ein ausgezeichnete Geiger, aber entsetzlich jähzornig. Wenn ihm etwas nicht passte, begann er auf italienisch zu fluchen, dass man es bis in die hinterste Reihe hören konnte. Eines Abends passierte es mir, dass mir während eines Gewitterstücks beim Umwenden der Seiten das ganze Paket Noten auf den Boden rutschte. Ich war vor Entsetzen wie gelähmt und ausserstande, die Noten aufzuheben. Ich spielte einfach auswendig wie verrückt meine Sturm-Musik und hatte das Gefühl, dass mich Brero jeden Moment umbringen werde. Zum Glück sass links an meiner Seite Onkel Josy. Er bückte sich und hob

Die drei Brüder Rewinzon,
um 1930.



meine Noten auf, ordnete sie und stellte sie noch rechtzeitig auf unser Pult, bevor das neue Stück an der Reihe war. Brero wurde später nach Berlin an die Musikschule berufen. Erst jetzt wird mir bewusst, dass er wahrscheinlich Faschist war. Nach dem 2. Weltkrieg sah ich ihn wieder an den Luzerner Festwochen im Festspielorchester. Er war ausgehungert, an unserer Orchestereinladung schoben wir ihm alle unsere halb ausgegessenen Teller hin und er vertilgte gierig die Reste. Er ist wenige Jahre nachher gestorben.

Später im Kino Apollo spielten (meine Schwester) Regina und ich zu einem Film (*Frau im Feuer*)⁷⁹ mit Olga Tschechowa Teile aus Tschaikowskis 5. Symphonie. Die Musik und Handlung waren so traurig (à la Karenina), dass wir jedesmal in Tränen schwammen. Wir waren 18 Mann.

Als ich 1929 Albert Spoerri heiratete, trat ich 4 Tage nach der Hochzeit eine Stelle im Palace Kino an. Kapellmeister war ein Herr Schwank, Pianist. Der Besitzer Herr Singer war ein alter Freund von Papa. Papa hatte jahrelang dort gespielt. Seine Frau spielte Harmonium und sein Bruder war Cellist.»

Ihr Arbeitszeugnis vom 30. Juni 1930: «Die Leistungen von Frau Spoerri waren zu meiner vollsten Zufriedenheit, da sie stets sehr pflichtbewusst und mit grossem Interesse den Dienst versah. Sie erwies sich als tüchtige Musikerin, talentvolle, durchaus routinierte Violinistin und verträgliche, korrekte Kollegin. Ihr Austritt erfolgt

79 *Die Frau im Feuer* (1924), nach dem Roman von Georg Hirschfeld, Regie: Carl Boese, Produktion: Bavaria Film, München, Josefine: Asta Nielsen, siehe *Illustrierter Film-Kurier* 101 (1924).

durch Einführung des Tonfilms.»⁸⁰ Im Kino Kosmos fand sie 1931 nochmals für einige Monate eine Stelle im Kino – dann fand die Umstellung definitiv statt.

Abraham Schein heiratete nochmals und hatte wiederum zwei Kinder. Mit der Einführung des Tonfilms verlor er einen grossen Teil seines Einkommens. 1931 arbeitete er noch im Corso-Theater Bern, wurde aber dann entlassen. «Er hatte grosse Schwierigkeiten, Arbeit zu finden. Nur Saxophon und Gesang waren gesucht.» Auch nach seiner Rückkehr 1935 nach Zürich fand er kaum mehr Engagements und musste bis zu seinem Tod 1949 von der städtischen Fürsorge unterstützt werden. Das Notenmaterial aus seinem Nachlass ist erhalten geblieben.⁸¹

Die beiden älteren Brüder Rewinzon wechselten rechtzeitig vom Musikerberuf zum Unternehmertum. «Mit dem Ende des Stummfilms wurden Orchester überflüssig. Unsere Onkels (Grischa und Josy) hatten genug Erspartes, um sich kleine Kinos zu kaufen, sie sagten der Musik adjö. Onkel Grischa hatte ein Kino in Oerlikon, Josy das Kino Uto – sie hatten zeitweise sogar drei Kinos. Ihre Frauen Edith und Clelia waren an der Kasse. Das Geschäft blühte, nach ein paar Jahren kauften sie Häuser, es ging ihnen ausgezeichnet.»⁸² Einzig der jüngste Bruder Johnny blieb Musiker und schlug sich schlecht und recht durch, vor allem in Hotel- und Kurorchestern. Nach seinem Tod in Locarno fand man seine Ersparnisse: zum grossen Erstaunen der Erben über 100 000 Franken.

Quellen

Interviews von Bruno Spoerri mit Curt Paul Janz vom 24. Juli 2003, 20. März 2004 und 15. Februar 2007.

Unterlagen aus dem Nachlass Fritz Güttinger in der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin.

Erinnerungen und Briefe von Lore Schein und Regina Gillinson, Privatarchiv Bruno Spoerri, Zürich.

80 Zeugnis von Emil Schwank-Hirt vom 30. Juni 1930, Privatarchiv Bruno Spoerri, Ordner LS 1. Sie spielte vom 1. Oktober 1929 bis 30. Juni 1930, bis der Tonfilm eingeführt wurde.

81 Die sechs Koffer mit Abraham Scheins Notenmaterial (wahrscheinlich das grösste Schweizer Repertoire von Salonmusik aus dieser Zeit) tauchten in den Fünfzigerjahren wieder auf bei einem Herrn Fontana, Zementfabrikant in Reigoldswil. Fontana sammelte Geigen und Cellos, verkaufte aber dann alles in den Achtzigerjahren. Die Noten gingen für 2000 Franken an Bela & Ferenc Szedlak (I Salonisti), zusammen mit einer Notensammlung des ungarischen Musikers Rudolf Nyari (* 1881). Sie sind jetzt bei Lorenz Hasler im Zingghaus in Köniz BE aufbewahrt.

82 Notizen Lore Schein, Privatarchiv Bruno Spoerri, Zürich.

Unterlagen über die Kinos der Familie Leuzinger, Rapperswil, Privatbesitz.

Artikel und Inserate aus: *Neue Zürcher Zeitung*, *Zürcher Post* (Tageszeitung in Zürich, 1879–1936), *National-Zeitung* (Tageszeitung in Basel, 1842–1977).

Sekundärliteratur

- 50 Jahre SMV: 1914–1964, o. O.: Schweizer Musikerverband, 1964.
- Aeppli, Felix: *Der Schweizer Film 1929–1964*, 2 Bände, Zürich: Limmat, 1981.
- Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena: Eugen Diederichs, 1914.
- Bächlin, Peter: *Der Film als Ware*, Basel: Burg-Verlag, 1945.
- Bär, Ulrich, Monique R. Siegel (Hg.): *Geschichte der Juden im Kanton Zürich*, Zürich: Orell Füssli, 2005.
- Baumann, Walter: *Zürcher Schlagzeilen*, Zürich: Orell Füssli, 1981.
- Baumann, Walter: *Das Rennweg-Quartier. Geschichte der minderen Stadt*, Zürich: Rennweg-Quartier-Verein, 1988.
- Baumgartner, Heinrich: *Jazz in den zwanziger Jahren in Zürich*, Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft, Zürich: Hug & Co., 1989.
- Bersinger, Fritz: *50 Jahre ASCO 1934–1984*, Zürich: Association of Management Consultants Switzerland (ASCO), o. J.
- Beul, Artur: *Nach Regen scheint Sonne. Erinnerungen und Begegnungen mit Künstlern*, Winterthur: Swiss Music, 1994.
- Bignens, Christoph: *Kinos. Architektur als Marketing*, Zürich: Hans Rohr, 1988.
- Birett, Herbert: *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, München: Q-Verlag, 1994.
- Bovier, François: «Du ›Film direct‹ au ›Son animé‹. L'utopie d'une écriture intransitive», in: *Dissonanz/Dissonance*, Jg. 94, Juni 2006, S. 10–13.
- Cosandey, Roland: *Des murs autour d'une toile. Biblio-filmographie des salles de cinéma en Suisse*, Bern: Art et Architecture en Suisse, n° 3, 1996, S. 313–225.
- Dettko, Karl Heinz: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart: Metzler, 1995.
- Dettko, Karl Heinz: *Kino- und Theaterorgeln. Eine internationale Übersicht*, Marburg: Tectum, 2001.
- Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2001.
- Früh, Kurt: *Rückblenden*, Zürich: Pendo, 1975.

- Gauss, Stefan: *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*, Köln: Böhlau, 2009.
- Güttinger, Fritz: «Bleibtreus Zürcher Filmchronik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 84, 11. April 1980.
- Güttinger, Fritz: «Vom Teppichcharakter der Stummfilmmusik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 246, 23. Oktober 1981.
- Güttinger, Fritz: *Kein Tag ohne Kino*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1984.
- Güttinger, Fritz: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1984.
- Güttinger, Fritz: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1992.
- Guido, Laurent: *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910–1930*, Lausanne: Payot, 2007.
- Hediger, Vinez, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): *Home stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg: Schüren, 2001.
- Hippenmeyer, (Jean-)Roland: *Jazz sur films ou 55 ans de rapports jazz-cinéma vus à travers plus de 800 films tournés entre 1917 et 1972*, Yverdon: de la Thièle, 1973.
- Janz, Curt Paul: «Jubiläums-Generalversammlung», in: *Schweizer Musiker Blatt*, Jg. 63, Nr. 2: «100 Jahre Musikerorganisation Basel», Februar 1977.
- Kraut, Peter: «Bilderklänge, Klangbilder. Eine kleine Geschichte der Verbindung zwischen Hören und Sehen», in: *Dissonanz/Dissonance*, Jg. 94, Juni 2006, S. 14–17.
- Kupper, Roland-Bachthaler: *Am Anfang war der Kinematograph. Zur frühen Kinogeschichte in Davos*, Basel, Davos: Privatdruck Kupper, 2007.
- Lange, Horst H.: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*, Berlin: Colloquium, 1966.
- Limbacher, James L.: *Film Music*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974.
- Manz, Hanspeter: «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz», in: *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz. Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographische Aktiengesellschaft*, Zürich, Zürich: Rohr, 1968, S. 29–76.
- Meyer, Thomas: *Augenblicke für das Ohr. Musik im alten Schweizer Film*, Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich: Hug & Co., 1999.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: «Die Tonfilmumstellung im Kontext medialer Veränderungen», in: Joachim Fiebach, Wolfgang Mühl-

- Benninghaus (Hg.): *Spektakel der Moderne*, Berlin: Vistas, 1996, S. 173–203.
- Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München: Wilhelm Fink, 2003.
- Müller, Hans: *Der Film und sein Publikum in der Schweiz*, Zürich: Europa, 1957.
- Naegele, Verena et al.: *Irma und Alexander Schaichet*, Zürich: Orell Füssli, 1995.
- Ottentheym, Konrad: *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, Diss. masch., Berlin 1944 (Neuedition von Markus A. Castor unter Mitarbeit von Sarah Salomon geplant; ich danke Herrn Castor für Einsicht in die unpublizierten Unterlagen).
- Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Piasio, William: *Les pionniers biennois du cinéma. Petit historique des principaux cinémas biennois 1897–1930*, Bienne: Annales biennoises, 1991, S. 20–32.
- Rapée, Ernő: *Encyclopedia of Music for Movie Pictures*, New York: Arno Press Reprint, 1970 (erstmalig 1925).
- Rapée, Ernő: *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, New York: Arno Press Reprint, 1974 (erstmalig 1924).
- Ritzmann-Blickenstorfer, Heiner (Hg.): *Historische Statistik der Schweiz*, Zürich: Chronos, 1996.
- Schröder, Heribert: *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1990.
- Seidler, Walter (Hg.): *Stummfilmmusik gestern und heute*, Berlin: Volker Spiess, 1979.
- Spahn, Paul Emil: *Die Filmtheater in der Schweiz*, Immensee: Calendaria, 1942.
- Spoerri, Bruno (Hg.): *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, Zürich: Chronos, 2005.
- Spoehr, Mathias: «Die theatralischen Wurzeln der Hollywood-Filmmusik», in: *Dissonanz/Dissonance*, Nr. 42, November 1994, S. 11–15.
- Spoehr, Mathias: «Geschichte der Kurmusik. Marktplatz der Musiker und Musikstile», in: *Das Orchester*, Januar 2010, S. 14 f.
- Wider, Werner: *Der Schweizer Film 1929–1964*, Bd. 1: *Darstellung*, Zürich: Limmat, 1981.
- Willner, Hans: *Vom Kino in Zürich. 50 Jahre Zürcher Lichtspieltheater-Verband*, Zürich: Zürcher Lichtspieltheater-Verband, 1974.
- Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat, 2011.

Forgotten music

Music to accompany silent films – its use, its quality, its character

Early silent films were often featured as part of live vaudeville shows, and the earliest film music emerged out of the music performed there. It was local kapellmeister who decided what music would be performed for each film. Film distributors in the 1920s would often issue cue sheets with repertoire suggestions but nothing was predetermined, and usually excerpts were played from works by composers such as Beethoven or Wagner. It was also at this time that composers such as Giuseppe Becce and Werner Richard Heymann began to compose original music for certain scenes from silent films (it was rare for music to be written for a whole film). These pieces were published in arrangements that allowed for variable ensembles, from a full orchestra to whatever few instruments a cinema had at its disposal, be it even just a piano. The early cinema musicians had to be quick on their feet and flexible, and were often better paid than their peers in symphony orchestras. But the advent of talkies caused their business to collapse, and many had to go and play in orchestras at much lower wages. Little early film music has survived; one of the most significant collections used to belong to the Berlin film Kapellmeister Bernhard Homola (1894–1975), who came to Switzerland in 1933 and whose archives are held today by Reto Parolari in Winterthur.

Die vergessene Musik

Begleitmusik zu Stummfilmen – ihre Anwendung, ihre Qualität, ihr Charakter

Reto Parolari

Der Berliner Komponist und Filmkapellmeister Bernhard Homola (1894–1975) lebte seit 1933 in der Schweiz und nahm seine komplette Filmmusikbibliothek mit, obwohl die Stummfilmzeit bereits vorbei war. Er fand ein neues Tätigkeitsfeld als Kirchenorganist. Sein Nachlass befindet sich heute im Archiv des Orchesters Reto Parolari in Winterthur. Reto Parolari ist Dirigent, Verleger und Komponist und ein Spezialist für historische Unterhaltungsmusik. Der Archivbestand diente ihm als Grundlage für seine Ausführungen.

Wenn heute Musik zu Stummfilmen live aufgeführt wird, handelt es sich zumeist um Originalmusik oder um Improvisationen. Entweder wird eine ursprüngliche Originalmusik rekonstruiert, wie die Partitur zu Fritz Langs *Metropolis* (1927) von Gottfried Huppertz, oder es wird eine später komponierte integrale Musik als Grundlage genommen, wie diejenige zu *Panzerkreuzer Potemkin* von Edmund Meisel von 1926, während der originale Film nach dem Wunsch des Regisseurs Sergej Eisenstein noch keine spezifische Musik hatte.¹ So verhält es sich oft auch bei modernen orchestralen Vertonungen: Armin Brunners Aufführungen von Stummfilmen zum Beispiel, wie *Richard Wagner* (1913) von Carl Fröhlich 1983, *Carmen* (1918) von Ernst Lubitsch 1988 oder *Nosferatu* (1921) von Friedrich Wilhelm Murnau 1988, beruhen auf Partituren, die eigens für diese Anlässe komponiert oder arrangiert waren. Christoph Baumann arbeitete für seine Filmvertonungen, wie Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) 1986–2006, Improvisationskonzepte aus. Auch neuere wissenschaftliche Studien, die sich mit Stummfilmmusik beschäftigen, sind bevorzugt der historischen Originalmusik einzelner Filme gewidmet.²

Die heutige Praxis lässt oft vergessen, dass die normale Situation bei Stummfilmaufführungen eine ganz andere war: Meist lohnte es sich nicht, eine integrale Originalmusik einzustudieren, oft fehlte auch einfach die Probezeit, da vor allem in den kleineren Kinos das Programm rasch wechselte. Üblich waren daher Musikzusammen-

1 Vgl. Rainer Fabich: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main: Lang, 1993, S. 237–276.

2 Zum Beispiel auch Martin Miller Marks: *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924*, Oxford University Press, 1997.

stellungen, und dies wurde und wird oft als unbefriedigende Lösung dargestellt. Ein Blick auf die hohe Professionalität jener Musik in den 1920er-Jahren relativiert hingegen dieses Urteil.

Kapellmeister und Aufführungspraxis

Es war dem Kapellmeister überlassen, für die musikalische Untermalung (und auch für notwendige Geräusche) zu sorgen. Der Beruf des Kinokapellmeisters hatte sich aus dem des Variétékapellmeisters entwickelt (in den USA sagte man «Vaudeville» zu dieser Theaterform), wie ihn etwa Émile Jacques-Dalcroze, der Erfinder der «Rhythmik», in Algier ausgeübt hatte. Auch das mit dem Filmschaffen eng verbundene Cabaret ist aus dieser Unterhaltungsform hervorgegangen. Um 1900 gab es unzählige Kleintheater mit einem Nummernprogramm, für das reisende Artisten engagiert wurden. Es konnte sich aus Zirkusnummern sowie kleineren musikalischen und theatralischen Darbietungen zusammensetzen. Durch die grosse Konkurrenz war das technische Niveau dieser Artisten sehr hoch, wie wir es heute noch in Stummfilmen von Buster Keaton, Charlie Chaplin oder Laurel and Hardy bewundern können. Als das Kino aufkam, wurden einzelne Nummern auf den Variétébühnen durch die damals noch kurzen Filme ersetzt, und dasselbe Orchester spielte ebenso zu den Live-Nummern wie zu den Filmen. Weil der Film Kosten sparte und manche Stummfilme spektakulärer als die Live-Darbietungen waren, wurden die Nummern der lebendigen Darsteller zunehmend durch Filme ersetzt, und das Orchester mit seinem Kapellmeister blieb bestehen.³ Noch heute gibt es vereinzelt Bühnen, die gleichermassen für Kinovorführungen wie für Darbietungen von Artisten, Musikern und Schauspielern genutzt werden, wie etwa das um 1900 als Variétébühne erbaute Corso-Theater in Zürich.⁴

Der Kapellmeister hatte damals die Wahl, aufgrund seiner Erfahrung Werke auszusuchen, die zur Filmhandlung passten. Er musste sich vorab die Filme ansehen und entschied über eine Musikzusammenstellung, deren Notenmaterial er griffbereit haben musste. Mit den Musikern verständigte er sich durch spezielle Zeichen. Dies betraf zum Beispiel den Wechsel zu einem anderen Musikstück, den Tempowechsel innerhalb eines Musikstücks oder auch Sprünge in der Musik. In vielen Noten, die bei uns im Archiv liegen, sind mit Bleistift eingezeichnete Sprünge sowie Bemerkungen vorhanden, die Hinweise auf die Aufführungspraxis geben. Wichtig waren etwa auch Fermaten, um danach – eventuell nach einem Klavier-

3 Vgl. Robert M. Lewis: *From Traveling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830–1910*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

4 Christoph Bignens: *Das Corso. Ein Zürcher Theaterbau 1900 und 1934*, Nordersteufen: Niggli, 1985.

zwischen Spiel oder einer Schlagzeugüberleitung – zum nächsten Titel zu wechseln.

Die Kinoorchester konnten sich meist mit einer Ouvertüre dem Publikum vorstellen. Danach war im Halbdunkel fast pausenloses Musizieren angesagt.⁵ Jeder Film hatte seine eigene Logik, was die Auswahl der Musik betraf. Es gab von Seiten der Filmverleiher seit Beginn der 1920er-Jahre manchmal Musikvorschläge in Form von «cue sheets»,⁶ aber keine Musikvorschriften, was auch nicht durchsetzbar gewesen wäre. So spielten kaum je zwei Orchester dieselbe Filmbegleitung. Dies hatte, neben dem Stress, den es bedeutete, sicherlich auch einen gewissen Reiz für Kapellmeister und Musiker.

Es wurden immer wieder Ausschnitte klassischer Werke von Wagner, Beethoven oder Dvořák verwendet. Wegen der Unhandlichkeit der Noten – ganze Werke, verschiedene Formate etc. – zog man meist die Noten im Stabquartformat der sogenannten Kintotheken vor. Während in der Frühzeit des Stummfilms zumeist noch bekannte Stücke aus der Salonmusik beziehungsweise der leichteren Klassik zu den Filmen gespielt und eher beliebig zusammengestellt wurden, wuchs in den 1920er-Jahren, als sich die Filmproduktion erheblich vergrösserte und der regelmässige Kinobesuch bei der breiteren Bevölkerung üblich wurde, der Wunsch nach musikalischer Abwechslung und genauer Anpassung der Musik an den Film.

Verlagswesen

So entstand ein Markt für Neukompositionen, die sich von gut eingespielten Orchestern vom Blatt spielen und wie Bausteine in eine Filmmusik eingliedern liessen. Hier interessierte weder der Komponist noch der Titel. Wichtig war einzig das Genre als Anhaltspunkt für die Auswahl. Ähnlich der Musik für Circus, Varieté oder Gymnastik galt diese Musik als «künstlerisch uninteressant», also im Prinzip als subkulturell. Manche Komponisten haben unablässig neue Werke geschrieben, um die Nachfrage der Verlage befriedigen zu können. Es gab auch spezialisierte Komponisten wie Giuseppe Becce, die in keiner anderen musikalischen Gattung bekannt waren und sich später beim Tonfilm betätigten. Und es gab in anderen Sparten des Musiklebens bekannte Komponisten, die unter Pseudonym zuverlässige Zulieferer für Filmmusikverlage waren. Wiederum andere Komponisten, vor allem aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik,

5 Aufgrund des historischen Zusammenhangs der Stummfilmmusik mit Circus- und Varietémusik können die folgenden Ausführungen auch in etwa für Filmkapellen gelten: Reto Parolari: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music, Wien: Weltmusik, 2005, S. 53–62.

6 James Wierzbicki: *Film Music. A History*, London, New York: Routledge, 2008, S. 65.

wie zum Beispiel Werner Richard Heymann, hatten keine Vorbehalte gegenüber dieser «musikalischen Subkultur» und signierten diese Werke mit ihrem richtigen Namen. Es gab spezialisierte Verlage, die ausschliesslich Filmmusik edierten, und grössere Verlagshäuser, die eine spezielle Abteilung für Filmmusik führten. Die Namen dieser Verlage und Filmmusikreihen sind nur noch zum Teil bekannt, und die noch bestehenden Verlage werden heute meist nicht mehr mit Filmmusik assoziiert, wie etwa Ako Filmmusik, Boheme Lustspielserie, Collection Benjamin, Bosworth, Capitol Photoplay, De Profundis, Dramafilma, Enes, Verlag Filmharmonie, FMU Edition, Fürstner Film Musik, Heinrichshofen, Imperial Collection, Iris, Kinothek, Litloff, Lyra, Ton und Bild, Rather, Salabert, Sam Fox, Rialto-Serie, Robert Rühle, Salabert Symphonia, Universal Film und viele andere. Viele dieser Verlage hatten ihren Sitz in Berlin, das in den 1920er-Jahren zur Drehscheibe der Filmproduktion im deutschen Sprachraum geworden war. So wurden sie im Zweiten Weltkrieg zum erheblichen Teil ausgebombt, und manches an Notenmaterial ging endgültig verloren. Zudem interessierte sich nach dem Krieg niemand mehr für diese Musik, weshalb auch grosse Verlagshäuser kaum noch Belegexemplare ihrer eigenen Filmmusik besitzen. Nur wenige Musikaliensammlungen, wie etwa in der Pfälzischen Landesbibliothek Steyer,⁷ berücksichtigen das Notenrepertoire für den Stummfilm. Das Archiv meines Orchesters enthält mit dem Nachlass von Bernhard Homola eine der wenigen vollständig erhaltenen Kinotheken.

Variable Besetzungen

Im Unterschied zu ihrem geringen Ansehen war diese Musik höchst anspruchsvoll. Nur hervorragende Komponisten und Ausführende waren ihren Anforderungen gewachsen. Dies betraf auch die Instrumentation, denn diese Musik hatte – ähnlich wie auch bei Noten für Kurorchester – in jeder Besetzung voll und opulent zu klingen. Es war nicht möglich, unterschiedliche Arrangements für verschiedene Ensembles anzubieten, sie wären im Orchesterbetrieb auch unweigerlich durcheinandergeraten. Dieselbe Fassung, mit denselben Orchesterstimmen, musste also als Klaviertrio im Vorstadtkino, mit Sinfonieorchester im Uraufführungskino sowie in allen denkbaren Zwischenformen mit allen erdenklichen Orchesterbesetzungen und in jeder Raumakustik spielbar sein und gut klingen. Der Begriff «ort(h)ophonic» erscheint immer wieder in den Musikausgaben. Dies heisst wörtlich ungefähr so viel wie «immer gleich klingend», de facto bedeutete es: «spielbar und klangvoll in jeder Besetzung». Für Musiktitel des klassischen Repertoires wurden Arrangeure bei-

7 Ellen Bredehöft: *Musik für den Stummfilm. Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabteilung der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer*, Speyer: Pfälzische Landesbibliothek, 1995.

Werbung für die
Filmmusikkollektion Brüll
auf einer Notenmappe,
1920er-Jahre.

CINEMA-COLLECTION-BRÜLL				
Nr.	Komponist – Titel	Situation	Preis Min.	
1	G. Bece Piccola Introduzione	Hellere Filmgestaltung – Lustspiel – Trübel- Gay Introduction into the film – comedy – misch movement – Commencement très gai d'un film – comédie – beaucoup de la vie –	Salon-Orch. M. 1.80 Gr. Orch. 2.70 Salon-Quint. ... 1.40 Piano 50 Violine 30	ca. 2
2	Kurt Lubbe Zeitlupe Slow-motion * Au temps-ralenti	Groteske Szene – Wochenschau – (Slow show) – grotesque sceneries – weekly show – (Mouvements retardés) – scènes grotesques – revue hebdomadaire –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. ... 1.10 Piano 50 Violine 25	4
3	H. H. Dransmann Ledenschäftliche Frage Passionate * Question Question * Question passionnée	Dramatische Spannung – Verzweiflung – Tragik Dramatical excitement – desperation – tragic Tension dramatique – désespoir – tragique –	Salon-Orch. M. 1.20 Gr. Orch. 1.80 Salon-Quint. 50 Piano 50 Violine 20	2½
4	Oust. Lindner Furioso	Verfolgung – Panik – Kampf – Brand – Sturm – Persecution – panic – fight – fire – storm – Persecution – panique – lutte – feu – orage –	Salon-Orch. M. 2 – Gr. Orch. 3 – Salon-Quint. ... 1.20 Piano 50 Violine 30	2
5	Max Tak Capriccio	Lustige Aufregung – Humor – Freude – Merry excitement – humour – joy – Excitation très gaie – humour – joie –	Salon-Orch. M. 1.80 Gr. Orch. 2.70 Salon-Quint. ... 1.40 Piano 50 Violine 30	3
6	Werner Rich. Heymann Verlassen Forsaken * Abandonné	Enttäuschung – Fern vom Glück – Vision – Reue Deception – vision – regrets – far away from hope – Déception – vision – regrets – loin du bonheur –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. 1.10 Piano 50 Violine 25	3
7	H. H. Dransmann Agitato e Misterioso	Todesahnungen – Notschrei – Verrückt – Kata- strophen – Presentiments of death – call in distress – senteurés – catastrophes Presentiments of the mort – cri de détresse – condamné – catastrophes –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. ... 1.10 Piano 50 Violine 25	2
8	Georges Boulanger Erinnerung Memory * Souvenir	Es war einmal – Jugendtraum – Sehnsucht – Long, long ago – dreams of youth – longing – C'était une fois – rêves de la jeunesse – soupirs –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. ... 1.10 Piano 50 Violine 25	ca. 3
9	Otto Lindemann Groteske Grotesque * Grotesque	Komische und parodistische Situation – Burles- keske – Situation full of comic and parody – burles- kesque – Situation plein de comique et de parodie – burlesque –	Salon-Orch. M. 2 – Gr. Orch. 3 – Salon-Quint. ... 1.50 Piano 50 Violine 30	3
10	Ludw. Siede Boudoir-Szene aus der Suite Nippes Boudoir-scene * Scène de boudoir from the suite Nippes de la suite Nippes	Verführung – Liebespiel – drollig-annuitig Seduce – love's play – charming graceful – Séduction – jeu d'amour – gracieux, char- mant –	Salon-Orch. M. 1.20 Gr. Orch. 1.80 Salon-Quint. ... 50 Piano 40 Violine 20	3½
11	Max Tak Plauderei Chattering * Cassette	Tändel – Frühlinglandschaft – Obermüt- tig Excessive merriment – flirtation – landscape in spring – Joie folle – badineries – paysage printanier –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. ... 1.10 Piano 50 Violine 25	3
12	Kurt Lubbe Humoreske Humoresque * Humoresque	Komische Szene – Helleres Spiel – Scherz – Comical scenery – merry play – joking – Scène comique – gaîté et rire –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. ... 1.10 Piano 50 Violine 25	2
13	Franz Schimak Bacchanale Bacchanale * Bacchanale	Bewegte Straßenszenen – Tarantelle – Volks- fröhlich High movement in the streets – tarantella crowds of people Vie mouvementée dans les rues – tarantelle groupes de peuple –	Salon-Orch. M. 1.80 Gr. Orch. 2.70 Salon-Quint. ... 1.40 Piano 60 Violine 30	ca. 2
14	Kurt Lubbe Exotik Exotic * Exotique	Exotische Szene – Seitsame Klänge – Orien- tal – Wochenschau Exotic scenery – strange sounds from the orient – weekly show – Scène exotique – sons étranges – de l'orient - revue hebdomadaire –	Salon-Orch. M. 1.20 Gr. Orch. 1.80 Salon-Quint. ... 50 Piano 40 Violine 20	2½
15	G. Bece Misterioso	Spuk – Unheimliche Situation – Drohende Ge- fahr Phantoms – danger threatens – gloomy situa- tion – weekly show – Fantômes – danger menaçant – sombre situa- tion –	Salon-Orch. M. 1.50 Gr. Orch. 2.20 Salon-Quint. ... 1.10 Piano 50 Violine 25	2½
16	H. H. Dransmann Predigt Sermon * Sermon	Auf dem Kirchhof – Religiöse Andacht – Trauer- szene – Churchyard – service – mourning – Le cimetière – cérémonie funéraire – (dévou- tion)-deuil –	Salon-Orch. M. 2 – Gr. Orch. 3 – Salon-Quint. ... 1.50 Piano 60 Violine 30	5½

Alle Nummern der „Cinema-Collection-Brüll“ sind vollklingend und spielbar in jeder Besetzung!

gezogen, deren Aufgabe es war, die Titel mit wenig Aufwand in jeder Besetzung spielbar zu machen. Die Verleger druckten dann unten auf den Notenmappen Sätze wie den folgenden ab: «Alle Nummern der ‚Cinema-Collection-Brüll‘ sind vollklingend und spielbar in jeder Besetzung!»

Jedes Kino in Europa hatte in irgendeiner Form ein Begleitensemble. Es gab folgende Varianten: Das grosse Orchester, wie es in luxuriösen Kinos anzutreffen war, besass zum Beispiel doppelt be-

setzte Holzbläser, Trompeten, Hörner, Posaunen mit Tuba, Klavier, Harfe und Streicher (in der üblichen Abkürzungsschrift: 2/2/2/2, 2/2/3/1, Schlagzeug/Kl. [auch als Piano-Direktion]/Hf., Streicher). Auch in dieser grossen Besetzung gab es ein Klavier, das gewissermassen den Klavierauszug mitspielte und dessen Stimme mit Instrumentationsangaben und bezeichneten Einsätzen als «Direktionsstimme» für den Dirigenten dienen konnte, nicht zuletzt, weil das ständige Blättern beim Partiturlernen nicht zu bewältigen war, wenn der Kapellmeister selbst mitspielte. Zu den Funktionen des Klaviers gehörte es ausserdem, die Stimmen fehlender Orchesterinstrumente zu ersetzen und auch bei ungünstigen akustischen Verhältnissen den klanglichen und rhythmischen Zusammenhalt des Orchesters zu erleichtern. Als kleinere Besetzung gab es das Salonorchester («S. O.») mit Flöte, Klarinette und Oboe, Trompete und Posaune (hier wurde jeweils die dritte, also tiefste Posaunenstimme der grossen Besetzung verwendet), Schlagzeug und solistisch besetzten Streichern. Das in der kleinen Besetzung wesentlich wichtigere Klavier wurde nach Möglichkeit durch Harmonium oder Orgel unterstützt, sodass auch hier ein orchestraler Klang zustande kam. Noch kleiner war das Salonquintett aus Violine I, Violine obligato, Cello, Bass, Klavier (Direktion). Wenn nur ein Musiker zur Verfügung stand, gab es die Alternative, nur eine einzige Orchesterstimme zu spielen: Auch aus der Pianostimme allein konnten routinierte Pianisten die Filme begleiten. Auch eine Solovioline scheint als minimale Filmmusikbesetzung üblich gewesen zu sein, meistens wohl mit Klavier. Der Kinokapellmeister war selbst ein ausführender Instrumentalist, oft ein Pianist oder Geiger. Er dirigierte nicht aus einer Partitur, sondern aus seiner Orchesterstimme. Dazu wurden in der Direktionsstimme alle wichtigen Instrumente und deren Einsätze mit Stichnoten klar vermerkt.

Obligatgeige

Die Orchesterstimme der sogenannten Obligatgeige wird anstelle der zweiten Violine ausgeteilt, um Instrumente der grossen Besetzung entbehrlich zu machen, also auch in einer kleinen Besetzung vollen Klang zu haben. Dies funktioniert allerdings nur dann, wenn im Orchester das Klavier (beziehungsweise Orgel oder Harmonium) besetzt ist, also eine harmonische Stütze besteht.

Anstelle der Nachschläge, die normalerweise von Violine II, Bratsche und Hörnern gespielt werden, ist die Obligatgeige vorab zunächst einmal eine Stütze der ersten Violine. Sie spielt in der Regel eine Oktave tiefer und verstärkt bei dünn besetzten Orchestern grundsätzlich dieses Register. In die Stimme der Obligatgeige sind aber auch wichtige Soli, Übergänge und Nebenstimmen eingezogen, die im grossen Orchester zum Beispiel in der Oboe, der Klari-

nette II, der Viola oder anderen Instrumenten vorhanden wären, die im Salonorchester fehlen. Für die Spieler der zweiten Violinen kann die Obligatgeige somit eine grössere Herausforderung sein. Der Komponist Ernst Fischer (1900–1975) notierte in gross besetzten Partituren seiner eigenen Werke die Obligatgeige bereits selber unterhalb der ersten Violinen, sodass sein Verleger nur noch die Aufgabe hatte, diese Stimme herausschreiben zu lassen, um das Arrangement auch für kleine Besetzungen spielbar zu machen.⁸ Fischer selber hat übrigens in seinen jungen Jahren unter dem Pseudonym «Marcel Palotti» an grossen Kinoorgeln ebenfalls Stummfilme begleitet. Die grossen Kinoorgeln, die eingesetzt wurden, wenn kein Orchester vorhanden war, hatten zu den normalen Registern hinzu auch Geräuschregister, und so konnte ein routinierter Organist nebst der musikalischen Untermalung auch Geräusche und Effekte einsetzen.

Komponisten und Genres

Ein gutes Arrangement machte den Erfolg einer Komposition aus, daher waren die guten Komponisten dieser Art Musik auch gute Arrangeure. Ich habe hinter die folgenden Komponistennamen die Abkürzung Arr. (Arrangeur) gesetzt, wenn diese Musiker auch für das leichtere Konzertrepertoire wie die Salon- und Kurmusik als Bearbeiter in Erscheinung getreten sind: Giuseppe Becce, Gaston Borch, Georges Boulanger (der bekannte Zigeunergeiger und Komponist), Werner Richard Heymann, Bernhard Homola, Gottfried Huppertz, Albert Ketelbye, Eduard Künneke, Otto Lindemann (Arr.), Kurt Lubbe (Arr.), Hans May, Hartwig von Platen (Arr.), Franz Schimak (Arr.), Ludwig Siede, Max Tak. International verlegt wurde auch die Stummfilmmusik des Schweizer Komponisten Paul Juon. Dutzende weiterer Namen könnte man noch aufführen. Es sind aber doch immer die Spezialisten, die den grössten Anteil dieser Musik bestreiten. Wie erwähnt, war der «Charakter» einer Komposition die wichtigste Eigenschaft einer solchen Musik. Bekannt geworden ist die Einteilung aus dem *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* (1927)⁹ von Giuseppe Becce und Hans Erdmann, ein System, das sich um eine praxistaugliche Ordnung des überbordenden Materials bemühte. Hier ein paar Beispiele aus dem Verlagsangebot der «Cinema-Collection Brüll»:

Piccola introduzione: heitere Filmeinleitung – Lustspiel – Trubel
 Zeitlupe: groteske Szene – Wochenschau
 Leidenschaftliche Frage: dramatische Spannung – Verzweiflung – Tragik

⁸ Vgl. Reto Parolari: *Ernst Fischer Werkverzeichnis*, München: GEMA, 1997.

⁹ Hans Erdmann, Giuseppe Becce, Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 Bände, Berlin: Schlesinger, 1927.

Furioso: Verfolgung – Panik – Kampf – Brand – Sturm
Capriccio: lustige Aufregung – Humor – Freude
Verlassen: Enttäuschung – fern vom Glück – Vision – Reue
Agitato e misterioso: Todesahnen – Notschrei – verurteilt – Katastrophen
Erinnerung: Es war einmal – Jugendträume – Sehnsucht
Humoreske: komische Szene – heiteres Spiel – Scherz
Misterioso: Spuk – unheimliche Situation – drohende Gefahr

Während diese Charakterisierungen sehr praxisbezogen der Auswahl und Zusammenstellung der Titel dienten, war für Proben und Aufführungen die Durchnummerierung üblich: So konnte der Dirigent eine Nummer rufen, ohne den Titel nennen zu müssen. Die «ernste Musik» seit dem späteren 19. Jahrhundert setzte sich von dieser verbreiteten Praxis bekanntlich mit möglichst «durchkomponierten» Werken ab. Ebenfalls angegeben war die Zeitangabe für ein einmaliges Durchspielen des Titels; die Angaben bewegen sich jeweils zwischen zwei und sechs Minuten. Alle Texte auf den Noten wurden zudem in mindestens drei Sprachen gedruckt.

Ein Werk mit dem Titel «Zeitlupe» von Kurt Lubbe hat etwa die Tempobezeichnung Largo (molto sostenuto). Dazu gibt es aber weiter unten den interessanten Hinweis: «Dieses Stück kann bei plötzlichem Tempowechsel im Film attacca Allegro 4/4 oder in halben Takten (alla breve) weitergespielt werden bis zur nächsten Zeitlupe usw.» Dies sind Angaben, die für einen Dirigenten sehr hilfreich sind, enthebt ihn dies doch davon, einen zusätzlichen Musiktitel für Teile der Filmszene einzusetzen, die nicht in Zeitlupe sind.

Die Notenhüllen – fast alle im üblichen Format 18 × 27 cm – waren die Werbeträger der Verlage. Alle wichtigen Angaben waren gleich ersichtlich: Titel, Nummer, Besetzung, Länge. Meist gab es einen Vordruck mit mehreren Titeln. Der Verleger hat dann mit Farbstift den entsprechenden Titel markiert. Grosser deutlicher Notendruck war sehr wichtig, da die Lichtverhältnisse für die Orchester nicht besonders gut waren. Einige Verlage deckten noch filmische Nebenerscheinungen ab: So gab es spezielle Noten – meist nur für Klavier – für Schulkinos. Die Rückseite und oft auch die Innenseiten wurden zur Werbung für weitere Ausgaben benötigt.

Qualität der Musiker

In Russland ist es heute noch der Fall, dass Musiker, die im Circusorchester arbeiten, höher gestellt sind und besser bezahlt werden als ihre Kollegen, die im Sinfonieorchester arbeiten. Dies ist nicht nur ein Relikt des Sozialismus, sondern eine nicht unangemessene Anerkennung ihrer Leistung. Mit der Stummfilmmusik stand es äh-



Piano (Direction)

4 min.
senza Da Capo

Slow-motion * Au temps-ralementi * Zeitlupe *

C.C.B. No. 2

Film-Groteske

Kurt Lubbe

Largo (molto sostenuto).

f Gong. *pp* Campanelli. *mf* *lunga* Archi, Legni, *lunga* Corno Solo. Archi, Trombone glissando. Legni, Otoni con sord.

5 Vs., Legni, Trb. I. Legni, Otoni con sord. Legni, Corno. Corno, Trb. II. *mf* Vel., Fgt., Trombone glissando. Archi, Trombone gliss.

Legni Solo. *mf* Legni, Corno. *m.s.* Campanelli. *rit. m.s.* Archi, pizz. *a tempo* *mf* Corno. Archi, Trombone gliss.

10 Ob. e Picc. Solo. Legni, Otoni con sord. Vs., Legni, Trb. I. Legni, Corno. Corno, Trb. II. *mf* Vel., Fgt., Trombone glissando. Archi, Trb. gliss.

* This piece can, at a sudden change of time in the film, be played on attacca Allegro $\frac{4}{4}$ or $\frac{3}{4}$ allabreve until the next slow-motion, and so on.

* On peut continuer à jouer cette pièce au cas d'un changement soudain du temps, attacca Allegro $\frac{4}{4}$, ou $\frac{3}{4}$ allabreve jusqu'au prochain temps-ralementi, et ainsi de suite.

* Dieses Stück kann bei plötzlichem Tempowechsel im Film attacca Allegro $\frac{4}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ halbe Takte weitergespielt werden bis zur nächsten Zeitlupe usw.

Copyright 1928 by Edition Karl Brüll, Berlin W 50
No. 2 der „Cinema Collection Brüll“

Made in Germany.
Imprimé en Allemagne.

Right of performance reserved
Droit d'exécution réservé
Aufführungsrecht vorbehalten

C. C. B. 2

lich: Gute Kinomusiker waren gesucht und wurden meist besser bezahlt als Musiker in Sinfonie- oder Tanzorchestern, sie wurden gehandelt wie an der Börse, ähnlich wie zuvor die Varietéartisten, und da wurde von einigen Kinobesitzern auch schon mal eine Ablösesumme bezahlt. Nur die Besten genügten für diesen anstrengenden Job, manche kamen auch aus dem Bereich der ernsten Musik und haben das Geld dafür gerne angenommen. Man musste gut vom Blatt spielen können, ständig vorauslesen und immer den Dirigenten im Auge haben, der musikalisch unlogische Tempowechsel veranlassen oder einen Musiktitel abbrechen musste, ohne die Phrase zu Ende spielen zu lassen.

Mit dem abrupten Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm gegen 1930 mussten sich viele Musikerinnen und Musiker umbesinnen und meist zu kleineren Gagen in anderen Orchestern weiterarbeiten. Auch der Komponist Artur Beul arbeitete noch in Kinos, allerdings bereits als Musiker, der an der Orgel vor, in der Pause und nach Tonfilmen spielte.

Die «richtige» (das heisst die allgemein übliche) Filmbegleitmusik zu Beginn des letzten Jahrhunderts, die rund dreissig Jahre lang eine wichtige Funktion hatte, ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Hunderte handwerklicher Meisterwerke warten auf eine Renaissance!

Quellen

Verlagsausgaben von Stummfilm-Begleitmusik aus dem Nachlass von Bernhard Homola, Archiv des Orchesters Reto Parolari, Winterthur.

Musikalischer Nachlass von Ernst Fischer, Archiv des Orchesters Reto Parolari, Winterthur.

Sekundärliteratur

Bignens, Christoph: *Das Corso. Ein Zürcher Theaterbau 1900 und 1934*, Niderteufen: Niggli, 1985.

Bredehöft, Ellen: *Musik für den Stummfilm. Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabteilung der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer*, Speyer: Pfälzische Landesbibliothek, 1995.

Erdmann, Hans, Giuseppe Becce, [Ludwig Brav]: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 Bände, Berlin: Schlesinger, 1927.

Fabich, Rainer: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main: Lang, 1993.

- Gandert, Gero: «Ein Kinoorchester-Dirigent erinnert sich. Gero Gandert im Gespräch mit Werner Schmidt-Boelcke», in: *Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin*, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Spiess, 1979, S. 35–50.
- Lewis, Robert M.: *From Traveling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830–1910*, Johns Hopkins University Press: Baltimore, 2010.
- Miller Marks, Martin: *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924*, Oxford University Press, 1997.
- Parolari, Reto: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music, Wien: Weltmusik, 2005.
- Parolari, Reto: *Ernst Fischer Werkverzeichnis*, München: GEMA, 1997.
- Wierzbicki, James: *Film Music. A History*, London, New York: Routledge, 2008.

“Raté!!!” (“Missed!”)

The film music of Arthur Honegger

Arthur Honegger was one of the few significant composers of the modern era for whom film music was a major aspect of his œuvre: between 1922 and 1951 he scored over 40 films. Meyer here looks closely at three of his film scores, two of them co-written with the Belgian composer Arthur Hoérée. In *Rapt* (1934), Honegger and Hoérée consciously employ symphonic procedures and aim to maintain a degree of autonomy for their score; they also have their orchestral musicians improvise for a storm scene and experiment with running taped music backwards for a dream sequence. *Der Dämon des Himalaya* (The Demon of the Himalayas, 1935), written by Honegger alone, tells of an expedition to climb Kangchenjunga. Honegger uses exotic effects to depict Tibet (including a trautonium) but also aims for unity by means of leitmotifs. *Farinet* (1938) is based on a story by Charles Ferdinand Ramuz about an outlaw hiding in the Swiss Alps. Hoérée and Honegger here provide a score that is less innovative than that for the *Dämon*. They use musical caricature to mock the local gendarmes and employ the saxophone for alphorn effects in their depictions of landscape. Hoérée and Honegger made a highly original contribution to the genre of film music. However, none of these three films was successful, and their experiments remained largely without consequence.

«Raté!!!»

Zur Filmmusik Arthur Honeggers¹

Thomas Meyer

Zwischen 1922 und 1951 komponierte Arthur Honegger die Musik zu weit über 40 Filmen. Darunter finden sich Spiel- und Kurzfilme vor allem französischer, aber auch deutscher und amerikanischer Regisseure. Zu den bekanntesten zählen Abel Gance (*La roue*, 1923; *Napoléon*, 1927; *Le Capitaine Fracasse*, 1943), G. W. Pabst, Marcel Pagnol und Yves Allégret. Erfolgreich war besonders die Musik zu *Les Misérables* nach Victor Hugos Roman (Raymond Bernard, 1934). Es gab wenig Kontinuität in der Zusammenarbeit. Dennoch wäre es falsch, diese Filmmusiken bloss als Gelegenheitsarbeiten zu betrachten. Im Gegenteil: Honegger suchte darin «mehr als einen mühsamen Broterwerb» und fand es entmutigend, dass der Musik in den Filmen nicht genügend Beachtung geschenkt wurde.² Damit gehört er zu den wenigen prominenten Vertretern der Moderne, die sich intensiv mit dem jungen Medium Film auseinandersetzten. Neben den Russen Prokofiew, Schostakowitsch und Chatschaturjan sowie dem Deutschen Hanns Eisler waren es vor allem die Franzosen im Umkreis des sogenannten *Groupe des Six*, die sich damit beschäftigten. Die sechs stiessen früh in diese Lücke vor – was nicht selbstverständlich war, denn die Filmbranche brachte, wie Milhaud berichtet, diesen «sinfonischen» Komponisten einiges Misstrauen entgegen. Man wünschte sich dort eher populäre und kommerzielle Musik. «Nach und nach gelang es den besagten <Sinfonischen> in die Studios einzudringen, indem sie ihrer Musik eine falsche Nase aufsetzten, in einem Stil schrieben, der die Zustimmung der Produzenten und Regisseure fand.»³

Honegger allerdings geriet immer wieder an Regisseure, die eine starke Affinität zur Musik besaßen und explizit eine besondere

1 Der Aufsatz basiert auf zwei älteren Texten des Autors: Thomas Meyer: *Augenblicke für das Ohr. Musik im alten Schweizer Film*, 183. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich: Hug & Co., 1999, S. 28–33; ders.: «Mehr als ein mühsamer Broterwerb – Arthur Honeggers Beitrag zum Schweizer Filmschaffen», in: Chris Walton, Antonio Baldassare (Hg.): *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*, Bern: Lang, 2005, S. 225–236.

2 Arthur Honegger: «Musique de films», in: *Comoedia*, 1. Mai 1943, zitiert nach A. Honegger: *Écrits*, hg. von Huguette Calmel, Paris: Champion, 1992, S. 560–562.

3 Darius Milhaud: *Notes sans musique*, Paris: René Julliard, 1949, S. 241 f., deutsch zitiert nach Jürg Stenzl: *Dmitrij Kirsanov*, München: text + kritik, 2013, S. 124.

Tonspur wünschten. Gance etwa hatte einen hohen Anspruch. «Ein grosser Film muss in Zeit und Raum wie eine Symphonie gestaltet sein. Ein Orchester besteht aus Gruppen von insgesamt hundert Instrumenten, die zusammen verschiedene Teile spielen. Der Film muss zu einem visuellen Orchester werden, ebenso reichhaltig, komplex und monumental wie das, dem wir im Konzertsaal lauschen.»⁴ Darin entsprach er in gewisser Weise Honegger. Auch er träumte von einer weiträumigen Gestaltung des Films, auch er lehnte eine bloss plätschernde Begleitmusik ab, auch er experimentierte. Und gerade davon zeugen die drei Filmmusiken, die für Schweizer Produktionen entstanden sind. Es handelt sich um ausserordentliche, zum Teil international besetzte Kunstwerke, die freilich allesamt in der Schweizer Filmgeschichte zu Aussenseitern wurden: *Rapt* (1934) des Russen Dimitri Kirsanoff, die schweizerisch-deutsche Koproduktion *Der Dämon des Himalaya* (auch: *Le démon de l'Himalaya*, 1935) sowie *Farinet ou l'or dans la montagne* (1938) von Max Haufler. Honeggers Beitrag zum eigentlichen Schweizer Filmschaffen ist daher ebenso singulär wie letztlich sekundär. Alle drei Werke entstanden während des ersten Tonfilmjahrzehnts. Die Rolle, die der Musik damals zukam, war also noch teilweise geprägt vom Stummfilm, aber auch von der Suche nach neuen Möglichkeiten. Während die Stummfilmoriginalmusiken oft nur in Uraufführungsinszenen gespielt und dann im normalen Betrieb durch gängige Zusammenstellungen ersetzt wurden, war die Musik im Tonfilm ein untrennbarer Bestandteil. Honegger hat diesen Wandel reflektierend mitvollzogen. In seinem Aufsatz *Du cinéma sonore à la musique réelle* (1931)⁵ wies er der Musik dabei eine neue Aufgabe zu. Die Filmmusik solle nicht mehr zwischen den Assoziationen und Zitate herumhüpfen und sich stattdessen einheitlich entwickeln – weg von jenen potpourrihaften Musiken, mit denen die Bilder damals untermalt wurden. Aufgabe des Komponisten sei es, seinem Werk ein Hauptthema zu geben und mit Leitmotiven zu arbeiten. Mit der kontrapunktischen Überlagerung verschiedener Bewegungsabläufe liessen sich Gegensätze darstellen. So vervollständige die Musik das Bild: «La musique complète l'image.»⁶ Bild und Ton erklären und ergänzen sich gegenseitig und gleichwertig. Was den Tonfilm («le film parlant») angehe, ergäben sich freilich Probleme, da die Montage von Musik und Film nicht den gleichen Regeln folge: Die der Musik seien klar vorgegeben, die des Films aber noch zu erarbeiten. Und von daher gelangt Honegger zu dem für uns heute

4 Marius Constant: «De la Musique», im Booklet zur CD *Napoléon* – Abel Gance, Erato 4509-94813, 1994.

5 Arthur Honegger: «Du cinéma sonore à la musique réelle», in: *Écrits*, S. 105–111 (siehe den Abdruck des Texts in diesem Band, S. 149–153).

6 Ebd., S. 107.

überraschenden Schluss, dass sich der Cineast beim Schneiden und Montieren seiner Bilder nach der notwendigen Entwicklung der melodischen Linie richten müsse: «Il faudra donc d'abord que le cinéaste et le musicien fassent, d'accord, leur découpage préalable, mais, au moment du montage, ce sera le cinéaste qui devra avoir le plus de souplesse pour adapter ses coupures au développement nécessaire de la ligne mélodique.»⁷

Der Tonfilm werde erst zu sich finden, wenn sich der visuelle und der musikalische Ausdruck in Gleichheit ergänzten. Interessanterweise verweist er dabei auf den deutschen Experimentalfilmer Walter Ruttmann und auf die Mickey-Mouse-Filme: «Dans les Mickey il est certain *que c'est le rythme musical même qui donne naissance aux images*. Là déjà, la musique a pris autant d'importance que le cinéma.» Selbst jene überdeutliche musikalische Untermalung, das «Mickey-Mousing», das – im falschen Zusammenhang eingesetzt – unfreiwillig komisch wirken kann, schloss er für seine Arbeit nicht aus. Der Ansatz Honeggers aber ist vor allem aus jener Epoche heraus zu verstehen. Einige seiner Ideen haben sich in der Praxis nicht bewährt; in der unabhängigen und gleichwertigen Rolle jedoch, die er der Musik beimass, weist er darüber hinaus. Der Zürcher Dirigent und Filmmusikspezialist Adriano entdeckt in dieser Unabhängigkeit auch den europäischen Charakter von Honeggers Filmmusiken.⁸ Die Komponisten übernahmen weitaus grössere Verantwortung als in der Filmindustrie Hollywoods, wo ihre Arbeit nach Weisung des Produzenten auf mehrere Musiker aufgeteilt wurde – was übrigens nicht heisst, dass Honegger eine solche Rollenteilung völlig ablehnte. Die amerikanischen Verhältnisse beschrieb er als völlig normal: dass ein Musiker die Melodie schreibt, ein anderer sie harmonisiert, ein dritter das Ganze orchestriert und ein vierter die Aufnahmen leitet. Konsequenterweise hat er mehrere Filmmusiken gemeinsam mit anderen Komponisten geschaffen, so etwa mit Darius Milhaud, Roland-Manuel, Tibor Harsányi und André Jolivet. Eine äusserst fruchtbare Zusammenarbeit verband ihn mit dem Belgier Arthur Hoérée (1897–1986), einem Musikschriftsteller und Komponisten, den er in den Zwanzigerjahren kennen gelernt hatte. Hoérée war der ideale Partner, denn er kannte Honeggers Musik und Arbeitsweise genauestens. Er hatte einige seiner Werke uraufgeführt und bearbeitet beziehungsweise orchestriert. In arbeitsteiliger Weise schrieben die beiden acht Filmmusiken. Hoérée übernahm dabei grosse Teile der Orchestration und leitete die Tonaufnahmen. Honegger war sich also wohl bewusst, dass ein Film im Teamwork entstehen musste, und er tauchte auch häufig mit seiner Tochter auf dem Set auf, denn er suchte die unmittelbare Nähe. Bevor er sich ans Komponieren

7 Ebd., S. 108.

8 Gespräch mit dem Autor am 13. Februar 2013 in Zürich.

machte, schätzte er es, den weitgehend fertigen Film anzuschauen: «Wenn es sich um Filmmusik handelt, so genügt mir eine Vorführung, um mich an die Arbeit zu machen: das Bild steht noch ganz frisch vor meinen Augen. Je näher der Film meinem Gedächtnis ist, desto leichter geht mir die Arbeit von der Hand: wichtig ist, ganz frische Eindrücke unverzüglich zu verarbeiten.»⁹ Damit widerspricht er ein wenig seinen eigenen Forderungen nach einer Gleichwertigkeit von Film- und Musikmontage – und auch den Erfahrungen, die er bei seinen drei Schweizer Produktionen machte.

Das Ausnahmewerk: *Rapt*

Gerade im Fall von *Rapt* (1934) begann die Zusammenarbeit der beiden Komponisten mit dem exilrussischen Regisseur Kirsanoff nämlich früher. Dieser, selbst ausgebildeter Berufsmusiker,¹⁰ begrüßte ihre neuartigen Ideen. Ursprünglich hatte er nur Hoérée für die Filmmusik vorgesehen, mit dem er bereits 1928 für *Brume d'automne* zusammengearbeitet hatte und mit dem weitere Projekte folgten.¹¹ Dieser seinerseits schlug Honegger als Ko-Komponisten vor. Gemeinsam experimentierten sie auf ungewöhnliche Weise – was durchaus dem Geist des Films entspricht. Die Arbeit an den Sequenzen teilten sie untereinander auf.¹²

Der Film basiert wie *Farinet* (1938) auf einer Erzählung von Charles Ferdinand Ramuz. Die beiden Filme haben auch sonst einiges gemeinsam: Sie sind vom französischen Kino jener Zeit geprägt und stehen gleichsam zwischen Deutsch- und Westschweiz: *Rapt* (unter den Titeln *Zweikampf der Geschlechter* oder *Frauenraub im Wallis* auf Deutsch erschienen) durch seine Story, *Farinet* durch die Produktionsbedingungen. Diese Stellung prägt ja auch Honeggers Biographie.

Im Zentrum von *Rapt* steht der Konflikt zwischen dem Walliser Dorf Cheyseron und dem Berner Oberland. Der Walliser Hirte Firmin entführt die junge Bernerin Elsi und hält sie bei sich gefangen. Nach dem Winter erfährt sie, dass sie während eines Alpfefts befreit werden soll. Firmin bleibt an diesem Tag jedoch mit Elsi zuhause. Dort werden sie von einem Feuer überrascht, das der verliebte Dorftrottel Mänu gelegt hat. Eingeschlossen verbrennen sie im Haus.

Die Musik legt sich einerseits atmosphärisch dicht über eine verzauberte Landschaft, andererseits besteht sie aus immer wieder auftauchenden Leitmotiven und Leitklängen: Elsi wird von einem Lied be-

9 Arthur Honegger: *Ich bin Komponist*, deutsch von Suzanne Oswald, Zürich: Atlantis, 1952, S. 93.

10 Arthur Hoérée: «Geschichte und Funktion der Filmmusik» in der Pariser Musikzeitschrift *Polyphonie* (1949/50), zitiert nach Stenzl (wie Anm. 3), S. 194–196.

11 Hervé Dumont: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987, S. 150.

12 Eine genaue Aufzählung der Teile findet sich in Stenzl (wie Anm. 3), S. 153–156.

gleitet, das mehrmals den geheimnisvoll klingenden Ondes Martenet übertragen wird. Aber auch der Entführer Firmin, seine frühere Geliebte Jeanne, der Dorftrottel und ein unheimlicher Hausierer werden durch eigene Musik charakterisiert. Darüber hinaus haben einzelne Elemente ihr musikalisches «Bild»: das Wasser, das Feuer, und hier beginnt das eigentliche Experiment des Films: Originalton findet sich nämlich nur ausnahmsweise. Wenn überhaupt, dann ist bezeichnenderweise das Geräusch der Kamera mit zu hören. Honegger und Hoérée zogen es deshalb vor, Geräusche künstlich nachzuahmen, und sie erzeugten damit traumartige, irrealer Stimmungen. Wenn man in einer Sequenz den verzweifelt grübelnden Firmin sieht, vernimmt man dazu eine geradezu hörspielmässig künstlich hergestellte Ton-schicht: rückwärts laufende Klänge, das überstarke Ticken der Uhr, die innere Stimme usw. sowie die imaginäre «Frauenstimme» der Ondes. Sie komponierten gleichsam die Ton- und Geräuschspur. Über weitere musikalische Details erzählen Honegger und Hoérée in ihrem Aufsatz *Particularités sonores du film «Rapt»*.¹³ Was die musikalische Struktur angeht, so hätten sie bewusst symphonische Entwicklungsprozesse und eine deskriptive Harmonik vermieden und der Partitur ihre Autonomie bewahrt, um nicht in die Domäne der Leinwand einzudringen. Sie hätten es vorgezogen, die Musik aus ihrer eigenen Substanz zu entwickeln und sich nicht einer literarischen oder psychologischen Vorgabe zu beugen. Deshalb fassen sie musikalische Formen in Analogie zum Filmgeschehen auf. So wird die Verfolgung einer Ziege durch einen Hund durch ein Fugato dargestellt. Und Bitonalität dient dazu, eine doppelschichtige Handlung anzudeuten. Ja, manchmal verzichteten sie ganz aufs herkömmliche Komponieren: Als sie merkten, dass zu einer Szene, einer Kirchenprozession, die Musik fehlte, improvisierten sie diese: Honegger spielte an den Röhrenglocken; Hoérée intonierte Harmonien aus der *Chanson de Ronsard* von Honegger, die er genau kannte, denn er hatte einige Jahre zuvor die Quintettfassung uraufgeführt; Régine de Lormoy, seine Frau, die die Uraufführung gesungen hatte, trug die Melodie aus der Erinnerung vor; und sogar Regisseur Kirsanoff mischte sich am Schluss noch vokal ein, was allerdings auf der Tonspur kaum zu hören ist. Für eine Gewitterszene schliesslich liessen die beiden Komponisten das Orchester improvisieren. Sie gaben den Musikern dabei genaue Anweisungen, ob es sich um das Aufziehen des Sturms, um Regen oder um Blitze handelte. Durch solche geradezu allegorischen Beziehungen zwischen Bild und Ton (Flucht: Fugato, Gewitter: Chaos), durch eine

13 Arthur Honegger, Arthur Hoérée: «Particularités sonores du film «Rapt»», erstmals veröffentlicht in: *La Revue musicale*, Dezember 1934, S. 88–91, zitiert nach Arthur Honegger: *Écrits*, hg. von Huguette Calmel, Paris: Champion, 1992, S. 139–144.

zudem kaum vereinfachte Tonsprache geriet *Rapt* künstlerisch äusserst anspruchsvoll. Am kühnsten erscheint jener nicht nur in der Traumsequenz angewandte Trick, die Tonspur (Tonbänder gab es noch nicht) rückwärts laufen zu lassen. Dabei entsteht eine surreale Wirkung.¹⁴ Die Komponisten der «musique concrète» haben das später erfolgreich nochmals entdeckt. So wagten Honegger und Hoérée etwas völlig Neues – was übrigens damals auch der Drehbuchautor Benjamin Fondane betonte: «La musique de Honegger qui accompagne *Rapt*, c'est exactement ce que doit être un accompagnement musical.»¹⁵ Es war «ein Versuch, dem ein voller Erfolg beschieden ist im Gegensatz zur sonst üblichen deskriptiven Filmmusik», meint Hervé Dumont rückblickend.¹⁶ Solche Faktoren machen *Rapt* mit «zum wohl interessantesten, sicher aber zum originellsten Beitrag aus den ersten fünf Jahrzehnten des Schweizer Films». Und auch Georges Sadoul schreibt in seiner *Histoire du cinéma mondial 1949*,¹⁷ die eigentlichen Fortschritte des Films lägen in der Vertonung. An der Kinokasse wurde der Film allerdings zu einem Fiasko. Die Experimente dieses Teams blieben fast folgenlos.

Der Bergmythos: Der Dämon des Himalaya

Mit dem Initiator dieses Films, dem schlesischen Bergsteiger Günter Oskar Dyhrenfurth, scheint sich Honegger, selber ein passionierter Berggänger, sofort verstanden zu haben. *Der Dämon des Himalaya* (1935) nämlich erzählt von einer Himalaya-Expedition, der Besteigung des dritthöchsten Gipfels der Welt, des Goldenen Throns (Kangchendzönga). Dieser Achttausender war damals noch nicht bezwungen. Dyhrenfurth hatte ihn für sich reserviert, und er liess, um das Unternehmen zu finanzieren, vorneweg einen Dokumentarfilm realisieren, der von ebendieser Expedition berichtet.¹⁸ Solche Forschungsberichte waren in den Zwanziger- und frühen Dreissigerjahren äusserst beliebt. Dafür engagierte er den aus Ungarn stammenden Regisseur Andrew Marton, der später in Hollywood für Actionszene (etwa als Second Unit Director für *Ben Hur*, 1959) bekannt wurde.

14 Stenzl (wie Anm. 3), S. 141–143.

15 *Aujourd'hui*, Nr. 311, 26. Februar 1934, Nachdruck in Benjamin Fondane: *Écrits pour le cinéma*, Paris: Plasma, 1984, S. 117, zitiert nach François Albers: «Improvisation et technique. Arthur Honegger et Rapt», in: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Nr. 38, 2002, <http://1895.revues.org/358>, abgerufen am 12. August 2014.

16 Dumont (wie Anm. 11), S. 150.

17 Georges Sadoul: *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949, S. 233, zitiert nach Werner Wider: *Der Schweizer Film 1929–1964*, Bd. 1, Zürich: Limmat, 1981, S. 106.

18 Dumont (wie Anm. 11), S. 162 f.

Um den quasidokumentarischen Teil attraktiver zu gestalten, fügte man eine etwas gruselige Spielfilmhandlung ein: Der Ethnologe Norman besitzt zuhause die Maske eines tibetanischen Bergdämons, der die Gipfel des Himalaya vor den Menschen schützt. Norman nun fordert diesen Dämon heraus, indem er sich auf die Expedition begibt. Tatsächlich wird dessen Magie dabei im Lauf der Reise deutlicher: Zwischenfälle ereignen sich, und ein der Gottheit ergebener Führer sabotiert die Expedition. Norman und seine Begleiter lassen sich aber nicht beirren. Kurz vor dem Gipfel werden die Bergführer von einem Schneesturm überrascht. Norman steigt allein weiter auf, «kämpft» gegen den Dämon und überwindet ihn schliesslich. Auf dem Gipfel fällt er in Ohnmacht und stürzt ab. In einem Kloster erwacht er wieder. Seine Gefährten aber haben indessen den Goldenen Thron erklommen. Dieser mentale Kampf mit dem Dämon bringt Spannung in den Film, er problematisiert und «rechtfertigt» aber auch, dass Europäer in fremde Kulturen eindringen und die Natur «besiegen».

Honeggers Filmmusik, entstanden zwischen Oktober 1934 und Februar 1935, ist in mehrfacher Hinsicht interessant: zum einen wiederum durch Leitmotive, die zu bestimmten Elementen oder Figuren auftauchen – am deutlichsten beim Dämon. Die Musik schafft so die von Honegger geforderte Einheit. Zum anderen ist sie ein Reisebegleiter: Ostinati unterstützen den Erzählfluss aus der Bewegung heraus und vermeiden so jedes Pathos. Ein dem Thema innewohnendes Spannungsfeld bildet zudem die Exotik. Honegger verwendet hier bewusst Gegensätze. Wenn sich einige Passagiere auf dem Schiff über die geheimnisvolle Welt des Tibet unterhalten, wird das Gespräch durch billige Unterhaltungsmusik banalisiert. In der direkten Begegnung aber zeigt sich diese fremde Welt in ihrer machtvollen Klanglichkeit, mit schwerem, metallischem Schlagwerk und durchdringenden Bläasersätzen. Diese abweisende Fremdartigkeit verstärkt den Konflikt.

Beide Verfahrensweisen, Leitmotivik und Exotik, werden in einer Szenenfolge auf konterkarierende Weise verbunden. Wenn die Expedition losmarschiert, erscheint über orientalischen Melismen das verfremdete Lied «Muss i denn, muss i denn zum Städele hinaus». Später wird es diegetisch von zwei Mitgliedern der Gruppe auf der Mundharmonika gespielt, und gleich darauf erscheint es nochmals extradiegetisch, verfremdet und weiterverarbeitet. So wird eine ganze Sequenz musikalisch einheitlich durchgeformt. Die Musik im *Dämon* läuft dabei oft unabhängig über die Bilder hinweg. Sie löst sich und gibt den Sequenzen etwas Traumartiges – was uns heute etwas künstlich vorkommen mag.

Diese Künstlichkeit, die ja auch noch dem Stummfilm eignete und die auch in *Rapt* spürbar ist, wird im Finale des *Dämons* durch die

Musik nochmals verstärkt. Dabei setzt Honegger spezielle Effekte ein: Die Expedition sitzt im Schneesturm fest, unten im Zeltlager warten die Frau des Expeditionsführers und der heimtückische Träger auf ein Lebenszeichen. Zur hin und her wechselnden Bilderfolge erklingen heftige Orchesterwogen mit hohen grellen Flötentönen, wie sie von jeher zur Charakterisierung eines Unwetters verwendet wurden. Eingewoben sind verschiedene Leitmotive. Darunter liegt eine Schicht, die aus rückwärts abgespielten Klängen und schliesslich auf dem Höhepunkt dem im Krebs aufgenommenen und anschliessend rückwärts abgespielten Dämonmotiv besteht. Das Zusammenwirken dieser Elemente verleiht der Szene etwas Unwirkliches, ja Bedrohliches.

Zum Kampf Normans mit dem Dämon setzt Honegger ein damals neues elektronisches Instrument ein: das Trautonium, das der deutsche Ingenieur Friedrich Trautwein 1930 in Berlin erstmals vorgestellt hatte. Höchst wirkungsvoll unterstreicht es den Höhepunkt und den darauf folgenden Absturz Normans. Diese Beispiele belegen, dass diese Musik zum *Dämon*, wie der Filmmusikkenner und -dirigent Adriano¹⁹ meint, ebenso «realistisch» wie «experimentell» ist. Es ist eine äusserst gelungene Verbindung neuer Klangexperimente mit der funktionalen Aufgabe der Filmmusik. Harry Halbreich bezeichnete diese Arbeit denn auch als eine der grössten Filmmusikpartituren jener Epoche.²⁰

Das Aussenseiterdrama: *Farinet*

Den hohen künstlerischen Ansprüchen kann der dritte Film, für den Honegger wieder mit Hoérée zusammenarbeitete,²¹ nicht mehr ganz genügen. Dieser Film, der gleichwohl ein Mythos der Schweizer Filmgeschichte wurde, wirkt insgesamt unausgeglichener, was mit den schwierigen Produktionsbedingungen zusammenhängt. Gedreht wurde er von Max Haufler, der später nur noch selten Gelegenheit erhielt, sein eigenwilliges Regietalent zu präsentieren, der im Schweizer Film aber über Jahrzehnte als Bösewicht vom Dienst oder zumindest als schwierige Persönlichkeit auftrat.

Farinet (oder auch *L'or dans la montagne*, 1938) nach dem Roman *Farinet ou la fausse monnaie* von Ramuz erzählt die Geschichte eines rebellischen Outlaws. Der wegen Falschmünzerei verurteilte Farinet (Jean-Louis Barrault) bricht aus dem Gefängnis in Sitten aus und versteckt sich in den Bergen. Dort in Sicherheit vor der Polizei

19 Adriano im Booklet zur CD mit Filmmusik von Arthur Honegger: Marco Polo 8.223467.

20 Harry Halbreich: *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris: Fayard/Sacem, 1992, S. 647.

21 Von Honegger stammen die Vorspannmusik, eine poetische Morgendämmerung sowie die dramatische Schlusszene. Adriano hat sie auf der CD Marco Polo 8.223466 zu einer kleinen, sechsminütigen Suite zusammengefasst.

Farinet kommentiert die Fehlschüsse seiner Verfolger mit «Raté!». Weil die Musik hier seine Sorglosigkeit spiegelt, indem sie die Gendarmen karikiert, statt sie bedrohlich darzustellen, kommt in der Szene kaum Spannung auf.



und unterstützt von den Dorfbewohnern, fördert er weiter Gold aus den Minen, um Münzen zu prägen. Seine Geliebte Joséphine verpflegt ihn. Als er sich jedoch in die Tochter des Gemeindeammanns verliebt, verrät sie ihn. Einkesselte von der Polizei, wird er schwer verwundet und gefangengenommen. Er stirbt in der Zelle an seinen inneren Verletzungen.

Der Konflikt von Stadt und Land, der den Schweizer Film spätestens seit 1935 prägte und der in der Ideologie der «geistigen Landesverteidigung» und der im Krieg folgenden «Anbauschlacht» nochmals verstärkt wurde, weicht in *Farinet* dem Gegensatz zwischen Staat und freiem Individuum. Die Staatsgewalt wird in Frage gestellt: ein höchst modernes Thema, aber unbequem, was ein Grund dafür sein mag, dass dieser Film über einen unangepassten Aussenseiter wenig Chancen hatte, ähnlich wie bald darauf Hans Trommers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1941) nach Gottfried Keller, Max Haufers *Menschen, die vorüberziehen* (1942) über den Gegensatz von Bauernstand und Zirkuswelt, aber auch *Wilder Urlaub* (Franz Schnyder, 1943), ein Film um einen Deserteur. Sie alle fielen beim Publikum durch.

Gerade die Musik setzte in *Farinet* mit aller subversiven Deutlichkeit Signale. Auffallend ist etwa, wie sich Honegger und Hoérée gemeinsam mit Farinet über die Gendarmen lustig machen, die beim steilen Aufstieg in die Berge ermüden. Das Piccolo, das zunächst wie ein Vogel, ein freier Vogel, zu trillieren scheint, verspottet die Polizei. Ebenso höhnisch wird die Musik mit Trillern «flattern», wenn die Polizisten auf Farinet schießen und er jeden

Schuss mit einem «Raté!» beantwortet. Die Musik dient hier zum Karikieren.

Daneben gibt es Landschaftsschilderungen, bei denen die Alphornmotivik Saxophonen übertragen wird und eine zauberhafte Stimmung zeichnet. Honegger und Hoérée verwenden hier, wie Adriano sagt,²² bewusst die Saxophone, die auf der Tonspur besonders gut zur Geltung kommen – ein Indiz dafür, wie mediengerecht sie vorgehen. Eine originelle Lösung ist es, wenn auf dem Winzerfest ein kakophonisches Durcheinander von Volks- und Kirmesmusiken erklingt. Im Gegensatz zu *Rapt* aber ist das Unkonventionelle der Partitur fast ganz auf diese Beispiele beschränkt. Die Musik bewegt sich oft langmütig und frei über den Sprechpassagen, sie enthält sich über weite Strecken eines Kommentars, der den Akzenten des Bildgeschehens allzu aufdringlich folgt, und setzt eigene Klangbewegungen neben die des Films, untermalt mit Instrumentalfarben in allen Lagen und zeichnet die Charaktere und Handlungen auf autonome Weise. Die Formen sind darauf angelegt, mehreren Szenen einen musikalischen Rahmen zu geben. Andererseits werden sie mit einer gewissen Freiheit behandelt, das heisst, eine Fortentwicklung ist möglich. Die Musik hemmt die Handlung nie. Spürbar wird hier, wie sehr sich der Tonfilm technisch weiterentwickelt hatte. Der Dialog und die Geräusche nehmen einen grösseren Platz ein als noch in *Rapt* oder in *Der Dämon des Himalaya*. Dafür blieb weniger Platz für musikalische Eigenwilligkeit.

Drei Werke von Rang, aber ohne Folgen

«Was mir daran gefällt, ist nicht die Farbe, sondern die Freiheit, die es bedeutet», sagt Farinet einmal über sein Gold. Das liesse sich auch über die – übrigens äusserst farbige – Filmmusik Honeggers sagen. Die drei Filme sind zwar künstlerisch einzigartig in der Schweizer Filmgeschichte und von hohem Rang, aber ihnen gemeinsam ist leider auch, dass sie zu Misserfolgen wurden und ästhetisch keine – oder erst späte – Folgen hatten. Mag sein, dass ein Gutteil an den komplizierten Produktionsbedingungen lag, die Themen waren zudem alles andere als einfach und gefällig. blieb deshalb Honeggers Beitrag zum Schweizer Film marginal? Weil er es während des Weltkriegs vorzog, in Paris zu bleiben? Diese Distanz zählt eigentlich kaum: Er unterhielt intensiven Kontakt mit seinen Schweizer Mäzenen Paul Sacher und Werner Reinhart, hatte also mächtige Freunde, und komponierte auch für Anlässe, die im Zusammenhang mit der «geistigen Landesverteidigung» standen, etwa die dramatische Legende *Nicolas de Flue* (1940) oder das Ballett *L'appel de la montagne* (1945).

²² Gespräch mit dem Autor am 13. Februar 2013 in Zürich. Honegger verwendet so auch selten Oboen oder Kontrabässe, die auf der Tonspur kaum hörbar wären.

Kein äusserer Grund also, ihn für Filme nicht zu berücksichtigen. Wahrscheinlich war es für die dominierende Schweizer Filmproduktionsgesellschaft Praesens-Film einfacher, mit dem in Zürich tätigen Robert Blum weiterzuarbeiten, der die meisten wichtigen Filmmusiken ab *Füsilier Wipf* (Leopold Lindtberg, 1938) komponierte. Vielleicht war Honeggers Musik auch schlicht zu originell für den Schweizer Film. Originalität ist eine schwierige Qualität. Sie führt zu einem ästhetischen Problem, das bei diesen drei Filmen immer wieder auffällt: Die Musik ist *über* dem Bild – und nicht *im* Bild. Sie trägt «drüber weg», entführt die Aufmerksamkeit, schafft Distanz, gibt den Blick auf eine intelligente Betrachtung frei, sie lässt den Zuschauer durchaus schaudern, aber sie lädt nicht zur Identifikation ein und schleust ihn nicht in die Gefühle der Handelnden ein. Hoérée und Honegger wollten, wie sie sagten, gerade *nicht* in die Domäne der Leinwand eindringen. Das aber erwartete das Publikum.

Literatur

- Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965*, Lausanne: Cinémathèque suisse, 1987.
- Halbreich, Harry: *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris: Fayard/Sacem, 1992.
- Honegger, Arthur: «Musique de films», in: *Comoedia*, 1. Mai 1943, zitiert nach A. Honegger: *Écrits*, hg. von Huguette Calmel, Paris: Champion, 1992, S. 560–562.
- Honegger, Arthur, Arthur Hoérée: «Particularités sonores du film «Rapt»», erstmals veröffentlicht in: *La Revue musicale*, Dezember 1934, S. 88–91, zitiert nach A. Honegger: *Écrits*, hg. von Huguette Calmel, Paris: Champion, 1992, S. 139–144.
- Meyer, Thomas: *Augenblicke für das Ohr. Musik im alten Schweizer Film*, 183. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich: Hug & Co., 1999, S. 28–33.
- Meyer, Thomas: «Mehr als ein mühsamer Broterwerb – Arthur Honeggers Beitrag zum Schweizer Filmschaffen», in: Chris Walton, Antonio Baldassare (Hg.): *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*, Bern 2005, S. 225–236.
- Milhaud, Darius: *Notes sans musique*, Paris: René Julliard, 1949.
- Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949, zitiert nach Werner Wider: *Der Schweizer Film 1929–1964*, Bd. 1, Zürich: Limmat, 1981.
- Stenzl, Jürg: *Dmitrij Kirsanov: ein verschollener Filmregisseur*, München: text + kritik, 2013.

“Art for man”

Robert Blum as film composer

Robert Blum studied in Zurich with Volkmar Andreae, then with Busoni in Berlin in the same class as Kurt Weill and Wladimir Vogel. After his return to Switzerland he was active on the new music scene both as composer and conductor. From 1934 he also worked in the film industry, partly out of financial need, partly because of a belief in the “practical” applications of music such as had been propagated in 1920s Berlin – thus “art for man”, not “art for art’s sake”. He worked freelance, mainly for Praesens-Film AG, and wrote the music for many of the main Swiss feature films of the ensuing decades, such as Füsilier Wipf (1938), Uli der Knecht (1954) and Heidi und Peter (1955). Blum remained ambivalent towards the industry, refusing to see himself as a “film composer” and claiming that he even lost “serious” commissions because of his association with a supposedly popular art. He also insisted, however, that he approached writing for film with the same earnestness as he would a symphony. As both film music composer and conductor, Blum’s work for film was also characterised by the stereotypical problems of the industry – haggling over money and deadlines, inadequate billing in the film credits, incompatibilities between the recorded soundtrack and the music, and the inevitable clashes between his aesthetic ideals and the nitty-gritty of matching music to the images delivered.

«L'Art pour l'homme»

Robert Blum als Filmkomponist

Anna Katharina Hewer

Der Musiker, Dirigent und Komponist Robert Blum wurde am 27. November 1900 als viertes Kind seiner Eltern und als Bruder einer Zwillingsschwester in Zürich geboren. Als kränkliches Kind musste er den Unterricht oft wegen Erholungsaufenthalten unterbrechen, und so verzögerte sich der Fortgang seiner Schulbildung. Blum erhielt erst im Alter von 15 Jahren Klavier- und Kompositionsunterricht, während seiner dreijährigen Gymnasialzeit. Sein damaliger Lehrer Reinhold Laquai machte ihn, kaum war er in die Handelsschule eingetreten, mit Volkmar Andreae¹ bekannt, worauf er dessen Schüler wurde. Blum hatte zuvor eine Prüfung zu absolvieren, die er, wie er später erwähnte, mit miserablen Leistungen bestand.² Für seine Hospitationen in der Kompositionsklasse von Volkmar Andreae wurden ihm auch Dispensationen von einzelnen Fächern der Handelsschule gewährt, was es ihm ermöglichte, sich in seine Kompositionsarbeiten zu vertiefen. 1919 trat Blum endgültig in das damalige Konservatorium ein, als Klavierschüler von Carl Baldegger, einem der renommiertesten Pianisten in Zürich, und als regulärer Kompositions- und Dirigierschüler von Volkmar Andreae. Nach dem Studienabschluss 1922 empfahl dieser ihn nach Berlin an Ferruccio Busoni, der nach seinem Aufenthalt in Zürich³ an der Staatlichen Preussischen Akademie der Künste die Leitung einer Kompositionsklasse übernommen hatte. Die kleine Klasse – neben Blum waren Wladimir Vogel, Walther Geiser, Luc Balmer und Kurt Weill seine Schüler – sollte Ferruccio Busonis letzte sein. Er verstarb am 27. Juli 1924. Für Robert Blum war der Unterricht von kurzer Dauer, aber in theoretischer (weniger in praktischer) Hinsicht prägend. Busonis *Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, erschienen im Jahre 1907, galt damals als revolutionär und wurde als Angriff auf die musikalische Überlieferung bewertet. Die Anfein-

1 Volkmar Andreae (1879–1962) war ein für das musikalische Leben in Zürich wichtiger Dirigent und Komponist (siehe Daniel Gloor: Nachlassverzeichnis Volkmar Andreae, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76). Er leitete unter anderem den renommierten Männerchor Zürich. Zudem dirigierte er 1906–1949 das Tnhalle-Orchester und war 1914–1939 Rektor des Konservatoriums Zürich.

2 Gerold Fierz: *Robert Blum. Leben und Werk*, Zürich: Hug & Co., 1967, S. 11.

3 Ferruccio Busoni (1866–1924), Pianist, Komponist, Dirigent, Librettist, Essayist und Musikpädagoge, lebte während des Ersten Weltkriegs in Zürich im Exil.

dungen, die Busoni aufgrund seiner viel diskutierten Schrift widerföhren, müssen auch auf seine Schüler eingewirkt haben, obwohl oder weil die Theorien des Lehrers weit kühner waren als sein Kompositionsstil. Sicherlich hatte Busonis Grundhaltung, die Schüler in ihrer Eigenart nicht zu beeinflussen, diese in der Entwicklung eines persönlichen Stils gefördert. Robert Blum wusste später nur von wenigen konkreten, dafür einprägsamen Erinnerungen an den Unterricht bei Ferruccio Busoni zu berichten.⁴ Zeichen des Einflusses seines Lehrers können jedoch in einigen Filmmusikkompositionen wie *Die letzte Chance* oder *Heidi* ausgemacht werden. Nach dieser kurzen Zeit in Berlin und nach seiner Genesung⁵ begann Robert Blums Dirigiertätigkeit: In Baden übernahm er den Chor- und Orchesterverein und ein Jahr später den Orchesterverein Rüti (ZH).

Als bedeutend sollte sich das Jahr 1935 erweisen: Die Pro Musica wurde gegründet – Robert Blum gehörte neben Willi Schuh, Ernst Isler, Alexander Schaichet, Adolf Brunner und anderen zu den Gründungsmitgliedern. Ausserdem initiierte Blum die Gründung des Madrigalchores Zürich, dem er als Dirigent vorstand. Die Intention des Ensembles, bestehend aus zwölf ausgebildeten Sängerinnen und Sängern, war es, sowohl alte als auch zeitgenössische Vokalmusik einzustudieren. Die Verdienste des Madrigalchors und insbesondere seines Dirigenten sind aus heutiger Sicht Pionierleistungen: Alte Musik, wie etwa Werke von Guillaume Dufay, Josquin Desprez, Ludwig Senfl und Claudio Monteverdi, wurde ebenso aufgeführt wie neue Musik, unter anderem von Albert Moeschinger oder Heinrich Sutermeister. An dieser Stelle ist besonders die Uraufführung von Frank Martins *Le Vin herbé* im Jahr 1940 zu erwähnen. Blum hatte diese Komposition in Auftrag gegeben, und so galt ihm und seinem Ensemble dessen Widmung. Der Madrigalchor trat in den darauf folgenden Jahren auch Konzertreisen an und gelangte zu internationalem Erfolg. Dieser sollte aber nur von kurzer Dauer sein, denn bereits 1949 führten interne Differenzen zur Auflösung.

Blums Engagement galt zwar durchaus der Avantgarde, doch war er immer ein bekennender Verfechter der «Nützlichkeit» in der Musik. Nicht «l'art pour l'art», sondern «l'art pour l'homme» stand für ihn im Zentrum. Die Förderung der Avantgarde einerseits, die Überzeugung, dass Musik nützlich sein sollte, andererseits dürften zumindest ansatzweise in einem Widerspruch zueinander stehen. Dass Blum sich gerade als Filmmusikkomponist diesem Zwiespalt nicht entziehen konnte, wird in den folgenden Ausführungen deutlich.

4 Fierz (wie Anm. 2), S. 12.

5 Fierz schreibt: «Krankheiten, die des öfteren wiederkehrten, haben seiner Entwicklung mehrmals Zäsuren gesetzt – Zäsuren, die gewiss nicht Stillstand bedeuteten, aber die Entwicklung aufs Innere verwiesen, die auch etwa ihren Weg in neue Richtungen lenkten.» Ebd., S. 12.

«Klamaukmusik» ?

Robert Blum antwortete 1934 auf ein Inserat der Praesens-Film AG und bewarb sich als Komponist für Filmmusik. Er hatte sich damals im Raum Zürich und Aargau als Komponist und Dirigent einen Namen gemacht. Zunächst schienen der Leitung der Praesens-Film AG die Lohnforderungen des jungen Robert Blum zu hoch. Doch engagierte sie ihn und liess ihn Musik für Werbefilme komponieren. Blum distanzierte sich später von diesen kurzen, wenn auch sehr sorgfältig gearbeiteten Beiträgen.

«Ich bin kein Filmmusikkomponist, aber auch, wenn ich eine Filmmusik komponiere, ist mir das so ernst, als ob ich eine Sinfonie schriebe.»⁶ Diese späte Äusserung zeugt von der Ernsthaftigkeit, die Robert Blum in seiner Tätigkeit auch als Komponist von Filmmusik auszeichnet. Sicher hätte er es vorgezogen, wenn seine aus eigenem Antrieb entstandenen Werke genügend grossen Absatz gefunden hätten und die Notwendigkeit, sich mit dem Genre Filmmusik und den damit verbundenen Vorgaben auseinanderzusetzen, nicht bestanden hätte. Blum befand sich jedoch Anfang der 1930er-Jahre in der misslichen Lage, sein ganzes Vermögen verloren zu haben, was für ihn ein wesentlicher Grund war, sich für die ausgeschriebene Stelle zu melden. Die neue Einnahmequelle erwies sich allerdings nicht, wie erwartet, als gesichert: Blum musste mit den Auftraggebern oft zähe Verhandlungen über die Gagen führen. Wie existenziell diese Verhandlungen für Blum waren und wie geschickt er unterschiedliche Anliegen darin verbinden konnte, zeigt der folgende Ausschnitt aus einem Brief vom 26. Februar 1948 an den Produzenten Lazar Wechsler: «Nun haben wir schon bald März, aber von einer Wohnung ist leider noch gar nichts in Sicht, denn wie ich Ihnen bereits im Dezember sagte: Ein Musiker findet heute kaum eine passende Wohnung. So bleibt mir kaum etwas anderes übrig, als zu versuchen ein kleines Einfamilienhaus auf dem Land zu finden (dort ist es noch billiger als in der Stadt, und für meine Arbeit förderlicher), und dann zu sehen, ob ich von irgendwelcher Seite in einer mir möglichen Art das Geld für die Anzahlung finden kann. Nach unserem Gespräch vom Dezember richtet sich meine Hoffnung natürlich auch auf die Präesens AG und auf Ihre Vermittlung. Nur, das möchte ich sofort beifügen, will ich natürlich nicht, dass wegen einer solchen Frage irgendwelche Spannung zwischen Ihnen und mir entstehen könnte.»⁷

Seine finanziellen Verhältnisse zwangen den Komponisten zu Bittbriefen. Ohne Erbitterung sagte er später: «Als der Tonfilm aufkam, stellte ich mir die Frage, ob sich da nicht neue Probleme und neue

6 Robert Blum in der Sendung «Karussell», Fernsehen DRS, Zürich, 27. November 1985.

7 Nachlass Robert Blum, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8: V: C6, S: 163.

Wege für die Komposition stellten. Mich damit zu beschäftigen, schien mir durchaus wünschenswert.»⁸ Mit dieser Aussage relativierte er frühere Erklärungen: Die Entscheidungsgrundlage für eine weitere Zusammenarbeit mit Lazar Wechsler war nicht auf finanzielle Aspekte beschränkt. Möglich, dass sich Blum zu diesen positiv gefärbten Aussagen erst später, nachdem seine grosse Zeit als Komponist für den Film vorbei war, hinreissen liess. Hingegen unterliess er es nicht, trotz der wenn auch bescheidenen Ehre, die ihm in späteren Jahren für seine Kompositionen für den Film zuteilwurde, die missbilligenden Bemerkungen, die er wegen dieser Tätigkeit einstecken musste, zu erwähnen: So sei es auch gekommen, dass man ihn wegen der «Klamaukmusik» nicht mehr für andere Projekte angefragt habe, gab er als alter Mann in einem Interview preis.⁹

Das Verhältnis Robert Blums zur Filmmusik war und blieb ambivalent: Die Kompositionen mussten mit den Filminhalten, mit den Vorstellungen des Produzenten und des Regisseurs im Einklang sein, was Blum in seiner künstlerischen Freiheit beschränkte. Die Problematik des Konsenses zwischen Künstler und Auftraggeber über finanzielle und ästhetische Ansprüche ist uralt. Blum bekannte sich einerseits zur Gebrauchsmusik als «recreatio animae», fürchtete aber zugleich um sein Ansehen als Komponist jenseits der Unterhaltungsindustrie. Am Beispiel des Films *Die letzte Chance* (1945) wird deutlich, dass die beiden genannten Faktoren nur eine marginale Rolle gespielt haben können. Wie erwähnt, waren die logistischen und finanziellen Anforderungen an alle Beteiligten gross und ein Erfolg ungewiss. Robert Blum hatte zu diesem Zeitpunkt schon Erfahrung mit Drehbüchern zur Kriegsthematik (zum Beispiel *Marie-Louise*, 1944)¹⁰ und wusste auch um die Schwierigkeiten der Kooperation mit den Behörden. In *Die letzte Chance* bot sich Blum – gerade wegen der äusseren Zwänge – wohl die Möglichkeit, mit viel eigenem Engagement relativ autonom künstlerisch tätig zu sein. Die Tatsache, dass er die Musik zum Film zur sinfonischen Suite umarbeitete, zeigt, dass ihn ihr Gehalt überzeugte. Die episch angelegten Szenen in *Die letzte Chance* erlaubten es dem Komponisten zudem, formal grosszügig angelegte musikalische Formen zu verwenden, um seinen eigenen Ansprüchen Genüge zu tun.

8 Hans Harder: *Zum 77. Geburtstag von Robert Blum*, Radiosendung, Radio DRS, Zürich, 31. November 1975.

9 Danielle Vorburger, Christoph Zurluh: *Robert Blum – Mensch und Musiker. Ein Portrait*, Fernsehsendung, Rüsler TV, Baden 1990.

10 *Marie-Louise* (Leopold Lindtberg, 1943) erzählt die Geschichte eines französischen Flüchtlingsmädchens aus Rouen, das vom Roten Kreuz (Kinderhilfe) in die Schweiz gebracht wird und dort bei einer Familie Aufnahme findet.

«Für den Komponisten eine schöne Aufgabe»

In einer 1954 erschienenen Abhandlung stellte Robert Blum die «Tonfilmmusik» folgendermassen dar: «Frägt man Jemanden, der aus dem Kino kommt, wie ihm der soeben gesehene Film gefallen habe, so wird er über den Inhalt, die Schauspieler, die Aufmachung, das Drehbuch und die Leistung des Regisseurs reden. Aber nur selten wird von der Musik gesprochen, die im Film vorkommt; sehr oft hat der Besucher überhaupt nicht gemerkt, dass der Film Musik enthielt, obwohl der halbe Film damit unterlegt war.»¹¹

Für das auffällige Überhören der Musik im Film ist eine Unterscheidung wesentlich, die Blum in einer Überarbeitung seines Aufsatzes von 1960 stärker herausarbeitete: Mit «Play back» bezeichnete er Musik, die im Film als solche in Erscheinung tritt, also etwa Tanzmusik und Gesang; den Ausdruck «Back ground» verwendete er demgegenüber für die eher unbewusst wahrgenommene Hintergrundmusik. Unter «Play back» verstand Blum, produktionstechnisch betrachtet, die Verwendung von bereits aufgezeichneter Musik ab Tonband bei den Dreharbeiten, die später im Film verwendet wird. Die Kompositionen müssen hier also vorliegen, bevor mit den Bildaufnahmen begonnen wird. Dem damaligen Stand der Technik entsprechend bedeutete dies: «Es wird dann am Drehort dieses Musikstück durch den Lautsprecher wiedergegeben, und die Darsteller singen, tanzen, spielen genau im Rhythmus der Komposition. Das Bild wird stumm aufgenommen, weil der Bildstreifen später dem originalen Tonband angepasst wird.»¹² Für Robert Blum bedeutete diese Technik kompositorischen Freiraum: «Beim Play back kann also der Komponist ziemlich frei schaffen, doch muss er die ungefähren Längen und Proportionen der zu komponierenden Musikstücke kennen. Er kann diese Angaben vom Regisseur erhalten. Allerdings tut der Komponist gut daran, wenn er bei der Komposition von Play-Back-Musik von Anfang an möglicherweise später auftretende Schwierigkeiten berücksichtigt. Oftmals stellt es sich nämlich bei der Bildaufnahme heraus – also nachdem das fertige Tonband bereits vorliegt –, dass sich der Regisseur in der Länge des Musikstückes getäuscht hat (die Angaben sind meistens zu lang) und die Dauer des Musikstücks noch verändert werden muss.»¹³

Der Komponist soll also schon mögliche Kürzungen vorsehen, die gegebenenfalls am fertigen Tonband von einem Cutter vorgenommen werden können. Die beiden Verfahren «Back ground» und

11 Robert Blum: «Tonfilmmusik», in: *Nachrichtenblatt der Musikakademie Zürich*, Nr. 44, März 1954, S. 1–5, hier S. 1.

12 Robert Blum: «Die Musik im Film», in: *Schweizerische Musikzeitung / Schweizer Musikpädagogische Blätter* 100, 1960, Heft 2, März/April 1960, S. 66–70, hier S. 66 (siehe den Abdruck des Texts in diesem Band, S. 155–162).

13 Ebd., S. 66.

«Play back» unterscheiden sich nach der Auffassung von Robert Blum bezüglich des künstlerischen Anspruchs ganz wesentlich. Der Kategorie der Filmmusik mit der Funktion des «Back ground» misst Blum trotz der geringeren Beachtung durch die Zuschauer eine grössere Bedeutung bei. Sie ist in erster Linie wichtig, «wenn sie irgend etwas auszusagen hat, das im Film nicht ohne weiteres in Erscheinung tritt oder nicht deutlich dargestellt werden kann. Es handelt sich meistens darum, seelische Affekte zu verdeutlichen, welche im Handlungsablauf der Szenen gar nicht berücksichtigt werden können, oder Stimmungen wiederzugeben, die einem Filmbild aus verschiedenen Gründen fehlen.»¹⁴

Während das «Play back» dem Komponisten viel Freiheit lässt und auch als Musik wahrgenommen wird, aber auf äusserliche Bewegungsabläufe bezogen bleibt, wie es bei Tanz- und Gesangsdarbietungen als Teilen der Filmhandlung der Fall ist, muss das «Back ground» einen Beitrag zur Verdeutlichung von Gefühlszuständen, von psychischen Vorgängen leisten. «Die Realisation solcher Probleme wiegt künstlerisch schwerer und kann für den Komponisten eine schöne Aufgabe bedeuten.» Gemäss Robert Blums Aussage muss also die Musik eine Ergänzung zum sichtbaren Filmbild darstellen.

Produktion und Zusammenarbeit

Die Dokumente aus Blums Nachlass zeigen, dass die Zusammenarbeit von Regisseur, Komponist und Produzent nicht immer reibungslos vonstattenging. Als freier Komponist war Blum auf ein geregelt Einkommen angewiesen. Er war finanziell abhängig von den Aufträgen, die ihm die Praesens AG erteilte. Fielen die finanziellen Erträge aus diesen Engagements zu gering aus, musste sich Blum direkt an den Produzenten wenden und mehr Lohn einfordern. Blum war auch andernorts beruflich engagiert, doch die Einkünfte, die er aus der Arbeit beim Film, namentlich bei der Praesens AG, gewann, bildeten einen wesentlichen Teil seines Einkommens. Stand die finanzielle Abhängigkeit einem starken individuellen Engagement bei der Filmproduktion entgegen? Diese Frage scheint die zu Beginn formulierte These «dank Beschränkung ein Kunstwerk» zunächst abzuschwächen.

Die Erfolge von Filmen, die Lazar Wechsler produzierte, waren selten vorhersehbar, und er selber war, wie seine Mitarbeiter sagten, ein «Spieler um höchste Einsätze». Wenn aber die Lage für alle sichtbar kritisch wurde, verhielt er sich nicht wie ein «rocher de bronze». Dies geschah zum Leidwesen seiner Mitarbeiter; andererseits machte er «aus der eigenen Unsicherheit keinen Hehl, und gerade dadurch wirkte er sympathisch, entwaffnend, ja rührend. In solchen Momen-

14 Ebd., S. 67.

ten gehörte er viel intensiver zu seinen Mitarbeitern als in Zeiten einer nicht ganz glaubhaft zur Schau getragenen Souveränität.»¹⁵

Robert Blums physische Präsenz bei den Dreharbeiten war natürlich nicht mit derjenigen eines Kameramannes, eines Schauspielers und eines Regisseurs zu vergleichen. Dennoch war er für den Regisseur Leopold Lindtberg in ästhetischen Fragen wohl einer der wichtigsten Ansprechpartner. Als Erstes werden sich die beiden darüber unterhalten haben, wann und wie Musik erklingen sollte. Das letzte Wort darüber sprach vermutlich der Produzent. Es ist anzunehmen, dass sich gelegentlich zwei Parteien gegenüberstanden – auf der einen Seite der (wenn auch unzuverlässige) Geldgeber Wechsler, auf der anderen Seite die Künstler Lindtberg und Blum, die beide die von ihnen begründeten Entscheide durchsetzen wollten. Bei einer Niederlage ihrer Argumente mussten sich Blum und Lindtberg missmutig dem Diktat des Produzenten fügen. «Er [der Komponist] bespricht sich also in der Regel zuerst eingehend mit dem Regisseur über die Musik und die einzelnen Szenen, vor allem über den Charakter der Musik; ausserdem wird auch der Cutter, das ist der Mitarbeiter am Film, der ihn montiert, seine Wünsche beim Komponisten anbringen, vielleicht auch der Produzent und nicht zuletzt der Drehbuchautor. Da mag der Komponist in manche Zwickmühle geraten, aus der herauszukommen es viel Geschick erfordert.»¹⁶ Diese Aussage von Robert Blum bezieht sich auf die Zusammenarbeit mit Franz Schnyder.

«Mein lieber Röbbi, ein offizielles Schreiben aus Anlass Deines doppelten Jubiläums bringe ich nicht zustande, ich bin auch gewiss, dass man Dich ex cathedra gebührend feiern wird, mir musst Du erlauben, es persönlich zu tun, wie man es unter alten Freunden und Kollegen hält, die einander seit so vielen Jahren kennen und vertraut sind.»¹⁷ So die Worte Lindtbergs anlässlich von Robert Blums 77. Geburtstag. «Ex cathedra» hatte wohl jeweils Lazar Wechsler seine Entschlüsse gefasst, die keinen direkten Widerspruch gestatteten. Dazu weiter: «[...] Probleme schien es für Dich nicht zu geben, Du warst jeder Filmsituation gerecht und jeder Situation, wie sie im Filmgewerbe entsteht, gewachsen, und das will viel besagen, denn der arme Komponist kommt ja immer erst zuletzt dran, dann nämlich, wenn für die Fertigstellung des Films keine Zeit und kein Geld mehr geblieben ist.»¹⁸

Steht diese Aussage im Widerspruch zur Annahme, dass Robert Blum schon von Beginn an in die Dreharbeiten eines Films invol-

15 Alle Zitate aus Walter Boveri, Walter Matthias Diggelmann, Leopold Lindtberg et al.: *Morgarten kann nicht stattfinden. Lazar Wechsler und der Schweizer Film*, Zürich: Europa, 1966, S. 98.

16 Blum (wie Anm. 12), S. 68.

17 Harder (wie Anm. 8), S. 33.

18 Ebd.

viert war? Die Bemerkung Lindtbergs «der arme Komponist kommt ja immer erst zuletzt dran» weist wohl eher darauf hin, dass die Arbeit des Komponisten in der Endphase einer Produktion am intensivsten war, nämlich dann, wenn die genauen Längenangaben vorlagen und die Dauer der musikalischen Passagen festgelegt werden konnte. Blum hatte sich nach eigenen Aussagen jeweils früh einen Überblick verschafft, und durch die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Wechsler und Lindtberg sowie mit dem Allrounder Franz Schnyder wuchs eine Vertrautheit, die es ihm erlaubte, seine Kompositionen schon im Frühstadium des Films mindestens zu skizzieren. Das Bild eines «armen Komponisten», wie Lindtberg es zeichnet, der zuletzt an der Reihe ist und dann in aller Eile arbeiten muss, trifft, wie der folgende Ausschnitt aus einem Brief an Lazar Wechsler zeigt, dennoch zu: «Ich habe den von Frau Lehmann unterzeichneten Brief vom 16. Juni [1949] erhalten, in welchem Sie mir in Erinnerung rufen, dass der Film «Swiss Tour» auf Ende Juli fertig gestellt sein soll und ich dementsprechend die Musik beizeiten fertig haben sollte. Leider habe ich bisher noch keine Musikliste erhalten, geschweige Musiklängen, so dass ich also in keiner Weise die Musik förderlich schreiben kann. Zudem möchte ich daran erinnern, dass ich erst am letzten Montag, den 13. Juni Teile des Films zum ersten mal gesehen habe, wobei bedeutende Musikteile noch gar nicht enthalten waren (Montreux-Segelfahrt, Fuchsjagd etc.). Zudem ist Herr Lindtberg bis Montag verreist, so dass ich erst zu Beginn der Woche mich mit Herrn Lindtberg wegen der Musik besprechen kann. Herr Haller hat mir auch noch nichts fertig geschnittenes zeigen können, da er immer noch an der Bereitstellung der Filmstreifen zur Nachsynchronisation der Sprache arbeiten muss, und zudem die starken Kürzungen, welche Sie am letzten Montag erwähnten, vornehmen muss. So also ist die Situation diese, dass meine Arbeit infolge der Montage, die noch nicht genügend für meine Arbeit fortgeschritten ist, blockiert ist. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn ich nun Längen und die anderen Unterlagen zu meiner Arbeit erhalten könnte, da ich im jetzigen Moment noch nicht einmal weiss, wo überhaupt und was für Musik gewünscht wird. Ich versichere Sie, dass ich meine ganze Arbeitskraft für die Musik einsetzen werde, und selbst sehnlichst darauf warte, endlich mit der Komposition beginnen zu können.»¹⁹

In der von Lindtberg beschriebenen Rolle als derjenige, der zuletzt kommt, sah sich Blum bisweilen einer offensichtlichen Ignorierung seiner Leistung ausgesetzt: «Mit Erstaunen und Bedauern musste ich am letzten Freitag anlässlich des vollständigen Filmes «Matto regiert» konstatieren, dass im Titelvorspann mein Name als Komponist der Musik zu dem Film, es sind deren 1000 Meter, nur im Zu-

19 Nachlass Robert Blum, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8: V: C6, S: 155.

sammenhang mit etwa zehn anderen Namen genannt ist. Darunter befindet sich unter anderem der Name des Requisiteurs, des Skript und anderer Mitschaffender, welche aber am Film keineswegs eine schöpferische Funktion ausgeübt haben im Gegensatz zu meiner Arbeit. Ich protestierte gegen diese Missachtung, und ich kann mir nicht denken, dass Sie, sehr geehrter Herr Wechsler, welcher den Titelvorspann bestimmt haben, meine Arbeit derart nebensächlich und ohne Bedeutung taxieren, dass mein Name an so untergeordneter Stelle erscheint. [...] Es mag vielleicht sein, dass Sie sehr geehrter Herr Wechsler, meine Arbeit nicht in dem Mass schätzen wie andere Leute, weil Sie vielleicht kein nahes Verhältnis zu Musik haben, andererseits habe ich aber immer Ihre Anregungen auch auf diesem Gebiet geschätzt und bin Ihnen, wie Sie ja auch wissen, gerne wenn irgendmöglich gefolgt, und das war meistens der Fall. [...] Es ist auch für die Präsensfilm AG nur von Nutzen, wenn sie ihren schöpferisch tätigen Mitarbeitern auch nach Aussen die ihnen zukommende Würdigung verleiht, denn dadurch dokumentiert sie auch nach Aussen, dass ihre Mitarbeiter (ihre langjährigen Mitarbeiter) Künstler von Ruf und Gewicht in der Arbeit sind, welche schliesslich auch das ihre am heutigen Weiterfolg der Präsensfilm beigetragen haben.»²⁰

Blum musste diesem Brief zufolge seine Arbeit des Öfters rechtfertigen. Der Ton des Schreibens ist klar und die Forderung unumwunden, was die Annahme, dass zwar zuweilen Unstimmigkeiten herrschten, diese aber auch offen ausgesprochen werden konnten, bestärkt. Blum wusste um den Rückhalt, den er bei seinen Kollegen, insbesondere bei Lindtberg, genoss, und hatte bei der Reklamation seiner Rechte wohl keine Konsequenzen zu befürchten.

Komponieren mit der Stopuhr

Zur Ablauforganisation beim Komponieren von Filmmusik äusserte sich Blum im Jahr 1975 folgendermassen: «Zuerst lese ich einmal gründlich das Drehbuch. Dann sehe ich mir bei den Dreharbeiten gewisse Szenen mit an. Wenn der Film endlich fertig geschnitten ist, mache ich von allen Stellen, wo Musik erscheint, ein ganz genaues Protokoll. Es hält Szene für Szene fest, minutiös bis auf die Sekunde. Aufgrund dieser Sekundenzahlen entwerfe ich meine Musik. Man muss sich nämlich im Klaren sein, dass jede Filmszene eine bedeutende Menge von Akzenten enthält. Diese Akzente dürfen aber nicht auffallend sein. Noch ein weiteres Moment ist in der Filmmusik zu berücksichtigen. Wir dürfen keine plötzlichen starken dynamischen Schwankungen haben, weil der Dialog sonst dadurch unterbrochen wird. Eine Filmszene muss also in der Dynamik ziem-

20 Ebd., S. 130.

lich ebenmässig verlaufen. Sie darf sich nur nach und nach steigern oder absinken.»²¹

Auf die erste Beschäftigung mit dem Drehbuch folgte die weitere inhaltliche Auseinandersetzung. Aus einer Anekdote, die zu den Dreharbeiten zu *Uli der Pächter* (Franz Schnyder, 1955) kolportiert ist, wird deutlich, wie gewissenhaft sich Blum auch mit den Gegebenheiten und Ausstattungen der Drehorte beschäftigte: «Es ging darum, die Musik zum Begräbnis der Glungge-Bäuerin dem Totengeläut der Kirche anzugleichen. Blum fuhr also hin, notierte sich die Tonhöhe der Glocken und komponierte darauf in passender Höhe die Trauermusik. Als es dann anging die Mischung der Tonspuren herzustellen, passten Musik und Glocken nicht mehr zusammen – der Ton der Glocken war inzwischen um einen Viertelton gestiegen. Glücklicherweise konnte der damalige Tonmeister den Schaden beheben.»²²

Blum stand dem ganzen Produktionsprozess also nahe, und es war ihm wichtig, die Umgebung der Dreharbeiten mit einzubeziehen und seine Vorstellung von den Figuren und den Drehorten gegebenenfalls zu revidieren oder zu präzisieren. «Nimmt der Hörer ihn [den komponierten Ton in Form von Musik] trotzdem als fremden Bestandteil auf, so stimmt etwas in der Musik nicht.» Blum spricht hier neben den eben genannten Problemen mit plötzlichen und grossen dynamischen Schwankungen auch die vom Publikum als störend empfundenen schnellen Wechsel des Musikcharakters an. Im Beispiel einer Schuhwerbung, deren Vorgabe darin bestand, für jeden Schuh mit seiner Art und seinem Zweck eine passende Musik erklingen zu lassen, beschreibt Blum dieses Problem: «Es geht aber nicht an, 10 Sekunden Tanzmusik, dann 8 Sekunden Musik für Bergschuhe zu machen und dann in eine heimelige Musik überzugehen, vielleicht in Ländler- oder Jodelmusik. Während das Bild vorüberhuscht und die Eindrücke blitzartig haften bleiben, braucht die Musik immer eine gewisse Dauer zu ihrer Auswirkung. Wechselt sie zu rasch ihren Charakter, so zerfällt sie und wirkt schlecht. Dann wird sie zum störenden Geräusch.»²³

Wenn der Filmstreifen fertig und auch der Tonstreifen angepasst ist, kann die Musik dazu im Detail komponiert werden. Wie sich die letzte Form des Films für den Komponisten präsentiert, beschreibt Blum anhand der folgenden Szene aus einem nicht genannten Film: «Anhand des fertigen Films wird ein genaues Protokoll aufgenommen, das den Ablauf der Szenen in der Handlung wiedergibt. Jede Szene, soweit es der Komponist und seine Mitarbeiter als wichtig

21 Harder (wie Anm. 8), zitiert nach Thomas Meyer: *Augenblicke für das Ohr*, Zürich: Hug & Co., 1999, S. 60.

22 Meyer (wie Anm. 21), S. 61.

23 Blum (wie Anm. 11), S. 2.

Poco più mosso 46 1/2 50 53 1/2 57 12' 00 1/2

von hier bis Ende Choral
 Glockengeläute in D,
 (ad. f. in 2/2) (a)

An. Tutti
 cello
 Kb.

Manuskript von Robert Blum zu *Uli der Pächter*, 1955, mit Hinweisen auf das Glockengeläut im Originalton zum Begräbnis der Glunge-Bäuerin.

erachten, wird angeführt. Oft werden auch noch gewisse Handlungsakzente innerhalb einer Szene protokollarisch festgehalten.»²⁴ Es erstaunt, dass Blum an diesem Ort vom Komponisten und seinen «Mitarbeitern» spricht. Lag die Ausgestaltung der Szene in dem Moment ganz in seiner Kompetenz, sodass der Cutter und der Regisseur als seine Mitarbeiter fungierten? In der Neufassung seines Aufsatzes von 1960 erklärt er, dass diese Mitarbeiter Wünsche an den Komponisten hätten, die oft schwierig miteinander zu verbinden seien.²⁵

«Die letzte Kolonne gibt die Zeitdauer der einzelnen Szenen sowie die Gesamtdauer des ganzen musikalischen Komplexes an. Die unterstrichenen Sekunden sind Bemerkungen für die Komposition: hier, in diesem Moment, muss in der Musik ein Akzent sein, der so genau zum Bild in Zeit und Ausdruck passen muss dass der Zuschauer ihn gar nicht als solchen empfindet. Nimmt der Hörer ihn trotzdem als fremden Bestandteil auf, so stimmt etwas in der Musik nicht. Aufgabe des Komponisten ist es, die notwendig erscheinenden Akzente auf die im Protokoll fixierten Momente musikalisch zu konzentrieren, eine Aufgabe, die vor allem dem Anfänger schwerfällt. Diese Akzente fallen sehr oft nicht auf den Anfang eines Taktes, sondern in dessen Verlauf. Trotzdem muss das Musikstück als Ganzes eine abgerundete künstlerische Form besitzen. Es ist falsch, wenn man glaubt, die Musik habe sich dem Szenenbild einfach unterzuordnen. Sie darf nicht zu blossen Handlangerdiensten ohne künstlerischen Inhalt verurteilt werden. Die Filmmusik soll aber auch als solche allein bestehen können, sie muss ihr eigenes Leben haben. Sie muss so komponiert werden, dass sie auch ohne Bild etwas aussagt.»²⁶

Die Arbeit mit den knappen Aufzeichnungen in Form von Protokollen bereitete dem Komponisten wohl keine Mühe, da er den Film bereits in voller Länge gesehen hatte und bei der Nennung der Stichworte sofort in der Lage war, sich an die Szene zu erinnern. Zudem hatte er durch das Drehbuch von Anfang an Zugang zu den Details der Handlung (allerdings noch ohne Längenangaben), und dass Regie und Komponist schon vor den Dreharbeiten eng zusammenarbeiteten, wird an dieser Stelle von Blum bestätigt: «Wir haben zuerst einmal das Buch durchgelesen und geschaut, wo Musik wichtig ist. Wo sie weniger wichtig ist, lassen wir sie weg. Dann hat man den Film gedreht, und aufgrund des Bildes habe ich die Musik gemacht, wobei der Charakter des Bildes auch immer wieder

24 Ebd.

25 Blum (wie Anm. 12), S. 68.

26 Blum (wie Anm. 11), S. 3.

verschieden vom ersten Eindruck ist. Man kann ihn nicht aus dem Buch herauslesen.»²⁷

Beim Lesen des Drehbuchs und der Entwicklung erster musikalischer Ideen stellte Blum auch inhaltliche Überlegungen an, die er in Form von Kritik und Änderungsvorschlägen vorbrachte. Sicherlich fand er dabei nicht immer ein offenes Ohr und musste die inhaltlichen Mängel der Stoffe hinnehmen. Später, als er es sich finanziell leisten konnte, lehnte er auch Aufträge ab.²⁸ Wenn anfangs von der untergeordneten Bedeutung der beiden von Robert Blum als «play back» und «back ground» bezeichneten Verfahren die Rede war, so muss dies präzisiert werden, denn er versteht sich als ein Komponist, der seine Aufgabe ernst nimmt und formuliert ein Berufsethos, das verlangt, dass die Musik für den Film für sich alleine stehen und künstlerisch etwas aussagen müsse, während sich der Komponist zugleich an die präzise Vorlage zu halten und mit viel Geschick die richtigen Akzente zu setzen habe. Das Bewusstsein, als Künstler zu handeln, dürfe in dem Moment nicht zweitrangig sein, so Blums Überzeugung. Die Herausforderung, eine zeitlich und klanglich determinierte Musik zu schreiben, war das eine; die Anforderungen, die der Filmstreifen an den Dirigenten Blum stellte, waren indes nicht weniger anspruchsvoll: «Der Dirigent muss die Musik im Zeitmass genau so dirigieren, dass alle Musikstücke und vor allem alle Akzente mit dem Ablauf des Bildes exakt übereinstimmen, wenn später die Musik dem Filmbild unterlegt wird. Schon die Verschiebung einer halben Sekunde kann störend wirken. Eine nachträgliche Korrektur ist höchst mühsam und manchmal fast unmöglich. Nehmen wir zum Beispiel an, ein Akzent falle während eines Gespräches auf ein bestimmtes Wort. In einem solchen Falle kann keine Korrektur gemacht werden, denn man kann, wenn der Akzent zu früh kommt, nicht aus dem Bild etwas herauschneiden, weil sonst nicht nur das Bild in der Bewegung springt, sondern auch Worte des Gespräches weggeschnitten werden müssten. Kommt er aber zu spät so kann innerhalb eines Satzes die Sprache nicht verzögert werden, es könnte auch das Bild nicht nach Belieben während einer Szene verlängert werden.»²⁹

Der Filmtone setzte sich damals aus verschiedenen Tonbändern zusammen: dem Bildband, womit Blum wohl das Band mit dem Originalton meint, ein bis zwei Sprechbändern, drei bis vier Geräuschbändern und ein bis zwei Musikbändern. Diese Tonbänder mussten zu einem einzigen zusammengefügt werden, indem sie gemischt und in der Lautstärke einander angepasst wurden.

27 Robert Blum in der Sendung «Karussell», Fernsehen DRS, Zürich, 27. November 1985.

28 Meyer (wie Anm. 21), S. 60.

29 Blum (wie Anm. 11), S. 3.

«Die Sprache, die Musik und alle Geräusche müssen schlussendlich ein Ganzes sein, wobei das Wesentliche im Ton soweit dominieren muss, dass der Zuschauer es als richtig empfindet. Diese Mischung der Töne ist eine überaus verantwortungsvolle Arbeit, denn von ihr hängt zum grossen Teil die Wirkung des Films ab. Trotz aller Vorsicht wird diese zeitraubende und anstrengende Arbeit für gewisse Partien des Films oft mehrmals vorgenommen werden müssen. Die Mischung wird nicht von einem Einzelnen vollzogen, sondern meistens von 4–5 mit dem Film aufs engste vertrauten Mitarbeitern, die die Verantwortung dafür übernehmen müssen (z. B. Tonmeister, Cutter und sein Assistent, Komponist, Regisseur).»³⁰ Die Alltagsgeräusche, wie das Verrücken von Stühlen, Regen oder das Rascheln der Kleider, wurden separat erzeugt und als eine separate «Geräusche-Spur» aufgenommen. Georg Janett – er arbeitete als junger Cutter unter anderem mit Franz Schnyder zusammen und lernte Robert Blum bei der Arbeit zu *Die 6 Kummerbuben*³¹ kennen – erklärt in einem Interview aufgrund seiner ersten Erfahrungen bei den Dreharbeiten für jenen Film die Produktion von Geräuschen: «Die Geräuschemacher waren oft sehr lustige Kerle. Sie kamen meist aus Deutschland und hatten am Zoll immer Schwierigkeiten bei der Einfuhr ihrer lustigen Gerätschaften. Sie kamen jeweils zu zweit oder zu dritt – gewisse Geräusche mussten ja sehr schnell aufeinanderfolgen – und erledigten dann in Echtzeit ihre Arbeit, d. h. sie erzeugten die Geräusche simultan zum laufenden Film.»³² Dass die Nachahmung von authentisch wirkenden Geräuschen durch diese Vorgehensweise limitiert, möglicherweise gar nicht beabsichtigt war, liegt auf der Hand.

Bedeutung

Die Restauration zahlreicher alter Schweizer Filme ist gegenwärtig im Gang. Gemäss Heinz Schweizer³³ von Fernsehen SRF gestaltet sich die Restauration und DVD-Produktion der alten Filme, insbesondere betreffend Ton, sehr schwierig: Die Tonbänder liegen oft nicht mehr einzeln vor. Lazar Wechsler hatte damals viel Material vernichtet, und bei einem Brand bei der Gloriafilm AG wurde auch ein grosser Teil des Archivs der Praesens AG, das dort eingelagert war, zerstört. Aber es fehlte damals auch an technischem Wissen, und der Erhalt der einen, aus übereinandergelegten Bändern bestehenden Tonspur schien den Produzenten ausreichend. Gerade

30 Ebd., S. 4.

31 *Die 6 Kummerbuben* wurde 1968 original als dreizehnteilige TV-Serie (sechs Stunden Laufzeit) in Mundart konzipiert. Regie führte Franz Schnyder, die Musik dazu schrieb Robert Blum.

32 Das Interview fand am 21. September 2008 in Zürich durch die Verfasserin statt.

33 Die Autorin hat Heinz Schweizer am 9. April 2009 in Zürich getroffen.

Blitze I

1) 2. 3.4 5.6. 7.8. 9. 10. 11

a

1. Fl. Ob. Cl. Fag. Tromp. Tromb. P.

12. 13. (b)

b

Fl. Ob. Cl. Fag. Tromp. Tromb. P.

Allegro

Tutti

Cresc.

Decresc.

p

f

mf

3/4

4/4

Musikalisch dargestellte Blitze aus dem Film *Wehrhafte Schweiz*, 1964.

diesbezüglich sind die Partituren von Robert Blum von grosser Wichtigkeit: Sie zeigen eine Klangintention, die sich damals mangels technischer Möglichkeiten nicht realisieren liess. Mit einer Neueinspielung könnte der Klang dank optimierter Aufnahmetechnik eine neue Wirkungsdimension erzielen und sich dem damaligen Ideal annähern.

Robert Blums Filmmusikkompositionen richten sich nach der Thematik des Films, und die musikalische Ausgestaltung resultiert aus der engen Zusammenarbeit mit der jeweiligen Regie, doch nicht selten kontrapunktiert die Musik das Bild: Die Gotthelf-Filme sind von einer Musik «im Volkston» geprägt. So ist es in *Uli der Knecht* (Franz Schnyder, 1954) und *Uli der Pächter* (Schnyder, 1955) das «Guggisberg-Lied», das je nach Szene in Moll, verfremdet, fragmentarisch oder im Originalton und entsprechend verschieden instrumentiert erklingt. Auch in *Heidi und Peter* (Schnyder, 1955) sind es einfache, volksliedhafte Motive, die wiederkehren. In *Die letzte Chance* ist die Filmmusik insbesondere in der Szene, die Flüchtlinge bei der Überquerung des Passes zeigt, symphonisch angelegt: Früher vorgestellte Motive, die den Akteuren zugeordnet werden können, verbinden sich und erklingen zeitgleich mit dem entsprechenden Geschehen auf der Leinwand. Filme mit propagandistischem Charakter wie *Füsilier Wipf* (1938) und *Wehrhafte Schweiz* sind interessanterweise in filmmusikalischer Hinsicht nicht einfach plakativ verstärkend. Die Manöverszene in *Füsilier Wipf* wirkt durch die musikalische Untermalung schon beinahe komisch und entbehrt des Eindrucks einer wehrwilligen und wehrfähigen Schweiz. Die komplexe Musik zu *Wehrhafte Schweiz* will keineswegs den Krieg verherrlichen, ebenso wenig das «Vaterländische» ins Zentrum stellen: Die Zuschauer, die gut gelaunt durch die Ausstellung schlendern, stehen im grösstmöglichen Kontrast zu den avantgardistischen Klängen der Filmmusik von Robert Blum.

Die alten Schweizer Filme werden zurzeit wiederentdeckt, und aus der Rückschau hat sich auch der ideologische und ästhetische Blickwinkel verändert. Die Tendenz, diesen Filmen wieder mehr Beachtung zu schenken, scheint sich zu verstärken. Die Leistung von Schweizer Filmkomponisten fand bis anhin nur wenig Beachtung. Robert Blum hat mit seiner Musik, die er differenziert und präzisiert komponierte, den Schweizer Film ganz wesentlich geprägt.

Quellen

- Busoni, Ferruccio: *Concerto für Klavier und Orchester mit Männerchor* (Partitur), op. 39, Busoni-Verzeichnis 247, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1994.
- Harder, Hans: «Zum 77. Geburtstag von Robert Blum», Radio DRS, Zürich, 31. November 1975.
- Robert Blum in der Sendung «Karussell», Fernsehen DRS, Zürich, 27. November 1985.
- Vorburger, Danielle, Christoph Zurfluh: *Robert Blum – Mensch und Musiker. Ein Portrait*, Dokumentarfilm, Rüsler Television Baden 1990.
- Nachlass Robert Blum, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8: V: C 6.

Sekundärliteratur

- Aeppli, Felix: *Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual*, Zürich: Limmat, 1981.
- Blum, Robert: «Tonfilmmusik», in: *Nachrichtenblatt der Musikakademie Zürich*, März 1954, S. 1–5.
- Blum, Robert: «Die Musik im Film», in: *Schweizerische Musikzeitung / Schweizer Musikpädagogische Blätter* 100, Heft 2, März/April 1960, S. 66–70.
- Boveri, Walter et al.: *Morgarten kann nicht stattfinden. Lazar Wechsler und der Schweizer Film*, Zürich: Europa, 1966.
- Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987.
- Fierz, Gerold: *Robert Blum. Leben und Werk*, Zürich: Hug, 1967.
- Meyer, Thomas: *Augenblicke für das Ohr*, Zürich: Hug, 1999.
- Meyer, Thomas: «Wo man singt, da lass dich nieder», in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 30. Juli 2004.
- Schaub, Martin: *Film in der Schweiz*, Zürich: Pro Helvetia, 1997.

Film at the Expo 64 in Lausanne, or: The year zero for the new Swiss film

The Expo 1964 in Lausanne was a turning point in the history of Swiss film and film music, featuring over a hundred screens, multi-channel sound, electronic music, films in every pavilion, and even a circular cinema with nine film projectors in the round to show a 20-minute film about the Swiss railways with music playing over six groups of loudspeakers. A retrospective of Swiss feature films ran, there were daily showings of advertising and documentary films (many of the latter being recent commissions), while the film music heard was by the leading Swiss exponents of the genre, from Robert Blum to Julien-François Zbinden, Werner Kaegi and Bernard Schulé. Perhaps most importantly, the topics covered by films included some (for example by Henry Brandt) that would dominate Swiss films in the years to come, from the plight of foreign guest workers, economic highs and lows, solidarity with the Third World, and the environment.

Der Film an der Expo 64 in Lausanne oder: Das Jahr null des neuen Schweizer Films

Felix Aeppli

mit Ergänzungen von Bruno Spoerri zur Musik (kursiv gesetzt)¹

Filme und Tonbildschauen waren an der Expo allgegenwärtig. «Was immer unser Land an Sehenswürdigkeiten zu bieten hat, wird, soweit es aus diesen oder jenen Gründen nicht <in natura> nach Lausanne gebracht werden konnte, in Bildern vorgestellt, aber nicht etwa nur in Stand-Photos, sondern weit mehr noch in Dia/Tonband-Vorführungen und Filmen», hielt die Medienzeitschrift *Der Filmberater* fest.² Die Anzahl der Leinwände an der Ausstellung überstieg hundert bei weitem, und Mehrfachprojektionen waren an der Tagesordnung. Angesichts dieses Medienspektakels gaben die Besucher/-innen kaum mehr als Statisten ab: «An der Landesausstellung ist alles Schauspiel und Vorführung; auch die Besucher, die vorüberziehen, gehören zu diesem Spiel. Einzelne, in kleinen oder grösseren Gruppen ergehen sie sich unermüdlich im Gelände, in der Vielfalt der Expo. Da und dort finden sie sich bei Vorführungen zusammen. Der Film beherrscht das Feld. In neuen, kühnen Verfahren macht er den staunenden Besucher mit den Menschen, mit Tatsachen, auch mit Industrien und Landschaften unserer Heimat vertraut. Der Film umgibt den Zuschauer, spielt mit ihm, hüllt ihn sozusagen mit einer Glocke von Bildern ein.»³

Auch für die Musik im Schweizer Film ist 1964 der Beginn einer neuen Etappe: Erstmals kam eine breite Bevölkerungsschicht in Kontakt mit mehrkanaligem Filmtone, erstmals kam auch mit elektronischen Mitteln hergestellte Musik in eine breitere Öffentlichkeit. Die grösste Aufmerksamkeit erhielt die rechnergesteuerte Installation Les Échanges für Büromaschinen, komponiert von Rolf Liebermann und realisiert durch ein wagemutiges Technikerteam mit Hans Harder, Fritz von Ballmoos und Hansjörg Pauli. Ganz andere Musik wurde von der noch heute faszinierenden Tinguely-Maschine Heureka erzeugt: eine Geräuschsinfonie für offene Ohren (siehe CD 2, Nr. 4). Die Installationsfirmen wetteiferten untereinander mit

1 Erstdruck des Textes von Felix Aeppli in *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Jg. 45 (1994), Heft 1 («expo 64»), S. 60–65.

2 *Der Filmberater*, Nr. 7, Juli 1964, S. 97.

3 *Das Buch der Expo / The Book of the Expo*, Bern: Hallwag, Lausanne: Payot, 1964, S. 32.

neuen Synchronisationsverfahren für multiple Leinwände: «Bildung und Forschung» brillierte mit 26 Leinwänden, das Projektionssystem Globovision im Sektor «Waren und Werte» benutzte drei Projektorgruppen mit 16, 8 und 18 Apparaten, gesteuert durch einen 16-mm-Bandspieler mit zehn Pisten, wovon vier für die Sprachversionen reserviert waren und sechs für die Steuerung. Die Polyvision im Pavillon «Die Ferien» fand in einer Hohlkuppel statt, die in 57 Polygone eingeteilt war. Gegenüber der aufwändigen Bildtechnik kam oft der Ton zu kurz: Für Musik und Geräusche war in vielen Fällen nur eine Spur eines Tonbandgerätes reserviert.

Das Cinéma central, das Expo-Kino im Halbsektor Bilden und Gestalten, ging im gesamten Filmangebot beinahe unter. Hier waren tagsüber Schweizer Werbe- und Dokumentarfilme zu sehen, abends, als die meisten Besucher/-innen Lausanne freilich schon wieder verlassen hatten, lief ein Zyklus mit Schweizer Spielfilmen des vergangenen Vierteljahrhunderts. Hier fand mit grossem Erfolg die Uraufführung von Alain Tanners *Les apprentis* statt. Aus dem unübersehbaren Filmangebot der Ausstellung wurden wohl nur drei Produktionen von den Gästen bewusst wahrgenommen: der SBB-Film *Rund um Rad und Schiene* im Sektor Verkehr, die EMD-Produktion *Wehrhafte Schweiz* sowie der Kurzfilmzyklus des Neuenburgers Henri Brandt *La Suisse s'interroge* auf dem «Weg der Schweiz». Diese drei Werke zeigen das einheimische Filmschaffen am Scheideweg: Die beiden ersten suchten dem Niedergang, in dem sich der Schweizer Film seit Beginn der Sechzigerjahre befand, mit enormem technischem Aufwand zu begegnen, verharrten aber inhaltlich im Bewährten; Brandts Kurzfilmzyklus gab sich bewusst bescheidener, suchte dafür inhaltlich neue Fragestellungen und markiert deshalb den Beginn des neuen Schweizer Films.

«Noch nie hat es in der Schweiz so viele Aufträge für Dokumentarfilme gegeben wie im letzten Jahr im Hinblick auf die Expo.»⁴ In allen Pavillons wurden Filme gezeigt, dazu kamen Tonbildschauen mit stehenden Bildern.

Der Regisseur Alain Tanner gestaltete eine acht Minuten dauernde Bilderschau im Halbsektor Bilden und Gestalten, bestehend aus Fotografien bekannter Fotografen und kleinen Filmsequenzen, mit dem Titel *Die Wirklichkeit im Bild*. Dazu schuf André Zumbach im Genfer Radiostudio eine elektronische Musik.

4 Martin Schaub: «Bewegte und bewegende Bilder», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juni 1964, zum Teil wiederabgedruckt in Bernhard Giger, Theres Scherer (Hg.): *1957–1976: von «Nice Time» bis «Früchte der Arbeit»*. Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz, Bern: Kellerkino, 1977, S. 23 f.

Rolf Liebermann in
seiner Klanginstallation
Les Échanges, 1964.



In der Abteilung Gesundheit wurde eine Herzoperation gezeigt, in der Abteilung Turnen und Sport der Film Sport, Element des Ausgleichs (Zbinden Film, Bern, Regie: Hans Mehringer, Musik: Hans Moeckel). Der Film Die Luftfahrt und wir (Citel-Films, Genf) benutzte drei Leinwände und zudem eine Lichtinstallation. Der Film Les impératifs de l'activité industrielle et artisanale wurde von Georges Alexath und René Boeniger (A + B Film, Thalwil) gestaltet: «Ein Musterbeispiel für eine geschickte und durchdachte Verwendung von Mehrfachprojektionen [...] im Allgemeinen Teil des Sektors ›Industrie und Gewerbe‹ sind drei je über 20 Quadratmeter grosse Leinwände als Triptychon angebracht (35-mm-Projektion); darunter wird auf fünf kreisrunden Flächen mit einem Durchmesser von 1,2 Metern durch fünf 16-mm-Apparate projiziert. Die acht präzis montierten Filme laufen absolut synchron.» Neben den heute noch bekannten Produktionen lief eine unbekannte Anzahl von kürzeren oder längeren Dokumentarfilmen, die eigens für die Ausstellung hergestellt wurden. Ein Film von Serge Oulevay dokumentierte die Geburt eines Schmetterlings, Hans A. Traber filmte die Zelltrennung einer Heuschrecke, Alexander J. Seiler und Rob Gnant schufen einen Kompilationsfilm zur Entwicklungshilfe, die Dorta Film Luzern zeigte einen Film über Vorfabrikation im Bauwesen, um nur wenige zu nennen. Einige junge Filmschaffende wie Fredi M. Murer, Alain Tanner oder Yves Yersin konnten für die Expo erste gut bezahlte Arbeiten realisieren.⁵

⁵ Siehe dazu Thomas Schärer: *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnernte Schweizer Filmgeschichte 1958–1979*, Zürich: Limmat, 2014, S. 75–116.

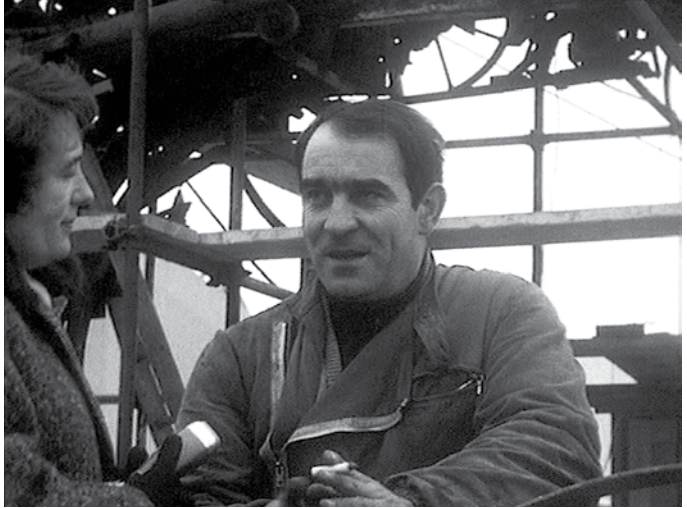
Über die Tonspur dieser Filme sind wenige Informationen zu finden. Es ist zu vermuten, dass einige Komponisten anonym arbeiteten – wie ja auch einige Filmemacher: Arbeit für den Auftragsfilm war verpönt. Aber für einige Filmkomponisten war die Expo ein wichtiger Arbeitgeber: Neben den «alten Hasen» Robert Blum, Walter Baumgartner und Hans Moeckel kamen auch neue Namen ins Spiel: Victor Fenigstein (*Alain Tanner, Les apprentis*), Bruno Spoerri (*Hermann Dort, Vorfabrikation*).

Vor allem aber liess die Ausrichtung der Expo auf neue Technik elektronische Musik entstehen: das elektronische Radiosignal von Julien-François Zbinden, Henri Scolari und Roger Volet, die Musik in 6 Räumen von Werner Kruse für den Modepavillon, Raumklänge von Werner Kaegi und Jacques Guyonnet. Kommentiert wurde dies eher ungnädig: «Schreitet man unter irgendeiner Architektur durch, rieseln gewiss Montagen von Sinustönen oder andere elektronische Tongemische auf die Häupter der Passanten. Man kann dieser Tonmassage nicht entfliehen», oder: «Und im Kino nebenan laufen Filme übers Geldverdienen beim Export, und dazu läuft eine elektronische Musik, die penetrant an Kirchenmusik erinnert.»⁶

Walt Disneys Circarama war vor 1964 nie in der Schweiz zu sehen gewesen, der zwanzigminütige Film *Rund um Rad und Schiene* bildete deshalb eine der Hauptattraktionen der Expo. Für die Vorführung hatten die SBB im Sektor Verkehr ein spezielles Rundtheater mit einem Durchmesser von 26,5 Metern bauen lassen, das über 1200 Personen Platz bot. Die Circarama-Vorführung beruhte auf einer kreisförmigen Anordnung von neun Filmprojektoren, die ihr Bild auf die zusammenhängende Leinwand von über 90 Meter Länge und sieben Meter Höhe projizierten. Die Besucher/-innen fanden sich so inmitten des filmischen Geschehens. Auch wenn sich an den Nahtstellen der Bildprojektionen gewisse Unschärfen einstellten, war der Effekt eindrücklich. (Produzent Ernst A. Heiniger hat das Circarama-Verfahren später in Hollywood mit einer einzigen 360-Grad-Kamera perfektioniert.) Inhaltlich jedoch bot der von den SBB, den Schweizer Privatbahnen und der schweizerischen Industrie für Eisenbahnmateriale in Auftrag gegebene Film wenig mehr als eine Anhäufung modernster Verkehrsmittel in Kombination mit touristischen Sehenswürdigkeiten: Berner Gelenkbus mit Zytgloggeturm, blauweisses Züri-Tram auf Quaibrücke, Luzerner Trolleybus vor Kapellbrücke, Südostbahn mit Einsiedler Stiftskirche, sodann einige TEE-Zug-Reiseziele im Ausland, insbesondere die Champs Elysées in Paris, die Elbebrücken bei Hamburg und das Riesenrad in Wien. Nach dem Blick in die Hallen einiger Schweizer Maschinen- und Lokomotivfabriken rollten einige Paradebahnstrecken über die Panoramaleinwand: der

6 -sten [Christen]: «Was einem alles blüht ...», in: *National-Zeitung*, 14. Juli 1964.

Jean Tinguely erklärt
seine klingende Plastik
Heureka, 1964.



Landwasserviadukt bei Filisur, die Zahnradbahn auf den Rochers-de-Naye und der Kehrtunnel in der Biaschina. Zum Abschluss kamen die Kleine Scheidegg im Tiefschnee, die Sesselbahn auf den Grindelwald-First und die Gornergratbahn mit dem Ausblick auf nicht weniger als zwanzig Viertausender ins Bild.⁷

Die Musik, die über sechs Lautsprechergruppen wiedergegeben wurde, stammte von dem Genfer Komponisten Bernard Schulé, die musikalische Leitung lag bei Cedric Dumont. Unter dem Namen Magie du rail veröffentlichte Schulé später eine Konzertversion seiner Komposition.

Der vom Eidgenössischen Militärdepartement (EMD) produzierte, ebenfalls rund zwanzigminütige Film *Wehrhafte Schweiz* kombinierte die Mythen der Aktivdienstgeneration mit militärischem Hightech anno 64: Tollkühne Loopings über Alpenkämme und zeitgeraffte Fahrten auf engen Postautostrassen wirbelten das Publikum in den Film hinein, der im berühmten Betonigel in Dreifachprojektion auf drei Leinwänden von je 410 Quadratmetern zugleich gespielt wurde. Die Schweiz wurde dabei einmal mehr zum Sonderfall erklärt: «Das Herz Europas nennt man die Schweiz mit ihren Bergen, Alpen, Tälern und Seen. Beinahe etwas abseits vom grossen Weltgeschehen lebt hier ein arbeitsames, friedfertiges Volk», so kom-

⁷ Für den Inhalt siehe Broschüre 34/2 der Expo: *Sektor Verkehr*, Abteilung *Die Bahnen*: circarama.

mentierte der Sprecher die Einleitungssequenz mit Aufnahmen aus dem Hochgebirge.⁸ «Dieses Land war auch in Zeiten der Gefahr und des Krieges immer wieder eine Insel des Friedens. [...] Auch in gefährvollen geschichtlichen Zeitabschnitten konnte sich die Schweiz immer ihre Freiheit bewahren, weil sie stets wehrhaft und bereit zur Verteidigung war.» Ein Blick in eine Appenzeller Landsgemeinde symbolisierte «die direkteste Form der Demokratie» (selbstverständlich ohne Hinweis auf das 1964 noch immer fehlende Frauenstimmrecht), ein Blumenfeld im Bergell stand stellvertretend für «immerwährende Neutralität». Mit Radar, Funk und Überschallflugzeugen wurde der zeitgemässe Ausbildungsstand der Armee demonstriert. Nicht allein die Defensive wurde geübt, sondern auch der Gegenschlag, unter Einsatz von Napalm und unter Verlust von ganzen Tannenwäldern, mittels Aufnahmen, an denen Rudolf Farner und Hans Looser (Dr. Rudolf Farner Public Relations Agentur) das Publikum durch eine subjektive Kameraeinstellung hautnah teilhaben liessen, die aber heute wegen ihres rücksichtslosen Umgangs mit der Natur nicht allein den Protest der Grünen hervorrufen würden.

«Sehr eindrucksvoll ist bei diesem Verfahren auch der auf einem besonderen Band aufgezeichnete Ton, der über eine extrem gross dimensionierte 6-Kanal-Verstärker- und -Lautsprecheranlage zu einer nahe an die Schmerzgrenze reichende Lautstärke gebracht werden kann»,⁹ meinte ein Technikfachmann dazu. Weniger positiv betitelte die National-Zeitung einen kritischen Artikel zu dieser geräuschvollen Zerstörungssorgie: «Donner, wie das knallt!»¹⁰ Sie wurde von Robert Blum mit grossem Orchester pompös vertont. Elektronische Klangeffekte dazu lieferte der Komponist und Elektronikpionier Werner Kaefer, was allerdings in der offiziellen Broschüre nicht erwähnt wurde.

Der fragende Blick

«Die meisten Filme der Expo demonstrieren, affirmieren»,¹¹ schrieb der Filmkritiker Martin Schaub nach einem Rundgang durch die Ausstellung, um sich dann *La Suisse s'interroge* zuzuwenden, einer Kurzfilmserie, die im Kernstück der Expo, dem «Weg der Schweiz», in fünf aufeinanderfolgenden Sälen am Ende des Parcours gezeigt wurden: «Die fünf dreiminütigen Kurzfilme von Henri Brandt, viel-

8 Der Film *Wehrhafte Schweiz* (Regie: John Ferno, Produktion: Lothar Wolff) wurde digital restauriert und erlebte im September 2014 auf dem Bundesplatz in Bern eine Wiederaufführung zum 50-Jahr-Jubiläum.

9 Th. Ganz: «Schweizerische Landesausstellung 1964 in Lausanne. Die verschiedenen Projektionsverfahren», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. September 1964.

10 *National-Zeitung*, 14. Juli 1964.

11 Martin Schaub: «Bewegte und bewegende Bilder», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juni 1964.

«La course au bonheur» aus *La Suisse s'interroge* (1964) von Henry Brandt: Julien-François Zbinden unterstreicht die hektische Betriebsamkeit der Wohlstandsgesellschaft durch eine motorische Musik.



leicht die schwierigsten und wichtigsten der Ausstellung, fragen, sie wecken Zweifel, aktivieren den Zuschauer.» Der erste Beitrag, *La Suisse est belle / Die Schweiz ist schön / La Svizzera è bella*, zeigte wohl in Farbe und CinemaScope das vertraute Postkartenbild des Landes. «Die Schweiz ist wohlhabend», «Alles ist zum besten bestellt», wurde verkündet, Bilder des Wohlstandes und des Fleisses zogen vorbei, doch dahinter war bereits das grosse Fragezeichen zu ahnen. Im zweiten Projektionsaal (*Est-ce que vraiment tout marche aussi bien? / Ist wirklich alles so wohlbestellt? / Ma va proprio tutto così bene?*) wurden in Schwarzweissbildern, wie sie in ihrer Härte im Schweizer Film zuvor nie zu sehen waren, die ersten Fragen gestellt: Was tun wir für unsere Gastarbeiter? Was gegen die Wohnungsnot? Was gegen die Armut der Alten? Der dritte Beitrag, ein Minispiel-film mit dem Titel *La course au bonheur / Der Weg zum Glück / La corsa alla felicità*, schilderte das Leben einer dreiköpfigen Familie. Nochmals Schaub: «Dass [die Familie] dreiköpfig ist, hat schon seine Bedeutung. Der Schweizer erscheint als Opfer der Wohlstandsgesellschaft und der ihr immanenten Gefahr des durch Reklame angestachelten Überkonsums, der Schweizer ohne Zeit, der Knecht des Lebensstandards, der seine Beziehungen zum Menschlichen und zur Natur verloren hat. Eine Sonntagsfahrt beschliesst den Film. Noch nicht oft haben wir eine eindrücklichere Charakterisierung der Leere gesehen. Im funkelnden Wagen, in sogenannter Freizeitkleidung fährt man aus; eintönig rasen die Strassenleitlinien auf einen zu; aber im Fond des Wagens sitzt der Sohn, allein, mit traurigen Augen. Die Fahrt der Kamera auf sein Gesicht zu ist deshalb so anrührend, weil der Knabe die Zukunft verkörpert. Die Frage nach der Zukunft, zentrales Thema des zweiten Teils des «Wegs der Schweiz»,

wird hier am eindrücklichsten gestellt: Zukunft ohne geistiges Mass des Menschlichen, ist das unsere Zukunft?» Der vierte Teil der Serie, *Croissance / Wachstum / Crescita*, konfrontierte das Publikum auf drei Leinwänden in kontrastierenden Projektionen mit den negativen Folgen des Wachstums: Wohin mit den Abgasen? Wohin mit den Abfällen? Wie dem Verlust von Heimat begegnen, wenn wir dem Beton bedenkenlos Boden und Natur opfern? Wie viele Tote wollen wir alljährlich dem Moloch Verkehr überlassen? Dann als Schlusspunkt der unüberhörbare Appell *Ton pays est dans le monde / Die Schweiz gehört zur Welt / Il tuo paese è nel mondo*. Auf zwei Projektionsebenen arbeitete Brandt kontrapunktisch, mit Wochenschaumaterial und Ausschnitten aus seinem eigenen Film *Madagascar au bout du monde* (1960). Da war auf der einen Leinwand ein Raketenstart und kurz danach die Rückseite des Mondes zu sehen, während auf der andern ein blindes Kind mit den Fingern auf einem Reliefglobus die Welt ertastet.

Arbeit und Entfremdung, Fremdenfeindlichkeit, Alter, Wohlstandsdanken, Wachstumskrisen und Umweltbelastung, Solidarität mit der Dritten Welt: *La Suisse s'interroge* schlug fast sämtliche Themen an, mit denen die einheimischen Filmschaffenden nach 1964 einfühlsam und engagiert zur Aktualität zurückfanden und damit allmählich die Anerkennung zurückgewannen, die der alte Schweizer Film verspielt hatte.

Die Musik von Julien-François Zbinden erhielt einhelliges Lob: «[...] la musique de Julien-François Zbinden représente une réussite parfaite qu'on ne saurait trop souligner. Les musiciens qui écrivent pour le film sont en général en Suisse si maladroits que cet apport me paraît d'autant plus méritoire.»¹²

Quellen

[ejW]: «Der Film an der Expo», in: *Der Filmberater*, Nr. 7, Juli 1964, S. 97.

Das Buch der Expo / The book of the Expo, Bern: Hallwag, Lausanne: Payot, 1964, S. 32.

Broschüre 34/2 der Expo: *Sektor Verkehr*, Abteilung *Die Bahnen*: circarama.

VHS-Kassette *Tigris Helveticus*, Armeefilmdienst Bern, Stella Video 1982, die den Film *Wehrhafte Schweiz* enthält.

Boettcher, Paul: «Reflexionen zur Expo», in: *National-Zeitung*, Nr. 286, 25. Juni 1964.

¹² Paul-André Gaillard: «La musique et l'Exposition nationale», in: *Schweizer Musikzeitung* 104/5, September 1964, S. 311.

- [Diverse Autoren]: «expo 64, Schweizerische Landesausstellung Lausanne», in: *National-Zeitung*, Nr. 318, 14. Juli 1964.
- Ganz, Th.: «Schweizerische Landesausstellung 1964 in Lausanne. Die verschiedenen Projektionsverfahren», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 4083 (160), 30. September 1964.
- Cinémathèque suisse: *Expo 64*, DVD-Edition, Lausanne 2014.

Sekundärliteratur

- Giger, Bernhard, Theres Scherer (Hg.): *1957–1976: von «Nice Time» bis «Früchte der Arbeit». Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz*, Bern: Kellerkino, 1977.
- Schaub, Martin: «Bewegte und bewegende Bilder», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juni 1964; zum Teil wiederabgedruckt in Bernhard Giger, Theres Scherer (Hg.): *1957–1976: von «Nice Time» bis «Früchte der Arbeit». Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz*, Bern: Kellerkino, 1977, S. 23 f.
- Schärer, Thomas: *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnernte Schweizer Filmgeschichte 1958–1979*, Zürich: Limmat, 2014.

Boundless freedom or a formal straitjacket?

The improviser André Desponds as pianist in front of the film screen

André Desponds is a pianist, composer and improviser active in many fields – someone who can write orchestral arrangements for successful TV spots, but as a pianist also possesses an encyclopaedic, practical knowledge of popular and classical music across all genres. He has been playing for silent films for many years, and draws on his vast repertoire when improvising his accompaniments. His improvisations are mostly tonal and have a postmodern approach to utilising a broad spectrum of musical means. Clichés and quotations are not avoided, but used as “pictograms” and often given an ironic slant. Many of Desponds’s improvisations have been recorded and issued with the films in question by the Cinémathèque Lausanne.

Grenzenlose Freiheit oder formales Korsett?

Der Improvisator André Desponds als Pianist vor der Leinwand

Gerrit Waidelich

Die Rahmenbedingungen für den Beiträger des akustischen Parts einer Stummfilmdarbietung scheinen klar festzustehen. Gefragt ist ein hörbares Pendant zu dem, was dem Zuschauer optisch vorgeführt wird. Es kann sich dabei um eine Partitur handeln, die, bereits mit der Regie abgesprochen, sekundengenau darauf zielt, etwas zu verdeutlichen oder zu erklären. Eine solche Filmmusik konnte später beim Tonfilm dann sogar unmittelbar mit der optischen Spur gekoppelt sein, doch während der jahrzehntelangen Phase, in der Filme technisch bedingt noch stumm waren, bedurfte es einer Live-Koordination von ausführenden Musikern oder «Geräuschemachern», und diese stützten sich, nachdem man der stetigen Wiederholung von Repertoirestücken aus der Salonmusik überdrüssig geworden war, zu einem Gutteil auf eigens komponierte Partituren, die alles Sichtbare mehr oder weniger genau «darstellten» oder auch «reflektierten».¹

Handlung oder Ereignisse nachzuzeichnen, Optisches akustisch zu illustrieren war von jeher eine Aufgabe von Musik gewesen, ob nun bei Dramen im Theater, zu «Vorgängen» im weitesten Sinne oder zu Bildern und Empfindungen. Es hiess da also eine Verlaufsform oder eine momentane, «stehenbleibende» Situation musikalisch auszudrücken. Schon diese beiden gegensätzlichen Bedingungen waren für Musiker oft genug Anlass zu einem programmatisch determinierten Tongemälde, sei es im Rahmen einer Theatervorstellung – Opern-, Ballett- oder Schauspielmusik – oder eines Instrumentalstücks, das einfach die Phantasie wecken oder beschäftigen soll. In beiden Bereichen gibt es musikalische Verlaufsformen, die durch Kontinuität oder Kontraste gekennzeichnet sind, mithin «Stücke» oder Werke, welche die Idee einer Entwicklung oder gar bruchlosen Kontinuität verfolgen, aber eben auch solche, die etwas scheinbar willkürlich zusammensetzen wie ein Kaleidoskop.

Welchen Herausforderungen muss sich ein Filmkomponist stellen? Es besteht die Aufgabe, sowohl grössere Zusammenhänge zu stiften als auch einzelne Situationen punktuell charakteristisch und individuell herauszuheben. Von Hansjörg Pauli stammt die oft zitierte

¹ Siehe etwa Rick Altman: *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004.

Einteilung in «Paraphrasierung», «Kontrapunktierung» und «Polarisierung» des Bildes durch die Musik.²

Waren es in der Tanz- oder Ballettmusik seit spätestens dem 18. Jahrhundert längere oder kürzere Sätze in teils unterschiedlichen Takt- und Tonarten, die wechselnde Schrittfolgen und die gemeinsame und die individuelle Bewegung der Tänzer gliederten oder begleiteten, so wurde in der Musik zu Pantomimen in formaler Hinsicht schon früh bereits viel freier vorgegangen. Zu solchen Werken gab es oft genug schriftliche Erläuterungen, die als Szenarien im Vorfeld die Ideen und Gliederung von Komposition und Choreographie anregen oder festlegen sollten. Damit war eine aussermusikalische Programmierung der musikalischen Motivik und Thematik gegeben, die bereits einige Merkmale der eigentlichen Programmmusik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts aufwies, es sei verwiesen auf die Schilderung von Empfindungen beim Anblick der Natur oder von Naturereignissen (etwa Gewitter), aber auch musikalische Schlachtengemälde, «battaglia» oder «bataille» genannt, von denen Beethovens Programmsinfonie *Wellingtons Sieg* (1813) ein spätes Beispiel ist. Determiniert durch Sprache und Handlung waren die Melodramen, in denen zwischen gesprochene Repliken passende Musik interpoliert wurde. Diese wiederum war der Musik in Ariosi und Accompagnato-Rezitativen oft durchaus verwandt: Der Komponist vermochte in teilweise rhapsodisch freier Form Überleitungen zwischen den einzelnen emphatischen Ausrufen der Schauspieler zu gestalten, die vielfach motiviert sein konnten, etwa durch Aufgreifen des Affekts, der gerade optisch oder vokal beziehungsweise verbal zum Ausdruck kam, durch kontinuierliches Festhalten und Steigern dieses Affekts oder auch durch unmittelbare beziehungsweise langwierige Überleitung von dem einen Ausdruck zu jenem andern, der im Anschluss zu schildern war, wobei es da subtilere Transformationen genauso geben konnte wie angedeutete oder auch extreme Kontraste. Nicht zu vergessen wäre die musikalische Interpolation ohne Bezug zum Vorigen oder Folgenden.³

Solche unmittelbar auf einen Vorgang oder eine Handlung bezogene Musik hatte ihr Pendant in anderen Formen, wo sich der Gehalt auf rein musikalische oder äusserlich formale Momente bezog, auch hier gab es grosse Freiheiten für den Ablauf. Einen weiteren Aspekt, den sowohl ein erzählender Film als auch Musik bestens

2 Hansjörg Pauli: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

3 Nähere Ausführungen zu dieser Thematik unternimmt der Verfasser in Till Gerrit Waidelich: *Die «durchkomponierte» deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825. Zur Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte «durchaus in Musik gesetzter» deutschsprachiger Opern während der Blütezeit des Singspiels mit gesprochenem Dialog*, Dissertation Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber», Dresden 2005.

darzustellen vermögen, ist Simultaneität, das gleichzeitige Schildern mehrerer Vorgänge oder Handlungen.

Schnitte und Überblendungstechniken, wie sie ja seit Anbeginn im Film gebräuchlich waren, später auch der Wechsel von der Totale zur Detailaufnahme, der Schwenk einer Kamera oder die vielfältigen Bewegungsstile vor einem fest installierten Aufnahmegerät, auch Trickaufnahmen, beeinflussen den Ablauf des optisch Gebotenen willkürlich und unwillkürlich. Auf diese Veränderungen einzugehen, obliegt dem Komponisten, der diese Effekte unterstreichen, aber auch mittels eines Kontinuums der Musik einen Zusammenhang des Bildlichen stiften kann, sei er nun geringfügig oder im Gegenteil extrem unterschiedlich.

Eine für die Filmmusik wesentliche Gestaltungsmöglichkeit ist das gleichsam willkürliche Zusammenstellen unterschiedlicher Partikel im Rahmen eines Potpourris: Das Zitieren bekannter und teils auch weniger bekannter Melodien ist hier zum Prinzip der Zusammenstellung («Komposition») erhoben, zuweilen sollen diese Abschnitte Assoziationen wecken, die das, was man sieht, illustrieren, erläutern, ironisch oder ernst kommentieren sollen. Aber eine Voraussetzung ist das Wiedererkennen oder Erinnern keineswegs, auch Zusammenstellungen unbekannter Partikel eignen sich zu einer solchen Zusammenschau.⁴

All diese Momente sind sowohl im (Musik-)Theater wie auch im Tonfilm Bestandteil des vom Regisseur oder Autorenkollektiv geplanten «Werks», wenn auch aus völlig unterschiedlicher Perspektive heraus, nämlich einerseits als Vorlage zur performativen Umsetzung, andererseits als vollendetes – bezeichnen wir es getrost mit diesem pathetischen Begriff – Gesamtkunstwerk. Wenn nun jedoch ein im zeitlichen Ablauf festgelegtes Bildwerk nachträglich musikalisch untermauert wird, dann ist dieser ergänzte Teil der Darbietung abhängig und frei zugleich.

Ein Konstrukt von Bedeutungsdetermination, Ahnung und Erinnerung, wie sie die von Richard Wagner und anderen entwickelte Leitmotivtechnik darstellt, könnte ein Improvisator am Klavier durchaus anbieten. Zu beachten wäre allerdings, dass ein zugleich sinniger wie sinnfälliger Ablauf dann doch zumindest ansatzweise vorbereitet oder auch präzise geplant werden müsste.

Vorausgesetzt, dass der Pianist mit dem Film, den er begleitet, sowohl im Gesamtzusammenhang vertraut ist als auch mit dem Tempo einzelner Sequenzen und den Schnitten, vermag er seine

4 Vgl. auch Till Gerrit Waidelich: «Das Opern-Potpourri: Musikalisches Kaleidoskop, ars combinatoria oder musikimmanente Pornographie?», in: Hans-Joachim Hinrichsen, Klaus Pietschmann (Hg.): *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), Kassel: Bärenreiter, 2011, S. 128–138.

Untermalung natürlich weit präziser mit dem Film abzustimmen, diesem in vielen oder sogar allen Details zu folgen. Er vermag wie der Schauspieler, der den Text eines Autors interpretiert, mit dem Gestalter der Vorlage in einen Dialog zu treten oder eine Exegese dessen, was gezeigt wird, zu versuchen. Er kann, muss und wird aber auch gleichsam in einen Prozess der Kommunikation mit dem Publikum der Darbietung treten, zumal er von den Vorführenden der einzige ist, der mit dem Rezipienten den lebendigen Austausch pflegt, die Aura des Raumes, in dem das Vorzuführende erlebt wird, spürt und sich damit in einem interaktiven Prozess befindet. Das Neben- und Miteinander von Improvisation und gleichsam unveränderbarem Ablauf bedingt indessen auch, dass die Freiheit weder zur Beliebigkeit ausartet noch zur Langeweile verkommt.

Während es gerade für Instrumentalmusik im Laufe der Zeit zahllose Formideen gab und gibt, denen ein Komponist mehr oder weniger frei folgen kann (oder könnte), steht es einem Improvisator zu, seine Fantasie frei schweifen zu lassen: Technische Fertigkeit oder sogar Virtuosität vorausgesetzt, steht ihm fast jedes Mittel zu Gebote, und er bedarf eines Kompendiums wie des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik*, das 1927 von Hans Erdmann und Giuseppe Becce in Berlin herausgegeben wurde, nicht.⁵ Becce und Erdmann verfassten ihr Buch zwar als Praktiker, die in ihrem Metier äusserst versiert waren⁶ und die systematische Auflistung ihrer Vorschläge, zu welchem Affekt welches Motiv oder Thema passe, keineswegs als Bevormundung verstanden wissen wollten in der Frage, wie etwas zu gestalten sei. Vielmehr war daran gedacht, eine Anregung, einen Fingerzeig zu liefern, wo man fündig werden konnte, wenn man selbst nicht über schöpferisches Potenzial oder die nötige Zeit verfügte: Da sie sich bereits in einem nachhistoristischen Zeitalter befanden, griffen sie neben dem reichen Reservoir aller möglichen überhaupt nur denkbaren Musikdrucke auch auf zahlreiche wissenschaftliche Editionen – darunter entlegene Bände von Gesamtausgaben «grosser Meister» – zurück. Ihre Einteilung der Filmmusik in «Incidenz» (die Charakterisierung von Schauplätzen und äusseren Umständen) und «Expression» (den Ausdruck subjektiver Gefühle), also ein stetiger Wechsel der Perspektive zwischen Innen und Aussen, war mit grosser Wahrscheinlichkeit eine allgemeine Pra-

5 Giuseppe Becce, Hans Erdmann Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 Bände, Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buchhandlung, 1927 (Bd. 1: Musik und Film. Verzeichnisse; Bd. 2: Thematisches Skalenregister).

6 Weitere Musikvorschläge vertrieben die Autoren über die Zeitschrift *Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes*, gegründet von Giuseppe Becce, Berlin 1: Schlesinger'sche Buchhandlung, 1920–1927.

xis der Stummfilmbegleitung, die natürlich von der Theatermusik herstammte.

Ein sehr erfahrener Musiker, der jahrzehntelang fast alle Gattungen von Musik für Klavier solo oder im Ensemble mit anderen Instrumental- oder Vokalpartnern gepflegt hat, wie es bei dem Schweizer Pianisten André Desponds der Fall ist, verfügt über eine solche Vielfalt von musikalischen Impressionen, dass er sich diese Eindrücke aus dem Stegreif vergegenwärtigen kann und in Abstimmung mit dem Ablauf kurzer Filmsequenzen oder ausführlicher filmischer «Szenen» etwas zu spielen vermag, das auf fremden oder vertrauten Anregungen bestehen kann, von ihm dann jedoch eigenständig und eigenwillig verknüpft wird. Wie ein Schauspieler von «abendfüllenden Klassikern» in der Regel gewappnet ist, in verschiedensten Versmassen zu sprechen, falls das Stichwort eines Kollegen ausbleibt oder ihm selbst der exakte Wortlaut entgleitet, so vermag auch Desponds zu präludieren, als wäre er dabei, das *Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach zu ergänzen oder Fortspinnungen zwischen Themen zu ersinnen, wie es ein Beethoven in der Durchführung seiner Sonatenformen unternahm. Auch figuratives Rankenwerk, das etwa Chopins Etüden oder Liszts virtuose Klavierparaphrasen über Operarien und Schubert'sche Lieder kennzeichnet, zieht Desponds heran, um Optisches zu untermalen. Damit verfügt er über das Rüstzeug des Improvisators, der sich individuelle Freiheiten nicht aus Mangel an kreativer Fantasie erlauben kann oder gar muss, sondern wegen seiner Fähigkeit, im Rahmen traditioneller Tonalität, Harmonik, Rhythmik und Metrik in seinem eigenen musikalischen Raum zu schweifen. Während Desponds bei anderen Aufgaben, die er sich stellte, etwa dem Gershwin-Arrangement für drei Kollegen und sich selbst an Konzertflügeln,⁷ fast genauso planvoll vorzugehen hatte wie bei der musikalischen Untermalung von Werbespots, in denen er (vermeintlich) einen Orchesterapparat heranzuziehen scheint wie ein Erich Wolfgang Korngold in Hollywood, ergeht er sich bei der konzentrierten Beschränkung auf «sein» Instrument in allen Möglichkeiten, die Bilderflut der «live» von ihm vertonten Filme eigenwillig zu prägen.

Im Auftrag der Cinémathèque suisse vertonte Desponds zahlreiche Stummfilme (datiert ab 1896), eine überreiche Aufgabenstellung. Von seinen Live-Begleitungen liegt einiges in eingespielten Fassungen vor.⁸ Bei den technisch teils noch unausgereiften oder

7 *I got rhythm. Love is here to stay; The man I love; A foggy day; Rhapsody in blue.* George Gershwin; arrangement: André Desponds, Zürich: Jecklin, 1999, 1 CD.

8 *Il était une fois ... la Suisse. Images cinématographiques des années 1896–1934. Es war einmal ... die Schweiz: Filmbilder aus den Jahren 1896–1934. C'era una volta ... la Svizzera: immagini cinematografiche degli anni 1896–*

teils sogar geradezu dilettantisch anmutenden filmischen Sequenzen war eine klangliche Untermauerung von jeher vorausgesetzt, damit Schnitte und Sprünge, auch zu langsame oder zu schnelle Bildfolgen bessere Überleitungen erfahren. Natürlich kann sich die musikalische Gestaltung hier nur einer überschaubaren Zahl von Mitteln oder auch Effekten bedienen. Charakteristisch oder eindeutig konnotiert wirkt das dann auch nur im Zusammenhang mit dem Bild. Immer wieder funktioniert die Musikalisierung wie Zirkusmusik, bei der es ja der Koordination des Kapellmeisters und der Reiter bedarf, um die rhythmische Abstimmung mit den Bewegungen der Pferde zu gewährleisten.⁹

Desponds' Improvisationen erfolgen überwiegend im tonalen Bereich, sie versuchen keineswegs avantgardistisch zu sein, sondern machen sich eine postmoderne Verfügbarkeit musikalischer Mittel zunutze. Gestaltet sind sie unmittelbar spontan assoziativ, exakt wiederholbar wären sie daher nicht. Klischees werden nicht vermieden, sondern wie musikalische Piktogramme benutzt und ironisch ausgestellt. Ob es Fremdzitate sind, die er geringfügig variiert oder an die er nur durch Andeutungen erinnern will, die dann mehr oder minder frei abgewandelt werden, ist bei Desponds sehr individuell gehandhabt. Bei der Apfelschusszene aus *Wilhelm Tell* unterlegt er eine harmonisch verschobene, rhythmisch-metrisch gedehnte Paraphrase auf Gioachino Rossinis *Guillaume-Tell-Ouvertüre*. Bei der Schilderung von Lausanne schafft er bei der Einblendung der Skulptur des Tell einen nahtlosen Übergang von Rossinis *Tell-Ouvertüre* zu Anklängen an Bach'sche Präludien, um dann in Fiorituren à la Chopin oder bei majestätischer Architektur zu fast statischen Akkordschichtungen überzugehen. Schliesslich unterlegt er eine Parade mit einem Marsch.

Eine Sequenz über Luzern und den Vierwaldstätter See greift durchwegs auf das Lied «Vo Luzärn gäge Wäggis zue» zurück. Diese Verwendung erfolgt leicht verjazzt, was dann besonders auch für die Jodelimitationen reizvoll ist. Einen Rundblick durch die Stadt Genf untermalt er mit Tremolo. Ein Glissando wählt er für die Abstimmung durch Handaufhalten anlässlich der Landsgemeinde in Appenzell.

Eine historische Modeschau (Frühlingsmode) wird mit Motiven aus Beethovens *Pastorale* oder *La Primavera* von Antonio Vivaldi konfrontiert. Schumanns *Kinderszenen* und Bachs Präludien spielt er statt in ihrer üblichen Gestalt bewusst mit falschen Tönen, aus-

1934. *Once upon a time ... in Switzerland: film documents from the years 1896–1934*. Conception et réalisation: Cinémathèque suisse; musique (piano): André Desponds, Lausanne: Cinémathèque suisse, 2002, 1 DVD.

9 Vgl. Reto Parolari: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music, Wien: Weltmusik, 2005, S. 30.

serdem variiert er diese im Einzelfall mit Fiorituren wie Liszt. Sichtbare architektonische Rocaille-Figuren malt er jedoch auch stilistisch passend in musikalischer Ornamentik nach. In den originalen Klaviersatz flicht er gleichsam immer wieder bekannte Motive oder sogar ganze Themen ein. Die Dokumentation eines Besuchs des deutschen Kaisers Wilhelm II. in Zürich enthält Klänge, in die die deutsche Nationalhymne (Joseph Haydns *Kaiserhymne*) hineinverwoben ist, doch scheint auch hier ein parodistischer Anklang durch. Desponds persönlich scheint das Pathos zwar fremd zu sein, doch stellt er es in passenden Momenten eindrucksvoll dar, allerdings ohne eine Ernsthaftigkeit, die es so aufdringlich erscheinen liesse wie der Tendenz nach jene Musik, die Becce und Brav in ihrem erwähnten Handbuch zur «Expression» vorschlagen.

Bei der Sequenz «Eisenwerk Frauenfeld AG» geht es um die Herstellung von Eisenwaren, wozu Desponds geräuschhafte Effekte und ostinate Figuren arrangiert. Dazwischen werden Akzente gesetzt, dies nicht nur, um eine Gliederung zu erzielen, sondern auch, um bestimmte optische Momente hervorzuheben. Ein Geflecht von Motiven, filigrane Figuren über einfacheren Melodien, in Arpeggien aufgefächerte Akkorde, Klangkaskaden. Bekannte Melodien werden absichtlich zitiert, um Assoziationen zu wecken, dann aber auch rasch wieder zugunsten anderer fallengelassen. Die Musik wirkt hier in ihrer kontinuierlichen Fortspinnung rhapsodisch, dann strukturierter, er setzt jedoch metrisch raffinierte Akzente.

Historisierende Umzüge, deren kollektive Bewegungschoreographie ursprünglich durch (verklungene) Musik organisiert gewesen sein dürfte, werden von Desponds neuerlich mit Musik kombiniert. Militärparaden zu Fuss oder zu Pferd oder andere Aufmärsche und Umzüge bekommen durch metrische Verschiebungen wiederum einen leicht parodistischen Anklang. Bei Zeichentrickfilmen nutzt er durch ein teils präpariertes Klavier auch geräuschhafte Effekte. Es geht ja nicht um beliebige Beschallung, wie sie etwa Orchestrions in Gasthäusern beibringen konnten, sondern um koordinierte Klänge, die mit dem Sichtbaren abgestimmt sind. Filmische Impressionen aus Syrien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind mit musikalischen Orientalismen illustriert, hier bedient sich Desponds namentlich übermässiger Tonschritte.

Mit allen Raffinessen spätromantischer Instrumentierungskunst à la Korngold arrangierte Desponds auch Orchesterpartituren für seine TV-Spots für die Schweizerische Kreditanstalt, darunter solche für den Urlaub in fernen Destinationen oder «Piano» («Wir engagieren uns, weil wir an Ihr Talent glauben»). Das letztere Video zeigt die Klavierstunde einer Pianistin bei ihrem Professor. Mit den auffordernden Stichworten «come scritto», «più espressivo» charakterisiert die Sequenz ein typisches Moment solcher Unterweisungen,

zugleich jedoch auch einen ironischen Kommentar von Desponds zu seinen eigenen Aktivitäten beim Improvisieren zu Filmen.

«Come scritto», «più espressivo»: Wenn etwas nicht niedergeschrieben ist, nicht schriftlich fixiert werden kann, gibt es weit seltener die Möglichkeit, es annähernd gleich zu wiederholen. Und doch wird bei der Beschäftigung mit den Begleitungen für die Stummfilmausgaben der Cinémathèque suisse deutlich, dass Desponds hier zwar improvisiert, seiner Aussage nach auch kein Notenbild zugrunde gelegt hat, im Vorfeld aber genauestens über die Abläufe informiert ist und kaum etwas dem Zufall überlässt. Zwar kann es auch live gelingen, Bewegungsabläufe in den Filmen ganz exakt mit rhythmischen und metrischen Impulsen zu koppeln, doch war es ihm für diese Aufgabe sicherlich vergönnt, im Studio zu arbeiten, gegebenenfalls zu wiederholen. Das Festhalten von Improvisation, das mit der akustischen Aufnahme oder dem Abfilmen einer Filmdarbietung mit improvisierter Begleitung erfolgt, ist ein ähnlich merkwürdiger Vorgang wie die Notation einer Fantasie, wie es sie seit Hunderten von Jahren gibt. Es handelt sich im Grunde um eine inadäquate, vielleicht auch indiskrete Vorgehensweise, die kaum wiederzugeben vermag, was sich im Raum als Interaktion von Musiker und Zuhörern während des Improvisierens ereignet. Aber sie hält zumindest einen Bruchteil dessen fest, was geschieht. Und wenn auch genau das verloren geht, was eine Improvisation wirklich ausmacht, nämlich die Möglichkeit, dass man jederzeit innehalten oder dass es willkürlich «anders» weitergehen kann, ist bei Desponds denn doch vieles davon eingefangen, was gerade aus jener Zeit, als das Kino populär wurde, ein Reproduktionsklavier von Welte-Mignon zu überliefern vermag: eine Wiedergabe individueller Interpretationen.

André Desponds

(* 7. Februar 1958, Locarno) trat schon als Kind öffentlich auf und durfte 16-jährig in die Konzertausbildungsklasse für Klavier bei Sava Savoff an der Musikhochschule in Zürich eintreten. Seither betätigt er sich als klassischer Pianist, Korrepetitor, Improvisator, Komponist und Dirigent und ist Dozent für Improvisation an der Zürcher Hochschule der Künste. Seit Jahrzehnten wirkt er als Stummfilmbegleiter und spielte für Editionen der Cinémathèque suisse auch Musik zu Stummfilmen ein. 1995 gewann er den Clio-Preis für die beste Filmmusik. Weitere Medienmusik sind Signete für DRS 1, Rete Uno, Radio Z und die Musik zu *L'Année du Capricorne* (1997) von Jean-Luc Wey.

Quellen

I got rhythm. Love is here to stay; The man I love; A foggy day; Rhapsody in blue. George Gershwin; arrangement: André Desponds, Zürich: Jecklin, 1999, 1 CD.

Il était une fois ... la Suisse. Images cinématographiques des années 1896–1934. Es war einmal ... die Schweiz: Filmbilder aus den Jahren 1896–1934. C'era una volta ... la Svizzera: immagini cinematografiche degli anni 1896–1934. Once upon a time ... in Switzerland: film documents from the years 1896–1934. Conception et réalisation: Cinémathèque suisse; musique (piano): André Desponds, Lausanne: Cinémathèque suisse, 2002, 1 DVD.

Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes, gegründet von Giuseppe Becce, Berlin: Schlesinger'sche Buchhandlung, 1920–1927.

Sekundärliteratur

Altman, Rick: *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004.

Becce, Giuseppe, Hans Erdmann, Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 Bände, Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buchhandlung, 1927 (Bd. 1: Musik und Film. Verzeichnisse, Bd. 2: Thematisches Skalenregister).

Niepel, Olivia: *Musikalische Belange der Stummfilmpraxis im deutschsprachigen Raum der 1920er Jahre und ihrer Renaissance*, Diplomarbeit Universität Wien, 2011, http://othes.univie.ac.at/15888/1/2011-08-12_9471030.pdf, abgerufen am 8. August 2014.

Parolari, Reto: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music, Wien: Weltmusik, 2005.

Pauli, Hansjörg: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

Waidelich, Till Gerrit: «Das Opern-Potpourri: Musikalisches Kaleidoskop, ars combinatoria oder musikimmanente Pornographie?», in: Hans-Joachim Hinrichsen, Klaus Pietschmann (Hg.): *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), Kassel: Bärenreiter, 2011, S. 128–138.

In search of the ideal sound

A brief history of sound design in Swiss film

Sound effects are a ubiquitous aspect of films today, not least in sci-fi and action films where the soundtrack can help to create battles, monsters and even whole new worlds. But in the early talkies sound design was a poor cousin; it was only with cartoons such as the "Tom and Jerry" series that it became indispensable. In Switzerland today, Florian Eidenbenz (1947) is one of the leading sound designers, with Fredi Murer's Höhenfeuer (1985) a particular high-point, as the sound design played a major role in delineating the main character, a boy who is deaf. As in film music, technology has become dominant in sound design too, though Eidenbenz sees this as potentially "a trap", for when anything is feasible, the visionary aspect of creating sounds decreases in importance. Today, there is also a rapprochement between music and sound design, with some film musicians such as Marcel Vaid assuming responsibility for both.*

Auf der Suche nach dem idealen Klang

Eine kleine Sounddesign-Geschichte im Schweizer Film¹

Bettina Spoerri

Die Klanggebilde in Action- und Science-Fiction-Filmen sind eine mehrheitlich elektronisch erzeugte Geräuschwelt, die uns sehr vertraut geworden ist, trotz ihrer hohen Künstlichkeit. Im Kino sind solche Klänge mit computermanipulierten beziehungsweise -generierten Bildern verbunden. Die Zuschauer erwarten nichts anderes und wären wohl geradezu enttäuscht, wenn ihnen bei gewissen Szenen – beispielsweise von einem tiefen Ostinato-Brummen, das nahendes Unheil verkündet – nicht der Magen zittern würde. Der finale Kampf in *The Lord of the Rings III* (2003) ist vor allem auch eine gewaltige, komplexe Tonkulisse, zu ihr gehört das dröhnende Stampfen der hässlichen Orks, das Gekreisch und heftige Geflatter der fliegenden Ungeheuer, das helle, silberne Sirren der Pfeile, die metallenen Schläge gekreuzter Schwerter oder das Scheppern der Rüstungen niederfallender Krieger. Das sind illustrative Klänge, mit denen die Filmproduktion gerne ein wenig protzt, schliesslich hat sie sich das Ganze einiges kosten lassen. Und wenn auch die psychologische Raffinesse der Filmhandlung eher zu wünschens- übrig lässt, werden uns all die klanglichen Special Effects im Kino wohl selten nicht erschüttern. Dann aber kann der Moment kommen – und das widerfuhr mir und meinem Begleiter in einem mit dem THX-Qualitätssiegel ausgestatteten Vorführsaal, als ein Trailer nach dem anderen, darunter Werbung für das US-amerikanische Fantasy-Remake *Clash of the Titans* (2010) mit Liam Neeson als zornigem Göttervater Zeus und einem markerschütternd brüllenden Kraken aus den zahlreichen Boxen auf uns herniederfuhr –, dass man diese Soundorgien nicht mehr als integralen Bestandteil der Filme wahrnimmt, sondern die Klänge plötzlich als isolierte Ereignisse hört. Und dann erscheinen sie einem äusserst kurios, wenn nicht gar lächerlich.

Nun ist das Verhältnis Bild – Ton im Film spätestens seit der Geburt des Tonfilms ein delikates und komplexes Thema, dem in der Öffentlichkeit gegenüber anderen Aspekten wie Dramaturgie, Bildkomposition und -schnitt oder Kameraführung allerdings eher wenig Aufmerksamkeit zuteilwird. Doch immer wieder gab und gibt es Praktiker und Theoretiker, die sich dazu ihre kritischen Gedan-

1 Die erste Fassung dieses Textes erschien, hier leicht überarbeitet, in Bettina Spoerri: «Auf der Suche nach dem idealen Klang. Sound Design im Schweizer Film», in: *Filmbulletin* 8 (2010), S. 35–39.

ken machen. Der deutsche Komponist Hanns Eisler befasste sich bereits früh mit der Problematik. 1942 schrieb er in Hollywood an einem Büchlein – es erschien kurz darauf erstmals, unter dem Titel *Komposition für den Film* –, in dem er die geltenden Meinungen über die Wechselwirkungen von Bild- und Tonspur kritisch beleuchtete. Wenn er sich dabei auch auf die Musikkomposition konzentrierte – und im Übrigen eine explizit moralische Haltung gegenüber den, wie er sie nannte, «eigentümlichen Bedingungen der monopolkapitalistischen Kulturindustrie auf dem Gebiet der angewandten Musik» vertrat –, so lesen sich manche seiner Beobachtungen, als hätte er dabei auch jüngere klangtechnische Entwicklungen in seine Überlegungen mit einbezogen. «Die Massenproduktion des Films», schreibt er da zum Beispiel, «hat zur Herausbildung von typischen Situationen, immer wiederkehrenden emotionalen Momenten, standardisierten Spannungsreizen geführt. [...] Die beabsichtigte starke Wirkung wird dadurch vereitelt, dass der Reizeffekt von unzähligen analogen Stellen her vertraut ist.» Oder etwa: «Das immerwährende Espressivo stumpft vollkommen ab. Selbst gute dramatische Momente werden durch übersüßte Begleitung oder dramatische Überexposition zu Kitsch.»²

In ähnlicher Weise entsprechen heute viele jener Soundelemente, auf die hier das Augenmerk gerichtet werden soll, bestimmten Klischeewirkungen; das Reservoir könnte im Prinzip unendlich sein, doch in manchen Filmproduktionen, vornehmlich der amerikanischen Industrie für Unterhaltungsfilme, wird es auf ein Repertoire bekannter Einheiten reduziert, was nicht zuletzt ökonomische Gründe hat. Die Wirkung einer solchen Praxis ist, dass wir auf bestimmte Klangprodukte mittlerweile so konditioniert sind, dass sie vor unserem inneren Auge bestimmte Bilder evozieren: in Animationsfilmen mit halb menschlichen Tierfiguren wie Tom & Jerry oder Bugs Bunny beispielsweise jenes quietschende Bremsgeräusch von den Boden aufwühlenden Füßen oder das Geräusch von Figuren, die von aufschlagenden Türen flach gedrückt werden. Beide waren erstmals um 1940 in der heute bekannten Form in Filmen präsent und vor allem in den 1960er-Jahren sehr erfolgreich. Das «Mickey-Mousing» mit seiner eindeutigen, vereinfachten Kopplung von Ursache (Geräuschquelle) und Wirkung (erzeugtes Geräusch) kam Ende der 1920er-Jahre auf und wird insbesondere in Animationsfilmen noch immer angewendet. Auch Actionfilme präsentieren solche Sounds «aus der Dose», die sich bewährt haben und «funktionieren». Schier monumentale Klangwelten, wie sie für US-Filme wie *The Matrix* (1999) oder *Avatar* (2009) oder einen Katastrophen-

2 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: «Komposition für den Film» (1949), in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, Bd. 15, S. 7–146, hier S. 28.

Alle Abbildungen in diesem Beitrag: «Mosaik» zur Visualisierung des Sounddesigns durch das Tonstudio Magnetix, Zürich (Florian Eidenbenz), 2009.



film wie *Armageddon* (1998) eigens kreiert werden, sind besonders «glänzende» Produkte in diesem Kontext, die gerne auffällig und kaum überhörbar in den Vordergrund gestellt werden. Die Geschichte des Sounddesigns – ein Begriff, der in den 1960er-Jahren aufgekommen ist – hat Barbara Flückiger in ihrer Dissertation *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*³ in umfassender und höchst informativer Weise aufgearbeitet. Bei ihr kann man die Entwicklung der Tontechnik nachlesen und zahlreiche Fallbeispiele studieren, die von *Blackmail* (GB 1929) von Alfred Hitchcock über *Lawrence of Arabia* (GB 1962) von David Lean bis hin zu *Jurassic Park* (USA 2003) von Steven Spielberg reichen. Das Buch ist mittlerweile ein Standardwerk für alle an diesem Thema Interessierten. An welchen in der Schweiz entstandenen Filmen lassen sich aber die Veränderungen in der Tongestaltung erkennen, und in welchem Verhältnis stehen sie zu den Entwicklungen vor allem in den USA? Den technischen Möglichkeiten der Klangkreation sind heute kaum noch Grenzen gesetzt. Auch in Schweizer Filmproduktionen, die nicht über riesige Budgets wie einige Produktionsstudios in den USA verfügen, kann dank digitaler Technik mit verhältnismässig geringem Aufwand eine ausgefeilte Sounddesign-Arbeit geleistet werden; selten sind es mehr als allein oder allenfalls zu zweit arbeitende Tontechniker, Sounddesigner beziehungsweise auch Geräuschemacher, die an einem Film mitarbeiten. In grösseren US-Produktionen können es dagegen bis zu hundert Leute sein. Wenn man sich die Soundspuren von Schweizer Filmen anhört, zeigt sich zudem deutlich, dass nicht nur wegen der Produktionsbudgets eine andere Kultur der Klangweltkreation vorherrscht: man könnte sagen, eine etwas weniger aufschneiderische, bescheidenere, gleichsam dezentere – aber trotzdem eine neugierige und immer wieder sehr experimentierfreudige. Das zeigt sich bei einer Analyse der Klangmittel und ihres Verhältnisses zum Bild, aber auch beim Gespräch mit Tontechnikern und Sounddesignern, von denen viele

3 Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2001.

seit Jahrzehnten den klanglichen Auftritt von Schweizer Spiel- und Dokumentarfilmen prägen.⁴

Eine wichtige Person auf dem Gebiet ist Florian Eidenbenz. Der 1947 in Basel geborene Tontechniker und Sounddesigner bildet heute zusammen mit Christian Beusch, Dieter Lengacher und Guido Keller das Team des Tonstudios Magnetix, das er 1980 aufgebaut hat. Eidenbenz gestaltete beispielsweise das Sounddesign (und die Mischung) von Filmen wie *Grauzone* (1979) und *Höhenfeuer* (1985) von Fredi M. Murer, *Signers Koffer* (1996) von Peter Liechti, *War Photographer* (2001) von Christian Frei, *Nachbeben* (2005) von Stina Werenfels oder verantwortete auch die Mischung zu *Chicken Mexicaine* (2007) von Armin Biehler. Und gemeinsam mit Peter Bräker verfertigte er die Soundspur von *Hugo Koblet* (2010) von Daniel von Aarburg. Sein Partner bei dieser Arbeit, der Geräuschemacher und Sounddesigner Peter Bräker, arbeitet seit zwölf Jahren mit dem Komponisten Balz Bachmann zusammen, etwa für *Giulias Verschwinden* (2009) von Christoph Schaub. Ein weiteres Tonstudio neben Magnetix befindet sich nur wenige hundert Meter von diesem entfernt in Zürich: das Digiton-Tonstudio von Jürg von Allmen, der es 1989 gegründet und seither bei zahlreichen TV- und Kinofilmen mitgearbeitet hat. Darunter befindet sich unter anderem *Brandnacht* (1990) von Markus Fischer: einer der ersten Filme in der Schweiz, der eine voll digitale Tonspur aufweist – hergestellt mit einer Software, die heute eines der weltweit meistgebrauchten Tonschnitt-/Sounddesignsysteme ist und bei dessen Entwicklung von Allmen aktiv beteiligt war. Sodann figurieren auf der Produktionsliste von Digiton auch etwa *Accordion Tribe* (2003) von Stefan Schwiertert, *Der lange Weg nach Santiago* (2007) von Bruno Moll oder *Sommervögel* (2010) von Paul Riniker. Es ist wohl nicht übertrieben zu sagen, dass die genannten Tontechniker mit ihren Studios mehr als etwa 70 Prozent der Deutschschweizer Filmproduktionen betreuen. Eidenbenz verweist zudem auf die in diesem Bereich prominenten Westschweizer Tonleute Luc Yersin – der 2008 starb und zuletzt unter anderem die Tonspur von Ursula Meiers *Home* (2008) verantwortete – und François Musy. Allerdings habe in der französischen Schweiz, unter dem Einfluss von Paris, der ›Son direct‹ das Sounddesign amerikanischer Prägung stark zurückgebunden. Als besonders experimentierfreudige Filmemacher wären hier unter anderen Robert Bresson und Jean-Luc Godard zu erwähnen. Im Folgenden wird sich der vorliegende Text aber vornehmlich auf die Sound-Postproduktion in der deutschen Schweiz konzentrieren, weil eine vollständige Übersicht den Rahmen sprengen würde.

4 Die folgenden Zitate beruhen auf Interviews der Autorin, die sie mit den genannten Personen im Jahre 2010 geführt hat.



Florian Eidenbenz ging 1971, nach Abschluss eines Chemiestudiums in Basel, an die London Film School und begann 1973 in der Stadt mit verschiedenen Tonassistenten. Sounddesign war damals noch weitgehend, wie er es formuliert, «ein weisses Gebiet auf der Landkarte». Doch er habe das Gefühl gehabt, «da passiert's». Und nachdem er 1976 nach Zürich übersiedelt war, baute Eidenbenz ein eigenes Tonstudio auf. Die 1970er-Jahre waren nicht nur für ihn eine wichtige Zeit, in der er unter anderem an Fredi M. Murers Film *Grauzone* mitarbeitete, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird. Die Dekade steht auch für einen grösseren Aufbruch, der sich in diesem Fachgebiet weltweit – auch in der Schweiz – vollzog. Aus dem Entwicklungsprozess, der in seiner ganzen bunten Auffächerung bis in die Gegenwart in dem vom Schweizer Jazzmusiker, Komponisten und Computerpionier Bruno Spoerri herausgegebenen Buch über die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz⁵ dargestellt wird, werde ich hier nur einige der einflussreichsten Schritte nennen, welche die Entwicklungen der 1970er-Jahre im Wesentlichen vorbereitet haben: Ende der 1940er-Jahre experimentierten Pierre Schaeffer und Pierre Henry in Frankreich mit Tonaufzeichnungsgeräten und erarbeiteten ein Vokabular für ihre «Musique concrète», während sich Otto Luening und Vladimir Ussachevsky in den USA mit ähnlichen Fragen auseinandersetzten. In der Schweiz entstanden in den 1950er-Jahren die ersten «Tonjägerverbände», die nicht nur besondere Tonergebnisse aufzeichneten, sondern auch Toncollagen und -montagen produzierten. Und in derselben Zeit wurde auch beim Filmtoneifrig ausprobiert und kombiniert, Beispiele dafür sind Werke wie *Gefahr Nord-West* (1958) von Peter Moeschlin und Andreas Demmer, *Siamo italiani* (1964) von Alexander J. Seiler oder *Ddanach* (1970) von Robert Cohen. Solche Filme nehmen historisch auch insofern eine besondere Stellung ein, als in ihrer Produktion die damals noch vorherrschende Trennung zwischen der Erarbeitung der musikalischen Ebene und anderen akustischen Elementen (Ge-

5 Bruno Spoerri (Hg.): *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, Zürich: Chronos, 2010.

räusche, Klänge) teilweise aufgehoben wurde. Ausserdem war in diesem Bereich die Werbung ganz vorne mit dabei: So engagierte die Werbefirma Advico Ende 1964 mit Bruno Spoerri erstmals einen «Verantwortlichen für Tongestaltung», was die gesamte Sound-Gestaltung inklusive Musik meinte, also Techniker und Künstler in einer Person vereinte. Und die im selben Jahr stattfindende Expo, die Landesausstellung in Lausanne 1964, machte nicht nur das breitere Publikum mit elektronischen Klängen bekannt, sondern ging mit einer neuen Bewegung im Schweizer Filmschaffen einher.

In den 1970er-Jahren wurde vor allem im Bereich der Produktion von Science-Fiction-Filmen experimentiert, so entstanden in den USA unter anderem *THX 1139* (1971) von George Lucas oder *Close Encounters of the Third Kind* (1977) von Steven Spielberg. 1979 ist diesbezüglich ein wichtiges Jahr, weil der Release des von Paramount produzierten Films *Star Trek – The Motion Picture* erfolgte. Gibt es heute besondere Filmunits, die sich mit Sounddesign beschäftigen, waren es damals Tontechniker und Klangexperten, die in einem besonders aufwändigen Wettbewerb erstmals aufeinandertrafen, um neue Sounds für einen Film auszutüfteln, der noch ungehörte Klangphänomene vorführen sollte. Wie könnte es klingen, wenn sich die Besatzungsmitglieder des Raumschiffs irgendwohin «beamen» lassen? Regisseur Robert Wise und Editor Todd C. Ramsay setzten ihren Ehrgeiz in die Wahl ganz neuer, von digitalen Synthesizern kreierter Sounds, die manchmal mit Tonaufnahmen kombiniert und verarbeitet wurden und sich vom bekannten und klischeehaften Vokabular deutlich abheben sollten. *Grauzone* von Fredi M. Murer kam im selben Jahr in die Kinos, ein Film, den Florian Eidenbenz in Bezug auf den Sound-Bereich für ein wichtiges Werk der damals jüngeren Schweizer Filmemacher hält. Er verweist dabei auf die zeitliche Nachbarschaft auch mit Francis Ford Coppolas Spielfilm *The Conversation* und betont: «Die beiden Filme weisen merkwürdige Parallelen in der Inszenierung neuer Möglichkeiten des Abhörens auf.» Im Zentrum von Coppolas Film, der 1974 in den USA Premiere hatte und bei dem Walter Murch für die Tonmontage verantwortlich zeichnete, steht der Abhörspezialist Harry Caul (gespielt von Gene Hackman). Er kann mit einer ausgeklügelten technischen Anlage einzelne Sätze eines Gesprächs zwischen einem jungen Liebespaar mitten auf dem Union Square in San Francisco, aufgenommen von mehreren Richtmikrofonen, aus dem amorphen urbanen Geräuschteppich herausfiltern. In seiner Grundidee ist dieser Plot von Antonionis *Blow Up* von 1966 beeinflusst. In *Grauzone* arbeitet die Hauptfigur Alfred (Giovanni Früh) als Abhörfachmann für einen Grossindustriellen. Die beiden Filme, die übrigens gleichermassen technische Visionen statt Realitäten präsentieren, enden für die Protagonisten ziemlich unterschiedlich; doch im Zusammenhang ist bemerkenswert, dass in



beiden die Tontechnik eine dramaturgische Funktion übernimmt, sozusagen handlungsfähig wird. Zum einen treibt die Abhörtätigkeit Harry ebenso wie Alfred in die Vereinsamung und Entfremdung und bestimmt so wesentlich ihre Beziehungen zu Mitmenschen und Partnerinnen – die Filme sind Studien über das Eindringen von Technik in die intimste Privatsphäre und die Zerstörung individueller Freiheit –, zum anderen aber öffnet gerade diese Technik Murers Figur Alfred neue Räume: Durch das Vogelstimmenhören und -lokalisieren im Wald findet Alfred zu sich selbst und am Ende zur Kraft, aus seiner beengten, lähmenden Existenz auszubrechen. Hier ist es der Ton, der die Orte prägt – und eigentlich erst in zweiter Linie, so könnte man sagen, das Bild an sich.

In einem fast umgekehrten Sinn ist daraufhin auch Murers Film *Höhenfeuer* (1985) ein Schlüssel zur Sounddesign-Arbeit in der Schweiz. Wie kann man mit Klängen zeigen, dass eine der Hauptfiguren taubstumm ist? Eidenbenz sagt dazu: «Das ist ein typisches Sounddesignproblem. Gar kein Ton wäre die eine konsequente Möglichkeit gewesen, oder das Gegenteil: Die Realität so voll machen, dass man sich beim Zusehen fragt, wie das ist, wenn man von dieser Erfahrung ausgeschlossen ist.» Die Soundspuren für *Höhenfeuer* zeugten vom Ehrgeiz, beispielsweise Schnee hörbar zu machen. Zum Klangteppich und zur Wahrnehmungswelt des Buben in diesem Film gehörten vor allem auch die Klänge einer Windharfe – ein Instrument, das vom Wind, nicht von einem Menschen gesteuert wird, aber doch eine menschliche Instrumentenerfindung ist. Und Eidenbenz erzählt, wie Murer, der Tontechniker Martin Witz, damals Tonassistent, und Patrick Lindenmaier als Kameraassistent nachts im Scheinwerferlicht eines Autos im ruhigen Park hinter dem Hegibachplatz in Zürich den Ton für jene Szene aufnahmen, in dem Belli die Schuhe putzt und dabei zur Musik aus dem kleinen Transistorradio tanzt. Der Bub beobachtet das, wird eifersüchtig und beginnt, das Radio zu suchen, das sie in einem Schuh versteckt hat, um es schliesslich, nachdem er es gefunden hat, in den Brunnen zu werfen. Nicht mit technischer Nachbearbeitung wurden also die Bewegungen des Radios generiert – seine dumpfen Töne im Schuh, sein Klang, wenn es durch die Luft ge-

wirbelt wird, der Senderwechsel bei seinem Aufschlag und zuletzt das Platschen ins Wasser –, sondern mit realen Bewegungen. «To worldize» heisst das im Fachjargon.⁶

Realistische Geräusche, also von realen Geräuschquellen abgenommene und reproduzierte Töne, klingen aber im Kino nicht unbedingt glaubwürdiger und «authentischer».⁷ Peter Bräker wird oft als «Tontüftler» bezeichnet, und er ist auch, was man früher einen «Tonjäger» nannte: Er ist immer mit dem Mikrofon – oder manchmal auch nur mit dem iPhone – unterwegs und nimmt überall Töne auf, die ihm bemerkenswert oder einfach aufzeichnungswürdig erscheinen. «Da gibt es zum Beispiel diese Strecke zwischen Bellinzona und Lugano, wo der Zug zu singen beginnt», erzählt er, «oder dann möchte ich schon lange einmal gerne das einzigartige Geräusch der Kasse im Raum des Restaurants Eisenhof hier in Zürich aufnehmen ...» Sein Studio im Zürcher Industriequartier lädt zum Verweilen, Spielen und Entdecken ein, neben verschiedensten Musikinstrumenten sind hier zahlreiche kleine und grössere Gegenstände versammelt, die ebenso zu speziellen Instrumenten, zu Quellen besonderer Klänge werden können. Während unseres Gesprächs holt er einen unscheinbaren Stoffsack, legt ihn auf die Tischfläche und beginnt ihn zwischen seinen Fingern zu kneten: Das klingt, als ob jemand durch hohen, trockenen Schnee stapfen würde, ein knirschendes, helles Geräusch. Der dünne Stoffsack ist mit Maizena gefüllt – und erfüllt als solcher etwa die Funktion, die Schritte der Titelfigur in Thomas Imbachs Spielfilm *Lenz* (2005) bei ihren einsamen Gängen durch die Alpenlandschaft zu definieren. Gerade mit Imbach «bastelte» Bräker die Geräusche meist ganz neu zusammen – so erzeugte er etwa das Quietschen der Turnschuhe auf dem Hallenboden oder das Galoppieren von Pferden auf erdigem Boden in *Ghetto* (1997) synthetisch, oder das Geräusch des Eises in *Lenz*. Die Töne bekommen so ihre eigene Geschichte, sie sind «erfunden» und trotzdem mit nichtsahnenden Ohren kaum unterscheidbar von der realen Klangdimension solcher Ereignisse – aber grundsätzlich verfremdet, analysiert, reduziert und von Grund auf neu kreiert. Peter Bräker arbeitete auch an *Hugo Koblet – Pédaleur de charme* (2010) mit, bei dem das Archivmaterial neu vertont wurde –, schliesslich waren es knapp über hundert Spuren, die im Magnetix-Tonstudio zusammengemischt wurden.

Mit der schnellen Entwicklung der Dolby-Technologien und der Computer seit den 1960er-Jahren gibt es immer mehr Möglichkeiten, Sound zu generieren beziehungsweise zu kombinieren und

6 Vgl. Michael Ondaatje: *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, London: Bloomsbury, 2002.

7 Vgl. Barbara Flückiger: «Das Wissen der Rezipienten über viele [Klang-] Quellen stammt ausschliesslich aus der Filmwahrnehmung.» Flückiger (wie Anm. 3), S. 113.



zu bearbeiten. Das hat für die Tontechniker Vor- und Nachteile. Für den Tontechniker und Filmemacher Martin Witz bewirkt die hohe Verfügbarkeit von Soundmaterial, wie er sagt, «ein paradiesisches Gefühl». Man sei heute von allen möglichen Lösungen «nur einen Mausklick entfernt» und könne wie ein Klangbildhauer oder gar wie ein Chirurg an feinsten Nuancen arbeiten. Gerade bei Dokumentarfilmen liefert die Tonführung immer wieder Lösungen für wesentliche filmisch-narrative Probleme. So entschied sich Witz beispielsweise bei der Arbeit an seinem Dokumentarfilm *Dutti, der Riese* (2007) letztlich dafür, nur jene Zitate von Duttweiler einzubauen, von denen historische Aufnahmen existierten, die also mit der authentischen Stimme wiedergegeben werden konnten: «Wir wollten den Sätzen ihren Körper zurückgeben.» Bei der Arbeit an seinem Film über die Geschichte des LSD (*The Substance – Albert Hofmann's LSD*, 2011) stellte sich Martin Witz gemeinsam mit dem Komponisten Marcel Vaid die Frage, wie die bewusstseinsweiternde Erfahrung der Droge im Filmsound hörbar gemacht werden könnte.

Den technischen Möglichkeiten sind heute kaum mehr Grenzen gesetzt. Doch darin sieht Eidenbenz auch eine Gefahr: Dass man sich nämlich gar nicht mehr vorzustellen vermag, wie es klingen *könnte*; mit anderen Worten: dass Machbarkeit und Benutzungsgewohnheiten die Visionen verdrängt haben. «Das ist eine Falle: So wird man zum Dekorateur der eigenen Idee», sagt er. Idealerweise aber gehe man heute noch mit Herzklopfen in die Mischung. Einig sind sich die Sounddesigner, dass ihre Arbeit im Dienste des «Gesamtkunstwerks» Film steht und am besten im versteckten Bereich funktioniert: wenn er also nicht bewusst wahrgenommen wird. «Idealerweise hat jeder Film seine eigene Klangwelt», sagt Peter Bräker. Und Jürg von Allmen formuliert zu dem Paradox auf seiner Website Folgendes: «Je weniger die Arbeit des Sounddesigners auffällt, um so näher kommt sie der Realität. Wir können uns gewollt von der Realität entfernen, um gewisse Situationen zu verstärken, aber mit dem Ziel, dem Publikum ein optimales Gefühl für die Szene

im Sinne der Erzählung zu geben.»⁸ Dazu gehören etwa auch Tricks wie ein Helikopter, der nach Helikopter tönt – mit dem Flapp-flapp der rotierenden Blätter –, auch wenn er von der Kameraposition her gar nicht so klingen würde; in *Space Tourists* (2009) von Christian Frei sitzt man im Helikopter und hört da Rotorblätter, die man in Wirklichkeit gar nicht so wahrnehmen würde. Doch den realen Ton in dieser Position wiederzugeben, wäre für die Zuschauer befremdlich – wohl auch, weil nur wenige selbst schon in einem Helikopter geflogen sind. Ein Bereich, der sich technisch stark entwickelt hat, ist das räumliche Arrangement von Klängen – nicht zuletzt im Zusammenhang mit Dolby-Surround-Systemen oder dem THX-Standard in den Kinos. Als anschauliches Beispiel aus seiner Arbeit nennt Florian Eidenbenz sein Sounddesign in *Chicken Mexicaine* (Armin Biehler, 2007), wo der Klangraum mit dem Nachhall an der nahen Wand hinten nicht nur die Figuren im Film, sondern auch das Publikum im Kino umhüllt und dieses somit in die Enge des Gefängnisses einschliesst.

Wo früher eine starke Trennung zwischen Ton- und Musikverantwortlichen vorherrschte, gibt es heute immer mehr Vermischungen. Das Sounddesign tendiert zu einem integralen Teil in der Entwicklung eines Films und ist bei dessen Konzept von Anfang an berücksichtigt. Eine Folge davon ist, dass es mittlerweile auch Sounddesign-Kurse für Komponisten gibt. So kreierte der Musiker Marcel Vaid heute nicht nur Filmmusik, wie zum Beispiel für *Tandoori Love* (2008) von Oliver Paulus oder *Bon Appétit* (2010) von David Pinillos, sondern auch Klangteppiche, die Musik, Ton und Geräusche umfassen. Für seine vielschichtige Arbeit in Ayten Mutlu Sarays Film *Zara* (2008) hat er den Schweizer Filmpreis 2009 erhalten. Doch hier öffnet sich ein weiteres grosses neues Feld, weit entfernt von jenem effekthascherischen Sound-Geprotze, von dem wir ausgegangen waren.

⁸ http://bonus.digiton.ch/Sounddesign_2.html, abgerufen am 12. Mai 2014.

Quellen

Interviews mit Sounddesignern aus dem Jahr 2010.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler: «Komposition für den Film» (1949), in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, Bd. 15, S. 7–146.
- Chion, Michel: *Audio-Vision: A Universal Experience? Sound on Screen*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2001.
- Flückiger, Barbara: «Sound Design – die Gestaltung akustischer Umwelten im Film», in: *Tec21* 48 (2001), Heft 127, S. 7–11.
- Heboyan, Esther et al. (Hg.): *Le son au cinema. Études réunies*, Arras: Artois presses université, 2010.
- LoBrutto, Vincent: *Sound-On-Film – Interviews with Creators of Film Sound*, Westport, CT etc.: Praeger, 1994.
- Ondaatje, Michael: *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, London: Bloomsbury, 2002.
- Sonnenschein, David: *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2001.
- Spoerri, Bruno (Hg.): *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, Zürich: Chronos, 2010.
- Whittington, William: *Sound Design and Science Fiction*, Austin, TX: University of Texas Press, 2007.
- Zettl, Herbert: *Sight, Sound, Motion. Applied Media Aesthetics*, Belmont: Thomson, 2008.



Christoph Baumann mit Ensemble (von links nach rechts: hinten Dieter Ulrich, Christoph Baumann, Jacques Siron, Lucilla Galleazzi, Gianluigi Trovesi) bei der Begleitung des Stummfilms *Pane per tutti*, 2002, anlässlich der Solothurner Filmtage 2003.

Source texts

Quellentexte

Témoignages

Testi originali

Summary

The cinema kapellmeister Alexandre Mitnitsky in 1929 regarded the “talkie” as a “poor imitation of theatre” that has “no artistic impact”. But when accompanied by live music, film is able to transcend all its limitations.

Arthur Honegger, writing in 1931, believed that music “completes the image”. He insisted that using a musical collage of existing works was inadequate for the task. Instead, a specific music must be created for a film, with its own leitmotifs to be used and combined as determined by the filmic content. He postulates that music might even inspire film in future, because there is, he says, a greater connection between music and film than between music and literature.

In an article first published in 1954 and republished in a revised, extended version in 1960 under the title “Music and film”, Robert Blum distinguished between two types of film music (using English terms for each): “play back” music is composed before the film is made and is used when the film itself features music, such as a dance scene in which the actors have to move in synch with the soundtrack. The second type, “background music”, is composed after the film, and Blum divides this into two subtypes. The one is intended to underline and highlight the film’s emotional content, while the other (more common in documentary films) fills out the soundtrack where there is not enough speech or sound.

Julien-François Zbinden here recalls writing the music for five films by Henry Brandt for the Lausanne Expo in 1964. Brandt supplied Zbinden with a detailed plan of the films so that he could write his music without fear that it would later be heavily edited or cut; despite divergences of opinion with Brandt about the third film – for which Zbinden had to rewrite his music completely – the experience remains “one of the loveliest” of his whole career as a composer.

Bruno Spoerri reminisces about creating the soundtrack for the very first Swiss TV adverts in 1965. Composers were paid no fee but only royalties, and budgets were low. No one involved had any experience of the business, which was problematic on the one hand (the jazz musicians employed couldn’t read music, for example), but on the other hand this afforded Spoerri immense freedom when constructing his soundtracks, whether he opted for faux-Mozart, pseudo-Stravinsky or even *musique concrète*.

In its combination of sound, text and image, Jacques Guyonnet sees cinema as a true descendant of opera. He has some fifty years of experience of working in music and film, and while he praises the possibilities offered today by the use of computers, he insists that

the “instinct” of the filmmaker remains paramount; technology has made us more “powerful”, but not necessarily any “better”.

Jonas C. Haefeli also finds that computers have made his work easier as a film composer, but here fondly recalls the success of “home-made” effects in the pre-PC, pre-synthesizer era, such as when he recorded flute and saxophone music at double speed in his cellar that sounded like an ethereal alphorn when played at normal speed on the soundtrack of *Die Schweizermacher* (1976).

The film maker Victor Tognola recalls his close working relationship with the composer Mario Robbiani (1930–1993), who possessed both a keen ear and an immense technical facility.

Christoph Baumann works primarily with improvising musicians to create music for silent films. He describes how he has developed a process of “visioning” for his work: when first watching the film, he notes down the film’s different layers, locations, characters and formal aspects, and this “report” subsequently serves as a kind of “orientation score” for the music.

By contrast, when Christine Aufderhaar first watches a film she seeks its “pulse, its rhythm” and then tries to give expression to “what is intangible”. She notates her music in score except when using electronic sounds, which she produces directly at her computer, usually while watching the images of the film on her screen.

Fatima Dunn was the first woman to graduate in film music composition at the Zurich University of the Arts. Film music, she says, enjoys a far higher status than in Robert Blum’s day, though music budgets have remained small. Like Aufderhaar she stresses the importance of mastering the digital technologies that enable a composer to produce effects once only possible with a full-scale body of live musicians.

Chris Walton

Le cinéma, son évolution et la musique

Alexandre Mitnitsky

Licencié en droit, chef d'orchestre du « Modern-Cinéma » S. A., à Lausanne

Grâce à des inventions très ingénieuses, on est arrivé à obtenir un synchronisme plus ou moins parfait entre l'image et la parole. Certes, au point de vue technique c'est une découverte très appréciable, mais elle est sans portée artistique.

Abstraction faite que le timbre de la voix humaine est complètement changé par le phonographe, on ne gagne rien lorsque les personnages sur l'écran s'expriment par la parole sonore. Les artistes soucieux de rendre leur diction plus parfaite devant l'appareil enregistreur seront tellement absorbés par cette préoccupation, qu'ils négligeront les autres facteurs d'expression : le geste et la mimique.

Pourtant ces derniers facteurs sont des plus essentiels au point de vue cinématographique. Il s'agit d'une opération très compliquée et subtile et de grande précision : les sons enregistrés sont dénaturés au point de vue de leur force et du timbre. Pour parer à cet inconvénient et rendre les sons plus ou moins naturels, on est forcé de recourir à des procédés très compliqués avec beaucoup de précautions. Il est évident que, dans des conditions pareilles, l'artiste est lié ; il ne peut plus s'exprimer comme il aurait voulu. Même en supposant qu'on soit arrivé à une réelle perfection d'équilibre entre ces trois modes d'expression – geste, mimique et parole – on n'avance absolument à rien, bien au contraire, ce sera la négation de l'art cinématographique, une imitation du théâtre.

Outre qu'il y a une décadence purement artistique, on enlève par ce fait à l'art cinématographique son caractère international. Jusqu'à présent, le cinéma comme la musique ne connaissent pas de frontières. Dorénavant, la production cinématographique de chaque pays sera non plus à la portée de tout l'univers, mais seulement d'un pays ou des régions limitées. Cette innovation n'a pas l'avenir qu'elle se propose, le film parlant ne supplantera jamais le film muet. Tout au plus, le film parlant pourra-t-il servir de complément pour des représentations théâtrales pendant les scènes fantastiques où il est particulièrement difficile de créer une illusion. (scènes au fond de la mer, sur les hautes cimes, etc.) ou pour donner plus d'espace, plus de perspective aux scènes héroïques et tumultueuses (la guerre, la révolution, etc.). Sous ce rapport, le film parlant a même un très grand avenir, son introduction sera utile comme un nouveau facteur d'expression au point de vue imitatif (imitations de bruits de la nature : les vagues de la mer, l'ouragan,

les bruits de la guerre, etc.) et il pourra être intercalé dans un film muet comme un épisode.

L'affinité qui existe entre *la musique et l'écran* rend en revanche à ce dernier des services inappréciables. La fusion de ces deux arts transforme l'action cinématographique en un drame ou une comédie d'ordre musical : « La musique vient se joindre à l'art représentatif et à la poésie pour les pénétrer d'un esprit nouveau et les porter aux régions les plus hautes du sentiment et de la pensée. Dans le domaine de la parole il y avait encore des limites, des barrières, des conventions, mais ici le cadre et l'horizon s'élargissent en quelque sorte à l'infini. » (Éd. Schuré « Le drame musical »).¹

Dans un article sur « L'Écran et la musique » (Le Magazine du 1^{er} janvier 1928), j'ai écrit à propos de l'adaptation musicale, qu'il faut employer de préférence la musique pure (symphonies, les poèmes symphoniques, ouvertures, etc.), étant donné que cette musique est uniforme et d'un caractère bien prononcé pendant toute sa durée, tandis qu'une fantaisie est une sorte de mosaïque musicale.

Je ne veux pas revenir sur la question spéciale et d'ordre professionnel relative à la technique de l'adaptation. Je tiens seulement à ajouter qu'il est indispensable de lier les différentes parties de l'adaptation par des modulations correspondantes afin d'éviter les passages trop brusques entre les œuvres. D'autre part, j'insiste sur la valeur descriptive de la musique, ce qu'a exprimé remarquablement H. Riemann : « Certains points paraissent définitivement acquis, certains faits d'une clarté indiscutable : les sons aigus peuvent évoquer non seulement l'idée d'élévation dans l'espace, mais tout ce qui est lumineux, léger, aérien ; les sons graves, non seulement l'idée d'une région basse, mais tout ce qui est sombre, lourd, massif. » (Hugo Riemann « Wie hören wir Musik », « Tonmalerei und Programm Musik »)

D'une façon générale, on peut affirmer que la musique contribue dans une large mesure à relever l'impression d'une production cinématographique : c'est elle qui anime toutes les visions et les images de l'écran, c'est elle qui fait ressortir ce qu'il est impossible d'exprimer et par la vision et par la parole. L'homme doué d'un esprit philosophique a même le pressentiment que, derrière la réalité dans laquelle nous existons, et vivons, il s'en cache une autre toute différente et que, par conséquent, la première n'est elle aussi qu'une apparence (Fr. Nietzsche « L'Origine de la Tragédie »). C'est la musique qui est seule capable de révéler cette autre réalité invisible.

Comme preuve que ces affirmations ne sont pas exagérées, il suffit de constater qu'on a trouvé nécessaire d'ajouter la musique à

¹ Édouard Schuré : *Le drame musical : Richard Wagner, son œuvre et son idée*, 4^e édition, Paris : Perrin, 1900, p. 313 (note de l'éditeur).

l'exécution d'œuvres dramatiques célèbres, afin de relever leur impression. Évidemment ni l'auteur dramatique ni le compositeur n'ont songé à ce concours. Mais comme l'œuvre musicale était inspirée par l'œuvre dramatique, la première est devenue en quelque sorte son complément.

L'expérience a d'ailleurs prouvée grandement que la musique écrite pour la scène crée tout à fait l'ambiance nécessaire pour faire saisir la portée et la profondeur des visions et des paroles.

Sous l'influence de la musique, le spectateur-auditeur devient beaucoup plus pénétrant, car le langage de celle-ci est plus spontané que le langage de n'importe quel autre art: « À la vision du cadre scénique et de tout ce qui s'y meut, nous joignons donc la vision du monde intérieur qui s'agite devant nous comme une mer mobile et transparente. » (Éd. Schuré, « Le drame musical »).²

C'est ainsi qu'on est arrivé à considérer comme indispensable le concours de la musique pour présenter des œuvres comme « Egmont », « Coriolan », « Ruy Blas », « l'Arlésienne », « Songe d'une nuit d'été » et tant d'autres, quoique ni l'écrivain ni le compositeur ne se soient proposés ce concours.

Il est donc évident que le rôle de la musique est immense au point de vue de l'expression cinématographique, et sans vouloir revenir sur ce fait, je tiens seulement à souligner que la tendance qui se dessine à l'heure présente de transformer l'art muet en film parlant (movietone, vitaphone) doit nécessairement aboutir à un échec. Ce serait une mauvaise copie du théâtre, une décadence de l'art magnifique qu'est le cinéma, cet art si plein d'avenir et de possibilités illimitées.

Source : *Le Cinéma suisse*, n° 1–2, 16 janvier 1929, pp. 141–142.

(ms) Historiquement, le premier texte de notre choix se situe aux prémises d'un bouleversement, qui voit le film sonore supplanter le cinéma muet et, dès 1930, contraint de nombreux musiciens au chômage. Pour l'auteur, c'est une bataille perdue d'avance, qu'il mène jusqu'au bout, mais ses arguments contre le « film parlant » sont intéressants. Pour mieux les comprendre, il faut se resituer dans le contexte d'un cinéma américain parlant (talkies), très en vogue à cette époque, mais quasiment dépourvu de musique, et d'un théâtre qui jouait un rôle beaucoup plus important qu'aujourd'hui. L'idée présentée dans ce texte, selon laquelle le geste et la mimique sont un art international et humanitaire, allait survivre même dans le cinéma sonore. On constate une contradiction frap-

² *Ibid.*, p. 314. Schuré ne parle pas du cinéma, mais de Richard Wagner (note de l'éditeur).

pante : selon Mitnitsky, la parole enregistrée est une fausse imitation du théâtre, c'est-à-dire « la négation de l'art cinématographique », par opposition à la musique d'accompagnement qui s'inscrit dans une longue tradition théâtrale qu'il faut maintenir, sans crainte de copier le théâtre. L'auteur fait donc une différence fondamentale entre les enregistrements audio-visuels et la musique en direct, qui sert d'intermédiaire à l'œuvre cinématographique. Merci à Laurent Guido pour cette trouvaille !

Du cinéma sonore à la musique réelle

Arthur Honegger

Le cinéma n'a jamais été muet. Dès ses débuts, pour couvrir le bruit agaçant de l'appareil de projection imparfait, on introduisit la musique d'accompagnement. Celle-ci joua ensuite le rôle d'anesthésiant, chargé d'endormir le sens auditif pour livrer toute la perception à l'image, projetée dans l'isolement de l'obscurité, comme un rêve. Rapidement, d'anesthésiant, le rôle de la musique devint complément : on adapta, avec plus ou moins de bonheur, le thème mélodique aux images. Tous les classiques furent découpés en morceaux, appliqués, pêle-mêle, au découpage du film, passant du sentimental à l'héroïque, de Beethoven à l'arioso de *Paillasse*.¹ Le cinéma sonore était né.

Les découvertes techniques permirent de ne plus abandonner les montages musicaux à la fantaisie des chefs d'orchestre, mais de les inscrire définitivement en marge du film. Mais les mêmes errements continuèrent et on assiste quotidiennement à ce spectacle indécent, véritable violation de la personnalité artistique : pour quelques francs, on peut acquérir des droits de reproduction qui permettent de malaxer dans une salade infâme quatre portées d'un musicien avec treize mesures d'un autre, le tout lié au petit bonheur par n'importe qui. On compose avec les œuvres dénaturées et mutilées un arlequin musical qui est un monstre et un non-sens. Que de pareilles mœurs aient pu avoir droit de cité, cela ahurira notre descendance.

Qu'on suppose un amateur découpant dans les tableaux de peintres différents, les personnages et les morceaux qui lui conviennent et les collant à son gré pour en faire un nouveau tableau. Ce ne serait pas plus extraordinaire.

Par ailleurs, cette pratique est inefficace. Le montage cinématographique est fondé sur un principe entièrement différent de la composition musicale. Celle-ci appartient à la *continuité*, exige un développement logique. Le montage cinématographique appartient aux *contrastes* et *oppositions*. Il a ses images de « rhétorique » : comparaisons, métaphores, etc. ... (seul point commun qui l'attache à la littérature, avec aussi, la manière de raconter les histoires). Pour

1 Arthur Hoérée rapporte également qu'à l'âge héroïque du cinéma, « des pages célèbres tailladées en tous sens (Schubert, Wagner, Grieg, Saint-Saëns, tous y passaient), mêlées à de méchantes musiquettes selon le rythme visuel et le processus de l'action, voilà l'arlequin que proposait aux spectateurs la pratique des adaptations ». « Honegger et le cinéma », in : *Le Journal musical français*, 14 janvier 1957, pp. 4-5.

s'appliquer exactement au rythme du film, il faut qu'il abandonne et reprenne à tout instant le thème musical, ce qui est ridicule.

Prenons un exemple bête et clair : supposons un film ayant à représenter d'une part un naufrage et, par opposition, l'angoisse des parents attendant vainement le retour du marin. Si l'opposition de ces deux thèmes cinématographiques se fait six fois, six fois la musique va alterner l'*Ouverture du Vaisseau fantôme* et la *Pathétique* !

Il faut, de toute évidence, créer *la musique adaptée au film*. Il appartiendra au musicien de donner à son œuvre un thème général. Il créera des leitmotive qui viendront en rappel chaque fois qu'il sera utile. Pour les oppositions, il utilisera les inépuisables ressources que lui permet la technique musicale et, notamment, la superposition des thèmes. Dans l'exemple que nous venons de prendre, une basse rythmique indique les éléments déchaînés et se combine avec une mélodie soulignant la crainte et la tristesse. Ce qui est d'ailleurs plus exact, les faits opposés par le film étant concomitants. Ainsi, la musique corrige dans toute la mesure possible le caractère nécessairement conventionnel du film.

La musique complète l'image.

Et c'est tout le film sonore. Je ne veux pas me prononcer encore sur le film parlant. Il faut observer, attendre et réfléchir. C'est le créateur et non le théoricien qui départagera le débat. Si ce mode donne des chefs-d'œuvre, il ne sera plus à justifier. Il se peut que le film parlant n'arrive pas à dépasser les limites du théâtre sur toile. Il semble, à première vue, commettre une erreur contre l'essence même du cinéma qui est d'être, avant tout, un art *sensitif*, s'appliquant directement à l'individu sans le truchement de l'entendement. Dès qu'on fait appel à la perception, dès qu'au lieu de voir et d'*entendre*, il faut *comprendre*, tout change de sens, le rêve est terminé, on échappe à la magie sensuelle du cinéma. Si donc la voix humaine peut intervenir utilement et nous émouvoir, c'est dans le cri, la plainte, tout ce qui n'a pas besoin d'être *compris* mais *senti*. C'est l'*accent* de la voix qui nous atteint. Or, en ce cas, elle n'intervient que comme son et c'est donc du film sonore et non du parlant.

Il faut, dans le sonore, que la musique (et les bruits qui n'en sont dès maintenant qu'un élément) vienne s'appliquer à l'image pour la renforcer, la compléter, lui donner tout son sens. Et ici, on va se heurter au gros problème.

Il s'agit de faire coïncider deux montages de nature différente et qui n'ont pas les mêmes régies. Plus exactement dont l'un a des règles précises et dont l'autre cherche ses lois.

Le cinéma est, comme la musique, affaire de rythme. Ce qui compte essentiellement au cinéma, c'est l'ordre de succession des images et la vitesse de ces successions. L'art du montage, c'est de couper le nombre d'images nécessaire et suffisant, et de trouver

l'ordre de succession dont l'ensemble donne à l'œuvre un rythme visuel unitaire et beau. De même, la musique est une succession ordonnée de sons.

Dans l'un et l'autre cas, c'est l'instinct, la sensibilité de l'artiste qui ordonnent profondément. Mais cette ordonnance intérieure trouvée, il faut la traduire en faits exacts par des méthodes précises. Pour ce faire, la musique dispose d'une base mathématique et de règles inviolables auxquelles le créateur est obligé de se conformer. Le montage cinématographique, au contraire, n'a pas encore défini ces lois et ces rapports constants. Voudra-t-on donner à une impression une importance deux fois plus forte qu'à la suivante? Il ne suffira pas de laisser 200 images de l'une et 100 de l'autre. La nature donnera une durée apparente différente qui défiera la précision mathématique.

Dès maintenant, on peut dire que les règles du montage cinématographique sont et resteront plus souples que celles de la musique. *Il faudra donc d'abord que le cinéaste et le musicien fassent, d'accord, leur découpage préalable, mais, au moment du montage, ce sera le cinéaste qui devra avoir le plus de souplesse pour adapter ses coupures au développement nécessaire de la ligne mélodique.*

Je sais bien que certains cinéastes protesteront en disant que la suppression d'une seule image n'est pas indifférente à l'unité et à la parfaite satisfaction d'un rythme. Je leur répondrai que, dans tous les arts, on se trouve avoir à lutter souvent contre la précision de règles par ailleurs indispensables. Il peut arriver au musicien d'avoir un temps de trop. Il devra faire preuve d'ingéniosité pour l'escamoter. A tout instant, il doit s'arranger pour équilibrer les valeurs les unes par rapport aux autres en conformité des règles de la métrique. La nécessité qui s'impose au musicien et qu'il *doit* résoudre, le cinéaste pourra la résoudre encore plus aisément.

Le cinéma sonore balbutie. Pour l'instant, la musique et le son se bornent à *souligner* un peu plus heureusement que l'orchestre. Le cinéma sonore ne sera lui-même que lorsqu'il aura réalisé une *union à ce point étroite entre l'expression visuelle et l'expression musicale d'un même fait qu'elles s'expliqueront et se compléteront l'une et l'autre à égalité*. Cette synthèse sera la naissance d'un art curieux, s'adressant en même temps et à qualité égale à deux sens et dont nous n'avons eu jusqu'ici que quelques aperçus dans *Halleluyah*² et surtout les films de Ruttman³ et les Mickey. Dans Mickey, il est

2 Film de King Vidor (1929) où la musique chantée, jouée, dansée par des Noirs tient une grande place.

3 Walter Ruttmann (1887–1941), le cinéaste a tenté un certain nombre d'expériences visuelles: *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), *Mélodie du monde* (1929). Mais il est aussi l'auteur d'un film, *Week-end* (1930), qui ne comporte plus aucune image et se limite à une bande-son.

certain que c'est le rythme musical même qui donne naissance aux images. Là déjà, la musique a pris autant d'importance que le cinéma et c'est pourtant toujours et plus que jamais le cinéma : c'est le cinéma sonore.

Et cela nous amène à un aperçu encore plus curieux.

Un jour, sans doute, la musique inspirera des films, ce qui, après tout, serait moins illogique que le film inspiré par les livres, étant donné qu'il y a entre le cinéma et la musique plus de rapports qu'entre le cinéma et la littérature.

Déjà évidemment, on peut adapter cinématographiquement des thèmes musicaux à base littéraire. Par exemple, le récent film de M. Cocteau pourrait être une illustration de la *Symphonie fantastique*. Mais c'est ici encore la littérature qui intervient par le truchement de la musique. Mais on peut très bien imaginer une fugue à quatre voix trouvant son expression dans un *film pur* fait de simples impressions visuelles correspondantes. La musique n'a pas une représentation réelle, concrète, perceptible d'une façon identique à la totalité des auditeurs. Le cinéma sonore la lui donnera peut-être.

Peut-être un jour, pourra-t-on définir, avec assez de précision, les rapports constants et ignorés entre le rythme auditif et le rythme visuel pour qu'il soit possible de donner de toute expression musicale la représentation visuelle correspondante exacte et précise. Dès lors, le musicien aura la faculté de faire parvenir à l'entendement de l'auditeur chez lequel tout se traduit en images, non point celles que la fantaisie du dit auditeur lui suscite, mais les images concrètes de son œuvre propre, fixées avec netteté et unité.

Un même sentiment artistique est, selon la nature du talent de l'artiste, susceptible d'expression différente : que ce soit la musique ou la parole, l'art graphique ou l'art chorégraphique, il s'agira de la même réalité dans l'un de ses aspects. *Il existe, il ne peut qu'exister entre ces expressions différentes d'une chose identique, des rapports parfaits, réversibles qui, si nous les connaissons, permettraient de les traduire l'une par l'autre.*

Cette science est ignorée ou perdue. Les rapports demeurent, quoique n'ayant pas ou plus d'instruments d'expression. Avant la découverte de la T. S. F., les ondes hertziennes existaient. Chacune de nos paroles et de nos pensées avait un retentissement à travers tout l'univers sensible. Il ne manquait que les appareils susceptibles de rendre perméables à nos sens grossiers ces phénomènes permanents.

Il ne nous manque également que des instruments pour déceler et reproduire exactement l'expression verbale ou musicale d'une expression graphique et réciproquement. Le film sonore est peut-être le premier de ces instruments.

La musique, peut, cessant d'être incomprise ou massacrée, devenir elle-même, entrer dans la réalité, être, comme le cinéma et avec lui, une force vraie, unanime, collective, non plus soumise aux révisions anarchiques des individualités, mais s'appliquant de toute sa force à une foule transportée.

Allons plus loin. *Le film sonore peut très bien achever la musique, la compléter en lui donnant un sens réel.*

Car la musique est, actuellement, l'art qui a le moins de sens *réel*. L'œuvre sortie du cerveau et du cœur de l'artiste n'arrive *jamais* semblable à l'entendement des auditeurs. Cette œuvre se multiplie autant de fois qu'il y a d'interprétations et il y a autant d'interprétations que d'auditeurs. Seul le sens donné par l'auteur qui est le véritable sens, qui est *l'œuvre*, reste ignoré.

L'œuvre littéraire est composée de mots qui ont un sens précis et le rapport de ces mots avec ce sens est l'objet d'une éducation commune à tous. Il en résulte une commune compréhension minimale qui laisse la marge de l'interprétation intelligente, et de la finesse, mais qui est suffisante pour que l'œuvre ne puisse être totalement dénaturée. Il n'en est pas de même en musique. Les sons n'ont un sens précis que pour un nombre très restreint d'individus.

La plupart des hommes ont l'imagination et la mémoire avant tout, visuelles. Seuls les musiciens ont l'imagination et la mémoire plus auditives que visuelles. Chez eux, la musique peut, dans une certaine mesure, être reçue comme elle a été émise. Mais, chez la plupart, elle se borne à susciter des images ou des impressions *différentes pour chacun*.

Plans, janvier 1931.

Source

Arthur Honegger : *Écrits*, éd. Huguette Calmel, Paris : Honoré Champion, 1992, pp. 105–111.

Die Musik im Film

Wesen, Aufgabe und Entstehung

Robert Blum

Wenn man einen Kinobesucher über den Eindruck eines Filmes fragt, den er soeben gesehen hat, so wird er über den Inhalt, die Schauspieler, über die Photographie und die Aufmachung des Filmes dies und jenes sagen und sein Urteil darüber abgeben, wenn man dann aber noch wissen will, wie die Musik gewesen sei, so bekommt man nur eine ganz unbestimmte Meinungsäußerung zu hören, denn der Kinobesucher erklärt, er habe nicht speziell auf die Musik geachtet, es kann sogar sein, dass er nicht einmal sagen kann, ob Musik im Film überhaupt, ausser der Titelmusik, vorgekommen ist.

Für dieses auffallende Überhören der Musik gibt es verschiedene Erklärungen, die sich von selbst beantworten, wenn die Funktion der Musik im Film verstanden wird.

Zunächst unterscheiden wir zwei Hauptkategorien von Musik im Film. Zur ersten Kategorie ist alle jene Musik zu zählen, von welcher ein Tonband hergestellt wird, bevor mit den Dreharbeiten begonnen wird. Es handelt sich also um Kompositionen, die vorgängig der Filmbildaufnahmen geschrieben sein müssen. Diese Musik wird unter der Bezeichnung Musik für ein «Play back» verstanden. Zur zweiten Hauptkategorie gehört die sogenannte «Back-ground»-Musik, die Hintergrundmusik also, welche erst komponiert wird, wenn der Filmstreifen ganz fertig ist, also geschnitten und montiert, mit den Sprach- und Geräuschbändern versehen ist. Diese zweite Hauptkategorie kann wiederum in zwei Gruppen eingeteilt werden, die eine Gruppe umfasst alle Musik, die irgend etwas Wichtiges im Film auszusagen hat, die zweite Gruppe bezieht sich auf jene Musik, welche in erster Linie die Aufgabe hat, Tonlücken auszufüllen. Im folgenden seien die drei verschiedenen Funktionen der Tonfilmmusik näher umschrieben.

Zum «Play back» wird alle jene Musik gezählt, die nicht nur Begleitung zum Film ist, sondern auf deren Grund eine Bewegung oder der Rhythmus einer Szene zustande kommen soll. Somit handelt es sich um Begriffe wie Ballett, Tanz, Marsch, rhythmisierte Bewegung. Ein Play back herzustellen, ist aber auch notwendig, wenn man im Film sieht, wie gesungen wird (wegen der Mundbewegungen), oder wenn man sieht, wie auf Instrumenten musiziert wird. In diesen Fällen müssen also Kompositionen und Tonbandaufnahme bereits vorliegen, wenn mit den Bildaufnahmen begonnen wird. Es wird dann am Drehort dieses Musikstück durch Lautsprecher wiedergegeben,

und die Darsteller singen, tanzen, spielen genau im Rhythmus der Komposition. Das Bild wird jetzt im Prinzip stumm aufgenommen, weil später der Bildstreifen dem originalen Tonband angepasst wird. Beim Play back kann also der Komponist ziemlich frei schaffen, doch muss er die ungefähren Längen und Proportionen der zu komponierenden Musikstücke kennen. Er kann diese Angaben vom Regisseur erhalten. Allerdings tut der Komponist gut daran, wenn er von Anfang an bei der Komposition von Play-back-Musik später möglicherweise auftretende Schwierigkeiten berücksichtigt. Oftmals stellt es sich nämlich bei der Bildaufnahme heraus – also nachdem das fertige Tonband bereits vorliegt –, dass sich der Regisseur in der Länge des Musikstückes getäuscht hat (die Angaben sind meistens zu lang) und die Dauer des Musikstücks noch verändert werden muss. Darum ist es von Vorteil, wenn in diesem bereits Kürzungsmöglichkeiten vorgesehen werden oder Partien enthalten sind, die sich notfalls wiederholen lassen. Die Komposition wird aber deshalb nicht von neuem aufgenommen, sondern diese Veränderungen werden am bestehenden Tonband vorgenommen. Die Wiederholungen müssen also so komponiert sein, dass sie sich aus dem Tonband herausschneiden lassen, oder dass die Möglichkeit besteht, von einem neu kopierten Tonband eine Wiederholung einzusetzen. Darin haben die guten Cutter ein vorzügliches Geschick. Ich habe schon erlebt, dass in raschen Läufen die Kürzungsschnitte so genau waren, dass bei aller Aufmerksamkeit nicht gehört werden konnte, wo sich die Schnittstelle befindet.

In musikalisch-technischer Hinsicht ist die zweite Hauptkategorie der Filmmusik schwieriger zu lösen, sie bietet der Gestaltung im allgemeinen aber auch interessantere Möglichkeiten.

Es gibt kaum einen Film ohne Background-, also Hintergrundmusik. Wie ich eingangs bereits festgestellt habe, hat sie ihre bedeutendste Aufgabe zu erfüllen, wenn sie irgend etwas auszusagen hat, das im Film nicht ohne weiteres in Erscheinung tritt oder nicht deutlich dargestellt werden kann. Es handelt sich meistens darum, seelische Affekte zu verdeutlichen, welche im Handlungsablauf der Szenen gar nicht berücksichtigt werden können, oder Stimmungen wiederzugeben, die einem Filmbild aus verschiedenen Gründen fehlen. Ich führe als Beispiel folgende Szene an: In einem Zimmer sitzt am Tisch ein Mann. Er hat den Kopf in die Hand gestützt und sieht regungslos vor sich hin. In diesem Fall kann das Filmbild nicht zeigen, was in dem Mann vorgeht. Es sind vielleicht im Zusammenhang mit andern Szenen gewisse Deutungen möglich, aber keine ist bestimmt, und doch wünschen Drehbuchautor und Regisseur, dass der Zuschauer fühlt, was in dem Mann vorgeht. Ist er nur müde, oder vergrämt, zornig, verzweifelt, zufrieden? Vielleicht ist jede dieser Situationen möglich, und darum ist in dieser Szene der Musik vorbehalten auszusagen, was in dem Manne vorgeht.

unregelmäßig sind, in
gesamten einheitlich wirken.

Natürlicher Ablauf des Denkstückes,
Künstlerische Substanz

Auch im Konzentrat möglich.

Man sieht aber Entordnen,
~~Entordnen~~ Überordnen ~~und~~

Unterordnen ist fehlerhaft.

Begründung warum!

~~Perikla~~ ~~von~~
~~Konzept~~ ~~von~~

Beispiel des Familiengeistes,
das sich entordnet ohne
seine Persönlichkeit aufgeben
zu müssen.

Darüber hinaus ausserliche
Komplikationen

(11) (12)

Die musikalische Realisation solcher Probleme wiegt künstlerisch schwerer und kann für den Komponisten eine schöne Aufgabe bedeuten.

Die zweite Gruppe der Hintergrundmusik umfasst Kompositionen, die die Funktion haben, Tonlücken auszufüllen, weil zu wenig Sprache oder Geräusche vorhanden sind, um das Filmbild genügend zu beleben. Derartige Passagen finden sich meistens in Dokumentar- und Propagandafilmen, bei welchen aus Geldgründen nach Möglichkeit weggelassen wird, was nur irgend möglich ist. Da diese Filme aber auf alle Fälle Musik enthalten müssen, wird eben an Geräuschen und andern Toneffekten gespart, obwohl in vielen Fällen gar kein Bedürfnis nach Musik besteht, diese sogar unter Umständen eine Funktion zu übernehmen hat, die ihrem Wesen nach antimusikalisch ist. Dazu sei folgendes Beispiel angeführt: Es handelt sich um einen Film über die Herstellung von Schuhen. Es wird eine grosse Schuhausstellung gezeigt. Dazu fehlen begreiflicherweise Geräusche, also muss die Musik zum Lückenbüsser werden. Was hat aber Musik mit dem Betrachten von Schuhen zu tun? Man sieht also Bergschuhe, Ballschuhe, Strassenschuhe, Pantoffeln, Cocktailschuhe, Sommerschuhe, Abendschuhe, Sandalen, Halbschuhe, Skischuhe, Schuhe aller Art und in vielen Ausführungen. Zu dieser Passage soll also Musik komponiert werden. Man kann sich sagen, dass es gar nicht schwierig sei, denn zu den Bergschuhen wird eine Musik geschrieben, die gemessen dahinschreitet, zu Ballschuhen eine tänzerische Musik, zu den Strassenschuhen eine leichte Marschmusik, zu den Pantoffeln ein gemütlicher Ländler, und so wird für alles und jedes der passende musikalische Einfall da sein. Nehmen wir sogar an, das würde musikalisch witzig und sogar geschmackvoll realisiert, so wird sich in den allermeisten Fällen doch ein Hindernis einstellen, das diesen Plan undurchführbar macht.

Wir müssen uns zunächst klar sein, dass das Bild bereits existiert und vom Kameramann (und vom Regisseur) auf möglichst gute und abwechslungsreiche Bildwirkung hin fotografiert worden ist. Das will heissen, dass sich die Schuhe nach ihrer Bildwirkung hin dem Zuschauer präsentieren, der Rhythmus des Bildablaufes wird dadurch notwendigerweise unregelmässig sein. Die Musik aber, die, wie oben beschrieben, gestaltet werden müsste, verlangt eine gewisse Regelmässigkeit in der Phraseneinteilung, weil sie sonst in wenige Sekunden zu einem heillosen Durcheinander führen würde. Weiter ist zu beachten, dass ein Bildeindruck von 2 bis 3 Sekunden genügt, um beim Zuschauer zu haften, dass es aber unmöglich ist, in so wenigen Sekunden auch nur die kleinste musikalische Charakterisierung im oben beschriebenen Sinn hervorzurufen. Jeder Komponist, der seine Aufgabe ernst nimmt, wird bei derartigen Situationen, die leider recht häufig sind, ziemlich ratlos und gar nicht glücklich sein; er wird eben eine Musik komponieren, und

hoffen, sie vertrage sich auf irgendeine Weise mit dem gezeigten Filmstreifen. Mir scheint, dass in solchen Fällen mit elektronischer Klangwirkung am meisten ausgerichtet werden könnte, doch fehlen noch die praktischen Erfahrungen, weshalb die Filmproduzenten vorerst von derartigen Experimenten noch nichts wissen wollen. Ich selber kenne nur zwei Filme mit elektronischer Klangvertonung, wobei allerdings der eine, der sehr erfolgreiche Spielfilm «Rosmarie» (ein ironisch-krimineller Milieufilm), ganz ausgezeichnet gelungen ist.¹ Und wie ich eingangs erwähnte, hat kaum jemand gemerkt, dass es sich in diesem Film um elektronische Hintergrundmusik handelt, weil das Publikum die Musik im Film gar nicht mit Bewusstsein aufnimmt.

Zu Beginn dieses Artikels habe ich erwähnt, dass die Hintergrundmusik ihrem Charakter und ihrer Funktion gemäss erst dann komponiert werden kann, wenn der Film fertig vorliegt, das heisst, wenn das Bild geschnitten und in seinem endgültigen Ablauf montiert ist. Der Komponist muss unbedingt den *ganzen* Film sehr genau kennen, bevor er sich an die Komposition der Musik macht, denn wenn er nur mit den einzelnen Szenen vertraut ist, zu welchen er Musik zu schreiben hat, so fehlt ihm der Überblick über das Ganze, und es passiert ihm dann nur zu leicht das Missgeschick, dass die Tempi und Rhythmen der Musik schlecht zum Ablauf der Story passen. Er bespricht sich also in der Regel zuerst eingehend mit dem Regisseur über die Musik und die einzelnen Szenen, vor allem über den Charakter der Musik; ausserdem wird auch der Cutter, das ist der Mitarbeiter am Film, der ihn montiert, seine Wünsche beim Komponisten anbringen, vielleicht auch der Produzent und nicht zuletzt der Drehbuchautor. Da mag der Komponist in manche Zwickmühle geraten, aus der herauszukommen viel Geschick erfordert. Wenn die Gespräche und Diskussionen mit den Mitarbeitern abgeschlossen sind, wird ein Protokoll zu denjenigen Filmszenen hergestellt, welche Hintergrundmusik erhalten sollen. In einem derartigen Protokoll werden zuerst die Szenen-Nummern notiert, dann wird in Stichworten aufgeschrieben, was in der Szene geschieht. Stichworte genügen in der Regel, weil der Komponist den Filmstreifen so oft angesehen hat, dass er beim Lesen dieser Stichworte sich genau erinnert, was geschieht und was gesprochen wird. Dann folgt die ausgemessene Länge der einzelnen Passagen, heute meistens in Fuss. Jeder Fuss dauert 2/3 Sekunden. Zum Schluss werden die

1 Blum meint höchstwahrscheinlich *Das Mädchen Rosemarie* (Rolf Thiele, 1958) mit der Musik von Norbert Schultze, in dem die elektronischen Klänge als Mittel zur satirischen Verfremdung dienen. Siehe Larson Powell: «Allegories of Management: Norbert Schultze's Soundtrack to *Das Mädchen Rosemarie*», in: ders.: *The Differentiation of Modernism: Postwar German Media Arts*, Rochester, NY: Camden House, 2013, S. 119–133. (Anm. des Herausgebers)

Längen in Sekunden umgerechnet, und zwar, wenn nötig, bei Akzenten auf Bruchteile der Sekunden genau. Ein Filmprotokoll für den Komponisten mag etwa wie folgt aussehen:

Musikkomplex 17 (Szene)	Einstellung 121–127	Länge (Fuss)	Zeit (Sekunden)
123	Wohnzimmer. Hügins stehen auf und verlassen das Zimmer	0–13	0–9
	Familie Kern steht auf	13–15	9–10
	Hans eilt ans Telephon	15–27	10– <u>18</u>
124	Hügins treten aus der Haustüre und gehen aus dem Bild zum Taxi (steigen ein)	27–57	18– <u>38</u>
125	Hans öffnet das Fenster	57–64	38–42
126	Hermann nah und Elsi (ausser)	64–69	42– <u>46</u>
127	Taxi mit Hügins fährt ab. Schwenk vom Fenster auf Hermann und Elsi	69–84	46–56
Abblendung			

In der Kolonne Zeit sind einige Zahlen unterstrichen. Das will heissen, dass der Komponist die Musik so zu komponieren hat, dass bei den betreffenden Sekundenzahlen die Musik sinngemäss akzentuiert sein muss. Wie dieser Akzent vorgenommen wird, bleibt dem Komponisten überlassen.

Die Musik muss also so komponiert sein, dass alle notwendigen Akzente, die zeitlich willkürlich sind, im Musikstück organisch und genau eingefügt werden, so dass das Musikstück, losgelöst vom Film, seine eigene und abgerundete künstlerische Form besitzt. Wären die verlangten Akzente nicht organisch mit der Musikform verbunden, so würde sich dies auch dem Bildablauf mitteilen, und dieser würde, anstatt von der Musik gestützt, von dieser gestört. Da die Musikakzente willkürlich im Zeitablauf erscheinen, die Musik aber immer einen gewissen Rhythmus, der allerdings sehr variabel sein kann, haben muss, so können solche Akzente mitten in einem Takt und irgendwo auftreten. Hier zeigt sich das Geschick des Komponisten, das Musikstück so zu formulieren, dass der Akzent im natürlichen Musikablauf erscheint. Ist die Musik jetzt ganz genau nach dem Protokoll komponiert, so muss sie ebenso genau auf das Tonband aufgenommen werden. Der Dirigent muss die Musik also sehr genau dirigieren, auf den Bruchteil einer Sekunde genau, damit die Akzente des Musikstückes später genau mit jenen des Filmes übereinstimmen. Es ist oft nicht möglich, wegen der Musik den Bildstreifen zu korrigieren, besonders in Spielfilmen, wo Dialog und Bewegung meistens keine Veränderung mehr gestatten. Wie wichtig für den Film die Hintergrundmusik sein kann, habe ich einmal anlässlich eines Vortrages erfahren, den ich über Filmmusik

zu halten hatte. Ich liess eine Szene vorerst ohne Musik vorführen, um sie nachher nochmals mit Musik zu zeigen, damit das Publikum merken sollte, wie wichtig die Musik im Film sein kann. Es war eine wild bewegte Szene, in welcher zwei verfeindete Männer auf schwankem Baugerüst miteinander kämpfen, bis das ganze Baugerüst mit ihnen zusammenkrachend einstürzt. Die Szene war von Anfang an mit Musik gedacht. Als diese Szene ohne Musik vorgeführt wurde, amüsierte sich das Publikum über die Räuberromantik, gegen den Schluss hin musste es sogar lachen, was durchaus nicht vorgesehen war. Bei der zweiten Vorführung, jetzt mit der dazu gehörenden Musik, vergass das Publikum das lächerliche Vorurteil sehr rasch und verfolgte die Handlung mit Spannung, als ob es sie zum ersten Male sehen würde. Die Musik zu dieser Szene ist sehr akzentreich, und das Experiment der beiden Vorführungen bewies mir die Richtigkeit meiner Konzeption. Ich bin der Überzeugung, dass eine gute Hintergrundmusik auch im Film soviel musikalisch-künstlerische Substanz haben muss, dass sie mit geeigneter formaler Abänderung im Konzertsaal aufgeführt werden kann. Von dieser erwähnten Musik habe ich auch eine derartige Fassung gemacht, die allerdings ziemlich viel Arbeit verlangte. Selbstverständlich darf die Filmmusik im Film keine selbständige Rolle in dem Sinne führen, dass sie das Geschehen auf der Leinwand sprengt. Sie würde in diesem Falle aus dem Rahmen fallen und sich und dem Film schaden, die Musik darf sich aber auch nicht soweit unterordnen, dass sie kein eigenes Leben mehr hat, weil sie damit die Kraft der Unterstützung des Filmbildes verlieren würde. Also muss sie so komponiert werden, dass sie sich in den Film einordnet, wie sich zum Beispiel ein Familienglied in seine Familie einzuordnen hat, ohne damit seine Persönlichkeit oder seinen Charakter aufzugeben.

Filmmusik ist sogenannte Zweck- oder Gebrauchsmusik. Darum denken viele Menschen, es sei eine minderwertige Kunstgattung. Wenn Kritik und Publikum von der Musik keine oder nur flüchtige Notiz nehmen, so ist dies aber kein Beweis für eine wenig zu achtende künstlerische Tätigkeit des Komponisten, ich glaube eher, dass man behaupten darf, dass Kritik und Publikum mangelndes Verständnis für diese Kunstgattung zeigen. Es gibt allerdings Komponisten, die wenig begabt sind oder die man sogar als Pfscher bezeichnen muss und die dennoch Erfolg haben, aber solche Erscheinungen gibt es in allen Kunstgebieten. Man darf schliesslich auf den Wert einer künstlerischen Manifestation nicht aus den missratenen Kunstwerken schliessen, sonst wäre es mit der künstlerischen Existenzberechtigung jeder Kunst schlecht bestellt, im Gegenteil dürfen für Wert und Unwert einer Kunstgattung nur die gelungenen Werke zählen, und es sind heute schon recht viele, und zwar sehr gute Kompositionen für den Film geschaffen worden,

obwohl dieser Kunstzweig noch recht jung ist. Von meiner Tätigkeit als Komponist von Filmmusik – es handelt sich keineswegs um meine Haupttätigkeit – kann ich jedenfalls bezeugen, dass ich neben viel Ärger und Verdruss schon viel mehr anregende künstlerische Genugtuung erlebt habe.

Quelle

Blum, Robert: «Die Musik im Film», in: *Schweizerische Musikzeitung / Schweizer Musikpädagogische Blätter* 100, Heft 2, März/April 1960, S. 66–70, überarbeitete Fassung von Robert Blum: «Tonfilmmusik», in: *Nachrichtenblatt der Musikakademie Zürich*, März 1954, S. 1–5.

La Suisse s'interroge

Cinq films d'Henry Brandt pour Expo 64

Julien-François Zbinden

« ... la musique de Julien-François Zbinden représente une réussite parfaite qu'on ne saurait trop souligner. Les musiciens qui écrivent pour le film sont en général en Suisse si maladroits que cet apport me paraît d'autant plus méritoire. »

(Paul-André Gaillard, *Schweizer Musikzeitung* 104/5, septembre 1964)

J'ai toujours ignoré pourquoi Henry Brandt m'a commandé si tardivement la musique de ce multi-film – qui fut un des très grands succès d'Expo 64 –, si l'on songe à la complexité de l'aventure prévoyant des films à un, deux et trois écrans, en CinémaScope, en couleur et en noir et blanc. J'en ai commencé la composition le 19 février 1964, les derniers enregistrements ayant été terminés le 23 mars pour une manifestation inaugurée le 30 avril...

J'ai introduit un chœur dans l'ensemble de la musique voulant assurer une présence pouvant symboliser, d'une certaine manière, le peuple suisse, le son se fondant ainsi plus intimement dans l'image. Le Chœur de la Radio suisse romande, de qualité professionnelle, sollicité à cette occasion, impliquait la direction de l'ensemble de la partition par son chef André Charlet. J'ai ajouté deux pianos, une harpe, saxophone, contrebasse, assortis d'une vaste percussion, instrumentarium m'offrant la possibilité d'effets surpuissants à peu de frais comme de savoureuses subtilités sonores.

Henry Brandt était un cinéaste d'une précision vraiment horlogère. Il me fournit le détail des films plan par plan à la seconde près. Ce qui m'a évité la douleur de voir ma musique mutilée à cause de temps inappropriés. Pourtant, un incident d'un autre ordre devait surgir lorsque j'apportais à Cortaillod l'enregistrement de la musique destinée au troisième film, *La course au bonheur*, qui est resté célèbre, notamment par le visage bouleversant de son fils Christophe qui termine la séquence. Après écoute, Brandt ne dit rien. Je sens bien que ce silence est un mauvais présage. J'avais conçu une émouvante berceuse au saxophone soprano illustrant la tendresse absente dans les jours de l'enfant. Tout à coup, Henry explose : « Votre musique tue mon film ! » Ce fut tout : je pris le contrepied du film, écrivant une musique de jazz dont je tins la partie de piano. Au lieu du bonheur manquant de l'enfant, j'illustrais la course...

Le même effectif servit à la composition des quatre musiques de transition. En effet, les cinq films étaient projetés de 10 h à 20 h en continuité dans cinq salles successives. L'ensemble faisait partie de La Voie suisse, le public cheminant d'un film à l'autre accompagné par ces séquences musicales. On imagine ce que furent les problèmes de synchronisation...

Le dernier film – *Ton pays est dans le monde* – me posa problème, les deux écrans affichant simultanément des images diamétralement opposées. J'optais en choisissant alternativement les images les plus significatives de l'un ou l'autre écran.

Je reste convaincu qu'Henry Brandt, avec *La Suisse s'interroge* a signé un coup de maître dont l'innovante conception empêche, hélas, sa reprise sur le grand comme le petit écran. À 97 ans, soit cinquante ans plus tard, cette extraordinaire aventure fait toujours partie d'un des plus beaux souvenirs de ma carrière de compositeur.

Avril 2014

Musik für Werbespots – 1965

Bruno Spoerri

Am 1. Februar 1965 sendete das Schweizer Fernsehen erstmals Werbefilme. Das Werbeprogramm, das zwischen 19 Uhr und 20 Uhr 30 gesendet werden musste, war anfänglich auf 12 Minuten begrenzt, aufgeteilt in drei Blöcke. Reklame für alkoholische Getränke, Rauchwaren und Heilmittel war untersagt. Dennoch war die Werbezeit ständig überbucht.¹

Der Werber Victor N. Cohen und seine Werbeagentur Advico waren von Anfang an dabei. Cohen gründete sogar eine eigene Filmfirma, die Televiso, die dann von seinem Sohn Robert geleitet wurde. Durch eine Verkettung von Zufällen kam ich Ende 1964 in dieses junge Team mit der Aufgabe, als «Verantwortlicher für Tongestaltung» die ganze Tonproduktion für dessen Filme zu leiten.

Ehrlich gesagt: Am Anfang hatte ich keine Ahnung, wie ich diese Aufgabe erfüllen sollte. Die grosse Chance bestand darin, dass auch kaum jemand anderer wusste, wie man das gut macht. Vorbilder gab es wenige, und viele damalige Werbespots bestanden einzig darin, dass ein Produkt vorgezeigt und das Wort «neu» mehrmals betont wurde. Filmgestalter, die nicht einfach resignieren wollten, versuchten, intelligenter und lustiger Werbung zu machen. In der Televiso hatten wir das besondere Glück, dass in der mit uns verbundenen Werbeagentur viele originelle Leute arbeiteten, und so kam es, dass einer unserer ersten Spots für Bic-Kugelschreiber einen ersten Preis am Werbefilmfestival in Cannes erhielt, vor allem dank einer genialen Idee des Werbers Ruedi Külling. Das brachte uns einen bedeutenden Prestigeerfolg und viel Arbeit. Nur wenige Filmfirmen befassten sich ernsthaft mit Werbespots, und so kam es, dass wir fast gleichzeitig Spots für Konkurrenten wie Migros, Coop und Usego produzieren konnten.

Wir hatten den Ehrgeiz, kurze und präzise Spielszenen zu erfinden, die fast in Trickfilmmannier mit einer exakt angepassten Musik begleitet werden sollten. Und das war nicht so einfach mit den damaligen Mitteln, vor allem auch, weil die Produktionszeit meist so kurz war, dass es für Korrekturen kaum noch Raum gab. Die Anspannung war gross, da wir pro Jahr vierzig bis fünfzig Spots produzierten, bei denen ich die Sprachaufnahmen organisieren, eventuelle Geräusche aufnehmen und dann noch die Musik beisteuern musste.

1 Adolf Baumann: «Fernsehwerbung in der Schweiz», in: *Tages-Anzeiger*, 15. August 1969.

Bei vielen Filmen war einfach eine Signetmusik oder eine Hintergrundkulisse gefragt. Hier musste eine prägnante Melodie von wenigen Sekunden geschaffen werden, die im Ohr blieb, oder es musste in kürzester Zeit eine Stimmung evoziert werden; Zeit für den subtilen Aufbau einer Atmosphäre gab es nicht. Da musste in einem Schlosshof distinguierte Partystimmung hingezaubert werden (die vornehme Gesellschaft bekam zu Jagdhornklängen oder einem Pseudo-Mozart-Streichquartett Del-Monte-Ananas aus der Büchse serviert); ein Pseudo-Beatle fuhr im offenen Auto durch die begeisterte Menge und fotografierte mit der Kodak Instamatic (eine Zusammenarbeit mit den jungen Rockmusikern The Savages); der Komiker Rico Peter führte kurze Slapstick-Szenen für Sinalco vor (dazu spielte eine Ragtime-Besetzung mit Geige, Banjo, verstimmtem Klavier und dem uralten Drumset eines Tonhalle-Schlagzeugers, der vor 30 Jahren Tanzmusik gemacht hatte). Es war ein Crashkurs in Stilkunde und Orchestration, bei dem jeder Fehler von den jeweiligen Studiomusikern gnadenlos kommentiert wurde.

Es gab auch Filme, die nur aus kurzen Szenen, Bildeffekten und Standbildern bestanden. Hier konnte man keine kontinuierliche Musik machen, sondern musste mit Klangeffekten arbeiten. Am einfachsten war es, diese einzeln aufzunehmen (meist in mehreren Varianten), das Ganze dann am Schneidetisch zusammensetzen und nachträglich mit etwas Hall die Schnittpunkte zu verdecken. Auch hier gab es in den ersten Jahren Probleme: Auf unserem Schneidetisch konnte nur eine Tonspur abgespielt werden, und so mussten sich überlappende Montagen mit zwei Spuren «blind» montiert werden. Erst bei der Mischung zeigten sich etwaige Fehler. Wie konnte man eine Synchronität von Bild und Musik erreichen? Ich kaufte mir die erhältlichen Bücher zum Thema, alle englischsprachig, und versuchte, die beschriebenen Methoden zu adaptieren. Das war allerdings fast unmöglich, denn da war alles auf amerikanische Verhältnisse zugeschnitten: Für jede Phase der Arbeit war ein Team von spezialisierten Technikern vorhanden, grosse und eingearbeitete Orchester waren selbstverständlich, und um die Qualität der Aufnahmen und um das Anpassen an den Film musste man sich auch nicht kümmern. Bei uns stand das alles nicht zur Verfügung.

Die Filme wurden auf 35-mm-Material gedreht, der Ton wurde auf perforierte Magnetbänder umgespielt, die dann auf einem Schneidetisch mit dem Film synchronisiert wurden. Im Mischstudio standen kaum mehr als vier Abspielmaschinen zur Verfügung; man mischte auf eine Mono-Spur und kopierte das Ergebnis am Schluss als Lichtton auf den Film. Bei jeder Umspielung ging einiges an Tonqualität verloren, vor allem bei der Schlusskopie auf Lichtton, wo alle Höhen und Tiefen gnadenlos wegfielen oder allenfalls noch als verzerrte Reste störten.

RIRI "SIGNET"

Bruno Spivini (3.66)

Arbeitspartitur:

Grundaufgaben von Ondrej Martinek
 Grundrhythmus durchgehend $\downarrow = 120$, Aufgabenspektrenhöhe 38 cm/s.

I

1 Aufgabe 19 cm/s.
 Register: G + Rohr

2 Aufgabe 38 cm/s.
 Register: G + 587

3 Aufgabe 19 cm/s.
 Register: G + 57

4 Aufgabe 38 cm/s.
 Register: G + 125 Rohr

II

5 Aufgabe 15 cm/s.
 Register: G

6 Aufgabe 9 1/2 cm/s.
 Nachschlag ca. 7
 Register: G

7 Aufgabe 19 cm/s.
 Nachschlag ca. 4
 Register: G

8 Aufgabe 38 cm/s.
 Nachschlag A 13486

III

9 Aufgabe 38 cm/s.
 Register A 1

10 Aufgabe 15 cm/s.
 Register A 18

11 Aufgabe 19 cm/s.
 Register A 18

12 Aufgabe 9 1/2 cm/s.
 Register G Rohr

Handwritten notes and markings:
 - *tramm...* (above staff 1)
 - *stacc.* (above staff 9)
 - *stacc. wie unterbrech.* (above staff 6 and 11)
 - *gliss. stacc. wie unterbrech.* (above staff 6)
 - *gliss. so offen wie möglich unterbrechen* (above staff 7)
 - *3 2 1* (above staff 9)
 - *3 2 1* (above staff 11)
 - *3 2 1* (above staff 12)
 - *stacc. wie unterbrech.* (above staff 12)
 - *Verhalten (Halt 1 1/2")* and *Flüchen* (to the right of staves 1-4)
 - *Flüchen* (to the right of staves 5-8)
 - *Flü.* (to the right of staves 9-12)

Komplexe I II III werden direkt hintereinander geübt.

Musikpartitur zum Werbespot Riri-Signet, siehe DVD, Nr. 13.

Ich wollte zu den Werbefilmen Musik machen, die genau passte. Wenn der Film fertig geschnitten war, zählte ich Bild für Bild am Schneidetisch aus und notierte alles Wichtige: Bewegungen der Darsteller, Auftauchen und Verschwinden der Produkte und Titel, wenn möglich Anfang und Ende der gesprochenen Texte (nicht immer einfach, da diese oft im letzten Moment noch geändert wurden und die drei Sprachfassungen nie genau gleich lang waren). Dafür entwickelte ich Vorlagen, in die ich Notizen zum Film übersichtlich eintragen konnte, lernte, mit dem Rechenschieber Szenenlängen in genaue Ablaufzeiten umzurechnen, und stiess dann auch bald auf ein unangenehmes Problem: Die Filme liefen am Fernsehen mit 25 Bildern pro Sekunde, die meisten herkömmlichen Filmschneidetische und Projektoren aber mit 24 Bildern pro Sekunde. Ich erinnere mich an mehrere Male, wo der zuständige Cutter nicht mit Sicherheit wusste, ob sein eigener Schneidetisch mit 24 oder 25 Bildern pro Sekunde lief. Ich hatte für solche Fälle einen genau ausgemessenen 30-Sekunden-Film bei mir und eine Stoppuhr. Auf jeden Fall musste laufend zwischen den beiden Normen umgerechnet werden. Die Gesamtdauer der Musik musste genau eingehalten werden, weil bei der AG für Werbefernsehen darauf geachtet wurde, dass die Filme auf die Zehntelsekunde die richtige Länge hatten. Überlängen wurden gnadenlos abgeschnitten – ich erinnere mich an einen Henniez-Spot (nicht von uns), bei dem die Musik mitten in einem Ton abrupt aufhörte.

Normalerweise bekam ich den fertig geschnittenen und vom Kunden akzeptierten Film vier bis fünf Tage vor dem festgelegten Mischtermin zu sehen. Die Musik musste auf Anhieb zum Film passen; ein Umschnitt war ausgeschlossen. Nun musste ein Weg gefunden werden, die mühsam ausgerechnete Musik in kürzester Frist auch synchron und gut klingend auf ein Tonband zu bringen. Es gab um 1965 wenige gute Tonstudios in Zürich, und eine Filmprojektion war nicht überall möglich. Das mit dem Fernsehen an der Kreuzstrasse llierte Turicop-Studio war zwar gross und gut ausgerüstet, aber oft ausgebucht. Ich habe eine Aufnahmesitzung in Erinnerung, bei der sich beim Abhören des besten Takes herausstellte, dass das Bandrauschen beinahe lauter war als die Musik: Die Fernsichttechniker hatten eine Höllenangst vor jedem lauten Ton und nahmen darum «gefährliche» Instrumente wie etwa das Schlagzeug extrem leise auf.

Das Studio von Paul Wartmann an der Riedtlistrasse war eigentlich nur für Sprachaufnahmen gebaut, mehr als ein paar Musiker gingen nicht hinein. Es hatte aber funktionierende Projektoren mit synchron laufenden Bandmaschinen und eine passable Lichtton-Umspielmaschine. Allerdings musste man (wie in allen damaligen Synchronstudios) vor jedem Take auf das Zurückrollen des Films warten und dann hoffen, dass alle Maschinen wirklich genau starteten. Im Flun-

ternquartier befand sich das Einmann-Studio von Werner Leonhard. Hier spukte die Technik des öfteren – besonders wichtig war die Kenntnis, wo man beim Schneidetisch draufhauen musste, damit er wieder lief. Die Sonographic von Walter Wettler, eingerichtet im Saal des Restaurants Salmen in Schlieren, war der beste Aufnahmeort. Wettler war ein aussergewöhnlicher Tonmeister, aber sein Studio erlaubte keine Filmprojektionen, und so war keine Kontrolle möglich, ob die Musik tatsächlich synchron war.

Ein weiteres Problem waren die Musiker: Die «Klassiker» hatten weder Erfahrung mit Tonstudios, noch die Fähigkeit, rhythmische Musik genau zu spielen, die Amateur-Jazzler konnten nicht Noten lesen, und die Profi-Musiker der Radio-Bigband waren meist anderweitig beschäftigt. Die Musiker des Tonhalle-Orchesters musste man über einen Vermittler bestellen, und da kam, wer gerade ein bisschen Zeit hatte (und oft mehr Zeit als Lust ...). Erst nach einer Weile fand ich einen Weg, mit diskreter Hilfe meiner Mutter, die im Orchester spielte, die geeigneten Musiker auszusuchen.

Als nächstes kamen die Probleme mit der Synchronisation bei der Aufnahme. Ich merkte bald, dass es sinnlos war, den Musikern den Film zu zeigen: Es lenkte sie ab vom Spielen. Und auch dann, wenn ich sie mit dem Rücken zur Leinwand setzte, dirigierte und als einziger den Film sah, war es nicht einfach, sofort den richtigen Einstieg zu finden. Ich begann daher, auf Leerfilm die Position der Taktstriche mit Kreuzen aufzumalen, dann einen Vorzähler davor zu setzen, um das Tempo genau hinzubekommen, und dazu mit Warnstrichen den nächsten wichtigen Einsatz vorher anzuzeigen. Dies funktionierte nun zumeist recht gut, obwohl ich erst am Schneidetisch kontrollieren konnte, ob das Resultat meinen Vorstellungen entsprach. Später verzichtete ich ganz auf den Film und präparierte mit Hilfe der Elektronik Tonbänder mit einer simplen Schlagzeugspur im richtigen Tempo und sogar mit den wichtigsten Akzenten.

Das Gesamtbudget für einen Werbespot lag bei 25 000 Franken, und da lag natürlich nicht mehr viel drin für Musik, höchstens 1500 Franken für Musiker, Tonstudio und Material zusammen. Der Komponist wurde nicht bezahlt für seine Arbeit, bekam aber die SUISA-Einnahmen, die für jede Ausstrahlung eingezogen wurden. Wenn man Pech hatte, lief der Spot nie oder nur wenige Male, ebenso konnte es geschehen, dass er zehnmal oder noch öfter geschaltet wurde, und dann konnte eine Zwanzig-Sekunden-Musik mehr als tausend Franken einbringen.

Sehr früh versuchte ich darum, mit den Musikern Playback-Aufnahmen zu machen und so etwas Geld zu sparen. Das war anfangs sehr problematisch, da kaum jemand an das Arbeiten mit Kopfhörern gewöhnt war. Einige Musiker weigerten sich schlicht, so zu arbeiten, andere spielten damit viel schlechter als sonst. Die beste Technik war, nur dem Schlagzeuger oder einem Stimmführer die

Kopfhörer zu geben und es ihm zu überlassen, die anderen mitzuziehen.

Ein weiterer Ausweg aus der ständigen Zeit- und Geldnot war der Einsatz der neu aufkommenden Musikelektronik. Ich kaufte mit einem Kredit der Filmfirma das einzige damals kommerziell erhältliche elektronische Musikinstrument, eine Ondes Martenot aus Frankreich, und mit Hilfe der ganzen Trickkiste der Tonbandbearbeitung eröffnete sich da eine Welt von überraschenden Klangeffekten. Zudem konnte ich vieles zu Hause vorbereiten und benötigte nur die Studiozeit in einem kleinen Aufnahmerraum.

In einer Hinsicht war diese Anfangszeit wunderbar: Die Zusammenarbeit im Team und mit den Auftraggebern war direkt, und es bestand auch ein gutes Vertrauensverhältnis zum Komponisten. Wir hatten es meist nur mit einem Vertreter des Auftraggebers zu tun: Gefiel ihm die Musik, war die Sache geritzt. Ganz selten wurde eine Musik abgelehnt, und ich muss sagen: Einige Male lehnte ich mich gehörig aus dem Fenster und wunderte mich, dass das akzeptiert wurde. Da war ein Spot für angeblich unzerbrechliche Plastikteller fürs Camping, in dem Teller herumgeworfen wurden. Ich machte eine trickfilmartige Musik, und da die ganze Handlung äusserst chaotisch ablief, entstand ein sehr abstrakter Strawinsky-Verschnitt mit abrupten Taktwechseln. Erstaunlicherweise wurde er akzeptiert, aber das Produkt hielt sich nicht lange. Ich hoffe, es lag nicht an meiner Musik. Usego bekam zu einem gezeichneten Signet eine elektronisch klingende Tonspur, der Klebstoff Araldit eine «musique concrète», der Reissverschluss Riri eine vollelektronische Musik – alles wurde ohne langwierige Diskussion und vorherige Marktforschung akzeptiert. Dies blieb nicht sehr lange so: Einige Jahre später wurden die zuständigen Gremien immer grösser, immer mehr Leute erachteten sich als kompetent, bei der Gestaltung mitzureden. Immerhin wurden gleichzeitig auch die technischen Hilfsmittel und die Studios moderner – die Pionierzeit war vorbei.

April 2014

Chi è stato Mario Robbiani – la nostra incredibile empatia

Victor Tognola

Abbiamo scritto canzoni in francese, in tedesco, in italiano. Ricordo una canzone pazzesca, «Ein Bart vor der Tür», ovvero «una barba davanti alla porta». La mandammo al Festival della Vela d'Oro di Lignano, dove fu cantata dal quartetto Radar. Dopo una settimana, allibiti, venimmo a sapere di avere vinto la Vela d'Oro. Quando già ce ne eravamo dimenticati, la posta ci recapitò un pacco con la Vela d'Oro, che era proprio d'oro. A quei tempi eravamo a corto di denaro: Mario voleva ricavarci dei soldi, mentre io no. Alla fine segammo in due la Vela e Mario vendette la sua parte.

Mario, un musicista straordinario, aveva l'orecchio assoluto come Fred Buscaglione: potevi far cadere a terra un oggetto metallico e lui ti diceva la nota. Vederlo scrivere arrangiamenti era un autentico spettacolo, scriveva a velocità incredibile. La sua tecnica lo rendeva perfetto per la musica degli spot, che erano brevi e richiedevano estrema precisione. Mario riusciva a darmi la melodia con le ritmiche, soprattutto la batteria, separate. Questo mi permetteva di posizionare liberamente i «colpi» dove l'immagine lo richiedeva. Così realizzammo la colonna sonora del famoso spot Bata, che vinse il Leone d'Oro al Festival di Venezia. Il motivo principale del film *Illusione* (1984), la Gibigianna, l'avevamo composto insieme, come annotò Mario sulla partitura stessa. Non sono un musicista, ma Mario mi capiva quando con il dito cercavo le note sul pianoforte.

La serie di cartoni animati *Clorofilla* (1984/85) è stata un grande sforzo sia fisico sia finanziario, come sempre quando si fa del cinema. Eravamo tutte persone che venivano dalla pubblicità. In quegli anni i registi e i direttori della fotografia del grande schermo facevano volentieri pubblicità – ricordo spot di Federico Fellini e di Dino Risi – mentre i registi pubblicitari fornivano importanti contributi al grande cinema, penso a Ridley e Tony Scott, ad Alan Parker, a Jean-Jacques Annaud, eccetera. C'era questa commistione, di giorno spot, la sera cinema. Per la musica facevo tutto con Mario Robbiani, ci capivamo a volo.

L'ultimo ricordo di Mario è una Polaroid che mandò agli amici dalla clinica dov'era degente per la chemioterapia, aveva il braccio sinistro collegato a mille tubicini, col destro stava scrivendo un arrangiamento.

Giugno 2014

la gibigianna

Y. Topunova
M. Robbieni
arr. M. Robbieni

Handwritten musical score for the song "La gibigianna". The score is written on a single treble clef staff in 3/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 3/4. The music consists of several measures of notes, some beamed together, and rests. Chords are indicated by letters below the staff: A-, E7, A7, D-, and A-. There are also some handwritten markings like "U" and "W" above the staff. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

«La gibigianna», canzone principale del lungometraggio *Illusione* (Victor Tognola, 1984). Autografo di Mario Robbieni. CD 2, n° 26.

Film, musique, rencontre et chimie

Jacques Guyonnet

La chimie du film avec la musique était une évidence. Elle se développa – à mon avis – par tâtonnements, personne ne la codifia comme la musique dès l'apparition de la polyphonie. Les cinéastes se sont laissé guider par leur instinct et... par de belles partitions. Il y a, en œuvre, dans la musique, trois forces très différentes : le temps, le spectre et la dynamique. De manière générale, les musiques qui portent le message visuel sont des musiques dont le temps structuré confère une unité logique à ce qui est dit. L'esprit humain supporte mal les musiques de référence temporelle instable, telles celles du postmodernisme. Si on l'utilise elle donnera une sensation d'apaisement. (C'est amusant, car Stanley Kubrick, dans *l'Odyssée de l'espace* 1968, utilise le « Beau Danube bleu » pour décrire la majesté d'un monde en apaisement!) Ce qui différencie les musiques classiques et romantiques n'est rien d'autre qu'une variation contrôlée du tempo, ce qu'on appelle rubato. À l'image, il est certain qu'un temps légèrement instable donnera une impression d'hésitation ou d'événement en attente. J'ai réalisé beaucoup de montages vidéo et je connais la sensation de monter sur la musique. J'ai souvent préféré couper mes images pour suivre le pouvoir de la musique ou, tout au moins, caler les images sur la partition sans l'estropier. Le tempo d'une partition confère au film sa propre gestion du temps et produit une sensation de solidité, de bonne narration, la logique narrative de la musique passe dans le film.

Une remarque en passant : on a souvent souligné que la musique classique est régaliennne et la romantique révolutionnaire. Certainement ! La rigidité du tempo et de l'harmonie dans les grandes symphonies exprime très bien un ordre social régalienn. De même, l'envahissement de l'harmonie par le chromatisme et le tempo rubato sont quelque chose qui annonce les secousses révolutionnaires. Ce qui est curieux par la suite (je saute la période postmoderne qui est en définitive assez peu créative) est de voir que l'on va retomber dès les années 1990 dans des musiques appauvries harmoniquement et dont l'agogique est d'une obstination féroce ! Le rock et plus tard le rap annoncent les dictatures modernes : il y a un souverain sans talent ! Je dirais même que le discours perd ses qualités féminines. Il serait intéressant de voir dans la production cinématographique si les musiques beat décérébrées ont été porteuses.

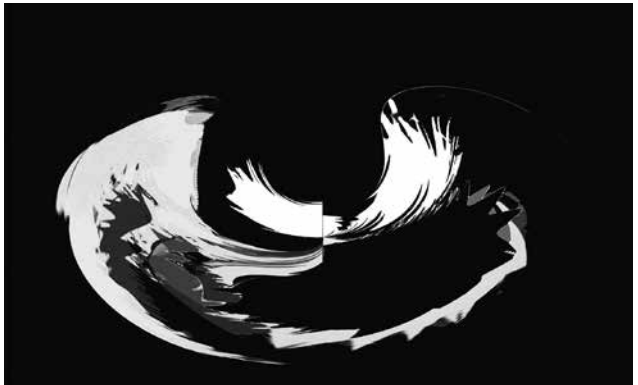
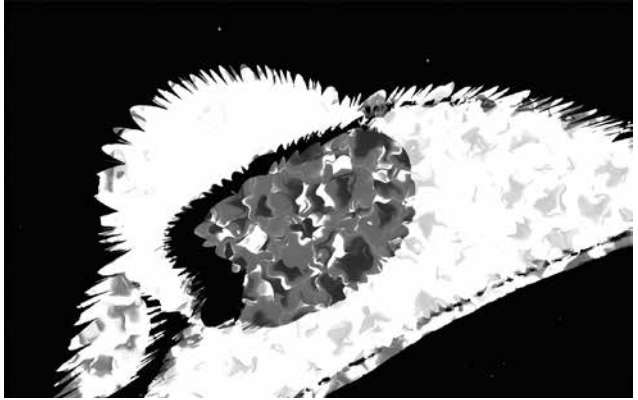
Sur la dynamique, je serais plus nuancé : elle suit le plus souvent le discours du cinéaste. Un grand crescendo sur des scènes statiques ou banales n'aurait aucun sens. A contrario, le film et les séries amé-

ricains l'utilisent comme point virgule, ou division en chapitres pour passer d'une scène à une autre. Une grammaire s'est constituée.

On ne parle que rarement du mixage musique, son d'ambiance et parole. Il est évident que la parole doit être claire mais les mix sont souvent agaçants en ce qu'ils s'autorisent à changer de belles œuvres en Muzak, cette musique typiquement américaine qui à l'origine s'écoutait dans les ascenseurs ou était censée augmenter la productivité des employés...

Cela dit, il faut se rendre compte qu'en utilisant des musiques dans des films, on agit par fission ou par fusion. Dans quel sens? Les bombes A et H utilisent respectivement des processus de fission et de fusion. La fission image et son serait analogue à un processus synchrone servant à souligner une action. Projeter un atome de sens musical sur une image ou une microstructure du film engendre un effet de fission, les sens explosent un instant. Les dessins animés en sont le meilleur exemple, il est vrai que leurs musiques sont amusantes mais rarement plus. Une fusion image ressemble à un phénomène de la fusion de deux atomes d'hydrogène en un noyau d'hélium en ce sens que deux sémantèmes de natures diverses acquerraient un pouvoir extraordinaire en fusionnant en quelque chose de nouveau. La multiplication musique par texte fut l'essence de l'opéra, avec un visuel très statique et convenu. C'est normal, les techniques qui vont rendre possibles ces ouvertures n'existent pas avant le XX^e siècle. Le cinéma serait ainsi la vraie descendance de l'opéra en ce qu'il est à même de proposer une multiplication image par son et par texte. J'avais défendu cette idée dans un entretien avec Le Corbusier mais l'entourage universitaire du moment l'a trouvée absurde. N'étant pas prophète en mon pays, j'ai attendu qu'un Parisien vienne dire la même chose aux Rencontres internationales de Genève pour que chacun s'extasie sur cette vision. J'ai souri.

Il reste la dimension spectrale, soit le timbre de la musique. On peut certainement réaliser de belles choses lors d'une vraie collaboration entre musicien et cinéaste. Mais cela supposerait de chaque côté un niveau culturel élevé. La musique est faite de couleurs. Des sons sinusoïdaux pourraient certainement accompagner une séquence visuelle «pâle», mais la musique est un métalangage et il ne faut pas chercher à lui faire dire les choses de la vie courante. À l'écoute des quelques séquences que j'ai, dans les années 1960, réalisées pour des amis cinéastes suisses je réalise à quel point j'ai fourni, à la demande, du matériau sonore à mes amis sans avoir connaissance du contenu des films. Aurai-je fait mieux en voyant les rushes ou le prémontage? Je ne sais, mais de nos jours nous disposons d'instruments fantastiques pour faire de la musique de film. Je n'en cite que deux, *Digital Performer* et *Live*, programmes bourrés d'intelligence qui permettent de déposer une vidéo dans un canal et de tester autant de combinaisons musicales que l'on veut à partir de ce visuel,



Lucifer photophore (Jacques Guyonnet, 1975). Dans les deux cas, le Porteur de lumière est élaboré sur le EMS Spectre de Richard Monkhouse, un synthé vidéo. La musique est d'Henri Pousseur qui s'était amusé à interconnecter des générateurs de fréquence Siemens dans le Studio de recherche de Cologne. Ces images ne sont autres que les « aventures d'un cercle » modulé par la musique de Pousseur. Quand on utilise trop de feed-back, le cercle explose avant de se reconstruire. Les couleurs dépendent aussi des fréquences.

l'orchestre habitant « dessous » dans la partition graphique offerte au réalisateur. L'informatique offre la possibilité de se situer « au-dessus du temps », il n'est plus besoin de parcourir la durée image ou son séquentiellement comme on le faisait au temps de la bande magnétique. Une vision globale des structures change passablement l'esprit de l'intervenant. On peut littéralement bouger le monde musical sous les séquences visuelles. Mais reconnaissons pour conclure que les cinéastes ont le plus souvent réussi ce parcours « musique, rencontre et chimie » avec leur seul instinct et que, si la nouvelle lutherie électronique nous rend plus puissants, elle ne nous rend pas nécessairement meilleurs.

Juin 2014

Littérature

- Gfeller, Johannes : « Frühes Video in der Schweiz. Ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte », in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4 (1997), pp. 221–238, voir pp. 233–238.
- Spoerri, Bruno (Hg.): *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, Zurich: Chronos, 2010, pp. 135–138.

Suspense

Gedanken über meine Filmmusik

Jonas C. Haefeli

Viele der etwa 40 TV- und Kinospielefilme, welche ich vertont habe, waren entweder Kriminalfilme (*Tatort*) oder aber Filme, bei welchen unerschwellige Spannung, Suspense, eine wichtige Rolle spielten, selbst in einer Komödie wie *Die Schweizermacher*. Dabei bin ich oft nach dem gleichen Muster vorgegangen: Zuerst suchte ich einen musikalischen «Aufhänger», das heisst ein für diesen Film spezielles Element, das konnte ein spezifisches regionales Musikinstrument oder auch ein Geräusch sein.

Beim damaligen Strassenfeger *Tage der Rache* von Theo Mezger (1970) integrierte ich beispielsweise das eigenartige Geratter einer alten Telefonzentrale, welche in diesem Entführungsfall eine wesentliche Rolle spielte, in die Filmmusik oder im Film *Videopoly* von Deuber und Stierlin (1986), welcher in der Computerwelt angesiedelt war, habe ich das Klicken der Computertastatur aufgenommen und immer wieder als perkussives Element eingesetzt.

Anders bei den Filmen der Serie *Schwarz-Rot-Gold*, welche teilweise auf verschiedenen Kontinenten spielten. So waren ethnische Instrumente wie zum Beispiel Maultrommel (Sardinien), Berimbau (Brasilien) oder Gamelan/Koto (Asien) tragende Elemente in der Musik und haben damit jedem Film seinen eigenen, lokalen Charakter gegeben.

Musikalisch bin ich, wenn verhaltene Spannung angesagt war, in der Regel entweder von einfachen, kurzen Melodiephrasen oder harmonischen Abfolgen ausgegangen, welche ich verschieden kombinieren und repetitiv einsetzen konnte, oder auch von sich wiederholenden rhythmischen Mustern, welche mit den entsprechenden Akzenten angereichert waren.

Ich habe immer wieder nach Klängen gesucht, welche vom Zuschauer nicht einem traditionellen Musikinstrument zugeordnet werden konnten und damit etwas Unfassbares, Vages, Unheimliches haben. Zum Beispiel *Mann ohne Gedächtnis* (Kurt Gloor, 1984) oder *Klassezämekunft* (Deuber und Stierlin, 1988). In der Vor-Synthesizer-Sampler-Computer-Zeit war das allerdings nicht ganz einfach. In den Siebzigerjahren hatte man nur sehr wenige technische Möglichkeiten, spezielle Klänge und Sounds zu kreieren. Die Synthesizer der ersten Generation waren nicht nur sehr teuer, sondern auch noch äusserst einfach, monophon und klangen sehr elektronisch, die ersten einfachen Sampler waren erst Anfang der Achtzigerjahre auf dem Markt. So habe ich im Film *Hannibal*

(1972) von Xavier Koller sowie auch im Film *Die Schweizermacher* (1978, aufgenommen im Keller unserer damaligen WG!) von Rolf Lyssy die Querflöte und das Saxofon teilweise mit doppelter Geschwindigkeit aufgenommen – mit normaler Geschwindigkeit abgespielt, ergab dies einen eigenartigen, schwebenden «Alphorn»-Effekt. Auch im Film *Der Erfinder* von Kurt Gloor (1980) habe ich mit dem Hackbrett spezielle, ungewohnte Stimmungen erzielt. Daneben schnitt ich auch Tonbänder zu langen Endlosschlaufen (Loops) zusammen, welche durch das halbe Haus liefen, natürlich immer wieder «abstürzten» und wieder mühsam entwirrt werden mussten. Effekte und Akzente habe ich vielfach mit irgendwelchen im Haushalt vorhandenen Utensilien hergestellt.

Heute verfügt der Filmkomponist mit dem Sampler über ein fast unüberschaubares Klangmaterial, aus welchem er sich bedienen kann, und mit Hilfe der Mehrspurtechnik und des Computers hat er die Möglichkeit, ganze Passagen und Takes beliebig zu mischen, zu editieren und dem Bild anzupassen. Das macht die Arbeit des Komponisten zwar wesentlich einfacher, die Ansprüche und Erwartungen an die technische Qualität der Aufzeichnungen sind aber auch entsprechend gestiegen.

Juli 2012

Literatur

Vorderer, Peter, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen (Hg.): *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996.

Stummfilm-Live-Musik

Christoph Baumann

Bei jedem Filmprojekt versuche ich oder versuchen wir einen neuen Zugang, eine andere Arbeitsweise zu definieren. Zudem standen bisher jedes Mal andere Besetzungen zur Verfügung. Die meisten Arbeiten waren Gruppenarbeiten, das heisst, im Rahmen einer vorher abgesprochenen Arbeitsteilung haben alle Beteiligten Elemente zum Projekt beigetragen.

Eine Ausnahme war das Projekt *Von morgens bis mitternachts* (Stummfilm, 1920, von Karl Heinz Martin, für Septett, Kompositionsauftrag Jazzfestival Zürich 1986), hier zeichnete ich verantwortlich für alles. Zuerst wollte ich locker mit der Vertonung beginnen, so etwas wie eine Grundidee, eine Soundvision war da. Dies funktionierte aber überhaupt nicht. In der Verzweiflung machte ich eine genaue Analyse auf Millimeterpapier, nach Orten und Figuren gegliedert. Überraschenderweise ergab sich auf dem Papier eine sehr klare kompositorische und zugleich dramaturgische Struktur, bei welcher auch fehlende Teile ins Auge sprangen. Auf der Basis dieser deutlich hervortretenden zeitlichen Kompositionsstruktur konnte ich die Musik innerhalb kürzester Zeit ausarbeiten. Die Idee einer funktionalen Minimal-Music-Komposition, welche für die Enge der dargestellten kleinbürgerlichen Verhältnisse steht, aus welchen dann rabiat ausgebrochen wird, ist tragendes Element. Unsere Vertonung mit ihrer Aufdeckung der dramaturgischen Zusammenhänge konnte dem Deutschen Filminstitut in Frankfurt am Main bei der Rekonstruktion des Films helfen.

Über die Jahre hinweg hat sich bei mir eine Technik des Visionierens entwickelt: Fast immer, wenn ich die zu vertonenden Filme anschau, protokolliere ich mit und notiere mir Ebenen, Orte, Handlung, Personen, formale Aspekte und andere wichtige Eigenschaften. Daraus entsteht so etwas wie ein Protokoll, das im Sinne einer Orientierungspartitur die darauf folgende Arbeit beschleunigt.

Da ich meistens im Kontext mit improvisierenden Musiker/-innen arbeite, ist es mir wichtig, Grundlagen zu schaffen, welche den Musiker/-innen ein grossflächiges Erfassen der Filmstruktur und der damit verbundenen Inhalte ermöglichen. Dies hilft allen Beteiligten, schnell und präzise auf den Film zu reagieren, und erlaubt es, die individuellen Fertigkeiten im Kontext effizient einzusetzen.

Folgende Grundüberlegungen und Aspekte standen bei allen Filmen im Vordergrund: Es sollte kein «Kintopp» entstehen, sondern den Filmen sollte ein grundsätzlich zeitgenössisches, groove-betontes Klangbild unterlegt werden. Es sollte mit den gegensätzlichen Mitteln der Illustration oder des Kontrapunkts zum Inhalt

gespielt werden. Improvisation war ein zentraler Bestandteil der musikalischen Umsetzung, daher waren in allen Projekten improvisierende Musiker/-innen beteiligt. Das Verhältnis von komponiertem Material und Improvisation war dabei grundlegend. Dies führte zur Fragestellung: Wie wenig muss kompositorisch vororganisiert werden, damit dem Film gegenüber eine verbindliche Ablaufdramaturgie entsteht, ohne die Freiheiten der Musiker/-innen und damit das Potenzial der Improvisation allzu sehr einzuschränken? Die Verwendung musikalischer Stilistik als Parameter, also der Einsatz unterschiedlicher Stile als strukturelles Merkmal, war ebenfalls zentral. Musik hilft dabei, Strukturen des Films zu klären oder Handlungszusammenhänge zu verdeutlichen. In Stummfilmen, gerade in expressionistischen Werken wie *Von morgens bis mitternachts*, kann Musik dazu beitragen, die Handlungsebenen und Figuren zu verdeutlichen. Musik lädt Handlung und Bilder mit Emotion und Bedeutung auf, hilft kulturelle und zeitbedingte «Hänger» zu überbrücken und treibt das Geschehen voran. Insgesamt macht sie den Film für heutige Kinogänger attraktiver.

Fünf Live-Vertonungen waren grössere Vorhaben, die ich entweder alleine realisiert habe oder die in Gruppenarbeit entstanden sind. Dazu gehört das Projekt *Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt* (Stummfilm von Walter Ruttmann 1927, als Work in Progress 1986–2006 aufgeführt), das ich gemeinsam mit Walter Küng realisiert habe. Hier stand die Konfrontation des Films mit unterschiedlichem Textmaterial im Vordergrund: Neben statistischen und historischen Informationen sowie Lyrik stehen subjektive Aussagen der im Film vorherrschenden Anonymität gegenüber. Es sollte keine musikalische Anlehnung an die damalige Zeit sein, auch nicht an die Originalmusik von Edmund Meisel, sondern eher eine bewusst zeitgenössische Klangsprache, um das fast traumartig Vergangene der später ausgebombten Stadt zu betonen.

Die klare Ablaufstruktur des Films erlaubte es uns, musikalisch in grösseren Bogen zu denken und relativ frei zu spielen. Die Musik folgt aber im grossen Ganzen dem im Film leicht ersichtlichen Tagesablauf. Zunehmende Dichte und zunehmendes Tempo über die ganze Filmlänge hinweg sollen etwas von dem rauschhaften Accelerando vermitteln, in welchem die damalige Gesellschaft auf die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs zusteuerte. Der clipartigen Erzählart unterlegten wir oft Grooves, die Textpassagen minimalartige Texturen. Das Motiv des Drehens, des Taumels wird in der Musik immer wieder aufgenommen.

Für *Pane per tutti* (Romaeuropa Festival, 2002) wurde ein Filmporträt der Stadt Rom eigens für die live gespielte Musik gedreht. Andere Filme wurden sehr improvisatorisch jeweils in Duos oder Trios realisiert. *Piccadilly* (Stummfilm von Ewald André Dupont, 1929, für das Stummfilmfestival Zürich 2013) entstand beispielsweise im

Quartett, mit einem einfachen System von inhaltlichen Zuordnungen wie Grooves und Instrumentalfarben, das es den Beteiligten (Reto Senn: Klarinetten/Sax, Christoph Baumann: Piano, Luca Sisera: Bass, Dario Sisera: Drums/Perkussion) sehr frei zu spielen erlaubte. Trotzdem entstand der Filmhandlung gegenüber eine strenge und stringente «Tonspur».

April 2014

Filmkomposition

Überlegungen zur Arbeitsweise

Christine Aufderhaar

Der Zeitpunkt, zu dem ich bei der Entstehung eines Films einbezogen werde, ist unterschiedlich. Gibt es im Drehbuch einen Instrumentalisten, eine Tanzszene, eine Live Band, in Animationsfilmen einen Song oder Ähnliches, komponiere und produziere ich die Musik (den *guide track*) vor dem Dreh. Auch bei Dreharbeiten ohne *source music* (Musik, die in der Geschichte selbst vorkommt) treffe ich mich manchmal vor dem Dreh mit dem Regisseur, um anhand des Drehbuchs über mögliche Musikeinsätze zu sprechen, was Auswirkungen auf die Gestaltung der Szene, insbesondere deren Auflösung, haben kann. Zumeist beginne ich mit der Arbeit jedoch während der Rohschnittphase, manchmal sogar erst nach Abnahme des Feinschnitts (*locked picture*).

Filme haben einen Puls, einen Rhythmus. Neben dem konkret Fassbaren existiert Unausgesprochenes, das sich entwickelt, vorwärts-treibt, gärt, sich verdichtet. Diesem nicht Greifbaren versuche ich Ausdruck zu geben, zu einer Stimme zu verhelfen. Nach der ersten Sichtung bleibt eine Gesamtatmosphäre, eine Stimmung zurück, ein stiller Moment des inneren Hörens, des Suchens, bis sich das Hauptthema herauskristallisiert. Melodie und Harmonie entstehen gleichzeitig und sind gleichberechtigt. Dabei hat jeder Ton, jeder Klang eine eigene Energie, eine eigene Spannung, woraus eine für den Film charakteristische harmonische Sprache entsteht, die meist freitonal ist.

Die Melodien sollten prägnant und einprägsam sein. Im Laufe des Films werden sie variiert, immer abstrakter harmonisiert oder verfremdet. Auch die verwendeten Instrumente oder elektronischen Sounds tragen zur charakteristischen Klangwelt bei und kreieren einen Bogen über den gesamten Film.

Die Arbeit mit den Regisseuren läuft meistens nonverbal ab. Der Film spricht seine eigene Sprache und es ist immer ein grosser Moment, wenn ich dem Regisseur das Hauptthema zum ersten Mal vorspiele. Wird es angenommen, herrscht Einverständnis über das Unausgesprochene, Richtung und Klangwelt der Musik sind definiert.

Die Kompositionen selbst schreibe ich auf Notenpapier auf, bei Orchesterkompositionen in vier Liniensystemen, so dass jede Instrumentengruppe ersichtlich ist, sonst auf den normalen zwei Systemen. Die Noten schreibe ich ohne Rhythmus auf, durch den Abstand zwischen den Noten kann ich diesen jedoch jederzeit wieder

erkennen. Elektronisches Sounddesign oder Klangmalerei produziere ich direkt mit dem Computer. Zumeist läuft das Filmbild dazu. Melodien schreibe ich am Klavier ohne Bild.

Ich lege grossen Wert auf das *spotting*, das heisst, wann genau die Musik einsetzt und wann und wie sie endet. Jeder Musikeinsatz hat eine Bedeutung für die Szene, gibt ihr eine Wendung oder intensiviert sie. Beim Ende des Musikeinsatzes achte ich darauf, ob die Szene offen bleibt oder in sich abgeschlossen ist und übersetze das dementsprechend auf den kompositorischen Schluss. Dialogvertونungen und Tempo sind ebenfalls wichtige Faktoren.

Wann immer es das Budget zulässt, nehme ich akustische Musik live mit Musikern auf, manchmal auch mit vollständigem Orchester. Diese Aufnahmen ergänze ich dann mit elektronischen Klängen.

Abschliessend möchte ich sagen, dass ich Stille sehr schätze. Oder auch die Verwendung von absoluter, das heisst eigenständiger Musik. Wenn mitten in der Szene, hinein in die Stille, ein in sich geschlossenes, intensives Musikstück erklingt – der Effekt ist grossartig, eine eigenständige Ebene, eine grössere Dimension wird erschlossen. Die Möglichkeiten der Verwendung von Filmmusik sind grenzenlos. Selbst wenn es manchmal ihr Ziel ist, nicht bemerkt zu werden – unsere Ohren lassen sich nicht wie unsere Augen schliessen. Die Hörforschung hat inzwischen aufgezeigt, dass Musik nicht nur direkt Emotionen beeinflusst, sondern auch physische Spannungs- oder Entspannungsprozesse auslöst. Ob bewusst oder unbewusst wahrgenommen, gewollt oder nicht – wir können uns ihrer Wirkung nicht entziehen.

Dezember 2012

Frauen und Filmkomposition

Fatima Dunn

Bis in die jüngste Zeit gibt es nur wenige Filmkomponistinnen. Vielleicht ist dies ein Generationenproblem. Ich habe 2013 als erste Frau den Studiengang Komposition für Film, Theater und Medien an der Zürcher Hochschule der Künste abgeschlossen. Unterdessen gibt es in diesem Studiengang ein Drittel weibliche Anmeldungen, Tendenz steigend.

Der Einstieg in die Berufswelt ist für Filmkomponisten nicht leicht. Es gibt Aufträge für Komponisten, aber kaum Festanstellungen, erst recht nicht auf dem Schweizer Arbeitsmarkt; der Schweizer Filmmarkt ist vergleichsweise klein. Die meisten Schweizer Filmkomponisten sind selbständig erwerbend, oder sie machen die Filmmusikarbeit nebenberuflich. Frauen sind zudem im Alter des Studienabschlusses und des Karrierebeginns mit der Familienfrage konfrontiert. Filmmusik war kein Wunschberuf für mich, ich bin über die erste Filmanfrage «hineingerutscht». Im Laufe der Arbeit habe ich dann Geschmack daran gefunden und es als Chance verstanden.

Bei der Filmmusikarbeit stehen Geschlechterrollen nicht im Vordergrund; was zählt, sind das Endprodukt und ein guter Arbeitsverlauf. Abgesehen vom künstlerischen und technischen Können brauchen Filmkomponisten Durchsetzungsvermögen, aber auch ein Gefühl für die Bedürfnisse, auf die sie eingehen müssen. Das Interesse an funktionaler Musik muss gross sein: Filmmusik dient dem Medium, für das sie komponiert wird, und hat eine begleitende Funktion. Das muss nicht negativ verstanden werden; ich sehe im jeweiligen Medium eine kreative Quelle und inhaltliche Inspiration.

Im Gegensatz zu einer klassischen Komposition, die mit der Vorstellung eines schrankenlos schaffenden Genies zusammenhängt, oder einem Bühnensoloprogramm, wo sich der Künstler mit Eigenkompositionen verwirklichen kann, muss man als Filmkomponist im Hintergrund agieren. Das gewachsene Ansehen der Filmmusik ist aber doch zu spüren. Robert Blum hat seine filmmusikalischen Tätigkeiten noch heruntergespielt, um seinen Ruf als seriöser Komponist nicht zu gefährden.

Erst seit zehn bis fünfzehn Jahren kann man aufgrund der technischen Entwicklung – Digitalisierung und Computerisierung der Musikproduktion – alles bis zur fertigen Filmmusik selber machen. Aufwendige Geräte sind durch Computerprogramme ersetzt worden, die man auf dem PC installieren kann. Früher musste ein Musiker mit seinen Ideen ins Tonstudio gehen und brauchte spezialisierte

Helfer. Diese Arbeitsteilung ist heute nicht mehr nötig, wenn man bereit ist, sich auf die Technik einzulassen.

Film- und Medienmusik war allerdings schon immer ein Gebiet, auf dem sich Einzelne mit dem kreativen Einsatz privater Tontechnik behaupten konnten. Die Budgets für Musik sind normalerweise klein und die Produktionszeiten kurz, die Erwartungen an die Klanglichkeit der Musikentwürfe jedoch hoch. Es ist oft nicht möglich, eine Partitur zu schreiben und diese in einem externen Tonstudio mit einem Ensemble einzuspielen. Während frühere «Allrounder» wie Bruno Spoerri aufgrund von Zeitdruck und kleinem Budget mit Playback und Tonbandmontagen arbeiteten, setzen heutige Filmkomponisten ihre Ideen mit virtuellen MIDI-Librarys um, was es ihnen zur Not ermöglicht, über Nacht ein fertiges Musikstück abzuliefern. Die Anforderungen haben sich damit auf die Digitaltechnik verschoben: Viele Musikinstrumente zu beherrschen, um im Playback- beziehungsweise Overdubbing-Verfahren ein ganzes Ensemble oder Orchester selbst einzuspielen, ist durch Computerprogramme entbehrlich geworden. Der Computer ermöglicht das Hinzufügen von Instrumenten, die man selber nicht kennt oder nicht spielen kann. Diese Art von Arbeit entspricht nicht unbedingt dem gewohnten weiblichen Rollenbild.

Ein «weibliches» Komponieren gibt es meiner Ansicht nach nicht. Beim Komponieren spielt das Geschlecht keine Rolle. Die Vertonung eines Films hängt mehr mit Charakter, Ausbildung, künstlerischen Interessen und persönlicher Ästhetik zusammen, entspricht also weit aus komplexeren Kriterien als der simplen Trennung zwischen Mann und Frau. Mit der Zeit ergibt sich bei den meisten Auftragskomponisten eine Art Spezialisierung auf ein Gebiet, in dem sie besonders gut sind oder das sich ungewollt durch die Aufträge manifestiert, die sie erhalten. Wenn Komponistinnen mit bestimmten Klangvorstellungen verbunden werden, ist das möglicherweise weniger eine Charaktereigenschaft als ein Markenzeichen, das sie im Lauf der Zeit bekommen haben und aus dem sie schwer ausbrechen können.

Der Einstieg ins Berufsleben hat viel mit Glück und Zufall zu tun, Regisseure oder Fernsehredaktoren müssen aufmerksam werden. Über meine Auftrittstätigkeiten vor allem mit der Band war mir das möglich. Andere Plattformen sind Filmfestivals oder die herkömmlichen schriftlichen Bewerbungen. Die persönliche Kontaktaufnahme an den Festivals finde ich schwierig. Vielleicht fehlt mir da auch das «Kumpelhafte», das unter Männern entstehen kann. Die Filmwelt und die Musikproduktion sind nach wie vor Männerdomänen. Weibliche Solidarität ist in meinem Beruf jedenfalls kein Gegenmodell zum Männerbund. Nach meinen eigenen Erfahrungen funktioniert der persönliche Umgang mit Regisseurinnen aber sehr gut.

Mai 2014

Literatur

- «Augen zu, Film ab», Themenheft, in: *du. Zeitschrift für Kultur*, Nr. 754, Heft 2, März 2005.
- Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wissner, 2001.
- Ellmeier, Andrea, Doris Ingrisch, Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.): *Gender Performances. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*, Wien: Böhlau, 2011.
- Hoffmann, Freia, Jane Bowers, Ruth Heckmann (Hg.): *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, Oldenburg: BIS, 2000, <http://oops.uni-oldenburg.de/625/1/658.pdf>, abgerufen am 14. August 2014.



Vertonung des Kurzfilms *Reign of Death* von Matthew Savage am Internationalen Filmmusikwettbewerb während des Zurich Film Festival 2013 (Zürcher Kammerorchester und Zurich Jazz Orchestra, Leitung: André Bellmont).

**Training,
institutions and
prizes**

**Ausbildungen,
Institutionen und
Preise**

**Formation,
institutions et prix**

**Percorsi formativi,
istituzioni e premi**

Klänge, Bilder, Zahlen

Daniel Weissberg

Im Tonfilm wurden zwei Aufzeichnungsverfahren zusammengeführt, welche beide die Entwicklung im 20. Jahrhundert entscheidend geprägt haben. Was zuvor nur symbolisch als Notenschrift oder als geschriebene Sprache aufgezeichnet werden konnte, wurde nun real als bewegtes Bild und Schallwellen auf Zelluloid gebannt. So, wie sich die Musik schon immer mit anderen zeitbasierten Künsten wie dem Tanz oder dem Theater verbunden hat, so tat sie es auch mit dem Film. Neben dem Bestreben, die neuen Medien zur immer «naturgetreueren» Abbildung von Bekanntem zu nutzen, entstanden schon früh eigenständige mediale Formen wie etwa die abstrakten und surrealistischen Filme der 1920er-Jahre oder Hörspielcollagen.¹ Es entstand eine eigentliche Medienkunst. Sie entstand in einer Zeit, in der sich die Malerei von der Gegenständlichkeit und die Musik von der funktionalen Harmonik emanzipiert hatten; einer Zeit, die in den verschiedensten Bereichen neue, teils anarchische Kunstformen hervorgebracht hatte. Viele davon setzten sich, wie etwa der Futurismus, bewusst und vehement von traditionalistischen Vorstellungen ab.²

Wie stark die emanzipatorischen Strömungen in der Kunst der 1960er-Jahre an diese Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg anknüpften, war – zumindest zu Beginn – vielen ihrer Exponenten kaum bewusst. Für meine Generation war in der Jugend sowieso eher die Avantgarde der populären Musik Vorbild für engagierte künstlerische Haltungen. Musik und Filme der Beatles, der entfesselte Sound von Jimi Hendrix, die pompösen Studioproduktionen und Bühnenshows von Pink Floyd waren für die meisten von uns präsenter als die Kunstaktionen von Joseph Beuys oder Nam June Paik. Charakteristisch für die 1960er- und frühen 1970er-Jahre war, dass diese neuen Erscheinungen, die sich im Lauf der 1970er-Jahre allmählich etablierten, in dieser Zeit erst erfunden wurden. Dieser Pioniergeist drang weit in die populären Strömungen vor. Mediale Offenheit wurde praktiziert, ohne sie explizit zu postulieren. Elektroakustische Instrumente, Montage- und Collagetechniken, Lichtdesign, Film und, sobald es verfügbar wurde, Video waren

1 Frühe Exponenten waren unter anderen Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann und Oskar Fischinger.

2 Vgl. Konrad Boehmer: «Towards a Terza Prattica», in: *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20th-Century Music*, Leuven University Press, 2004.

Mittel, deren man sich selbstverständlich bediente. Durch manche grosse Show schimmerte das Ideal des Wagner'schen Gesamtkunstwerks. Die grossen Bands bauten sich für die Bühnenshows ihr mobiles «Bayreuth» in Mehrzweckhallen und Stadien.

Der hier erwähnte Zweig der Popkultur bot meiner Generation einen direkten Einstieg in unterschiedliche künstlerische Bereiche. In Bezug auf das Streben nach individuellen Ausdrucksformen waren sich die Pop- und die Kunstwelt sehr nahe. Die verschiedenen Gruppen und Musikerpersönlichkeiten suchten nach stilistischer Eigenständigkeit. In der Phase zwischen den späten 1960er- und Mitte der 1970er-Jahre waren – für populäre Strömungen unüblich – stilistische Individualität und Unverwechselbarkeit wichtiger als die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Stilrichtung, wie das davor im Rock 'n' Roll oder danach in den verschiedenen Untergruppierungen des Rock üblich war.

Meine allmähliche Abkehr von der Rockmusik Mitte der 1970er-Jahre war für mich kein Bruch innerhalb meiner künstlerischen Entwicklung. Nicht zuletzt durch mein Studium an der Hochschule für Musik³ der Musik-Akademie Basel motiviert, ging es für mich in erster Linie um eine Abkehr vom Zwang zur Massentauglichkeit. In meine Studienzeit in Basel fiel die Gründung des elektronischen und des intermediären Studios,⁴ Jürg Wytenbach realisierte wiederholt Projekte mit Studierenden, die aus dem Rahmen des bis dahin Vorstellbaren fielen, Dieter Roth performte zusammen mit dem damaligen Direktor, Friedhelm Döhl, im Rahmen eines Akademie-Konzerts, und auch meinen späteren Lehrer Mauricio Kagel habe ich in einem Meisterkurs in Basel kennen gelernt.

Lehrpläne und Studiengänge gab es für all diese Dinge noch nicht. Für diejenigen, welche die Angebote nutzten, war es jedoch ein Einstieg in eine künstlerische Welt, die vieles angestossen und manches vorweggenommen hat, das die folgenden Jahrzehnte prägen sollte.

Die eingangs erwähnten Aufzeichnungsmedien und die technologisch damit verbundenen Synthese- und Bearbeitungsverfahren für Bilder und Klänge spielten dafür in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle. Wesentlich war unter anderem ihre kurze Geschichte. Vieles von dem, was mit Tonband, Film – und mehr noch mit Video – realisiert werden konnte, gab es zuvor nicht. Schnitt, Montage und Veränderung von Abspieltempo und -richtung boten zuvor unbekannte klangliche und visuelle Gestaltungsmöglichkeiten.⁵

3 Damals Konservatorium Basel.

4 108. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1974/75.

5 Vgl. Rolf Grossmann: «Distanzierte Verhältnisse? Zur Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien», in: Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hg.): *Klang (ohne) Körper*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 183–200.

Eine vor allem auf die Organisation von Tonhöhen, Dauern und Lautstärken fokussierte Kompositionsweise wurde diesen nicht gerecht. Es brauchte neue kompositorische Strategien. Ein weiterer Aspekt ist der unmittelbare Zugriff, den die elektronischen Medien ermöglichen. Die handwerklichen Hürden, die sowohl mit dem Lernen von Instrumenten wie auch mit dem Schreiben von Partituren verbunden sind, gibt es in vergleichbarer Form im Umgang mit elektronischen Medien nicht. In mancher Hinsicht war der fehlende Bildungshintergrund und der unmittelbare Zugriff vieler Popkünstler deshalb sogar eher von Vorteil für sie. In der Kunst hatten Persönlichkeiten wie Marcel Duchamp, Kasimir Malewitsch und John Cage die Bedeutung des Handwerklichen – im 19. Jahrhundert noch untrennbar mit dem künstlerischen Ausdruck verbunden – schon früher in seine Schranken gewiesen. Eine neue Entwicklung, die mit der Digitalisierung noch weitreichender werden sollte, war, dass die Gestaltung komplexer Strukturen auch ohne Erfahrung, Routine und vorausschauende Planungskompetenz auf vergleichsweise einfache Art realisierbar wurde. Jede beliebig komplexe Schichtung wird sofort sicht- und hörbar, kann überprüft und verändert werden. Dass ein Komponieren als Trial-and-Error-Prozess der Qualität nicht nur förderlich ist, soll hier nur am Rand erwähnt werden. Mit der zunehmenden Verfügbarkeit von Mitteln und Verfahren ist in allen Bereichen eine Tendenz zur Trivialisierung untrennbar verbunden. Neben der «Praxis des Aufbruchs», die in Strömungen wie Fluxus, Performance oder Konkrete Poesie zum Ausdruck kommt, sind es vor allem die elektronischen Medien, welche die Voraussetzungen dafür geschaffen haben, die Komposition von Bild und Klang nicht nur als Musik zum Film respektive als Bebilderung von Musik zu denken. Die Veränderung von Farben und Formen, von Lautstärken und Klangfarben sind nicht mehr zwingend an Ausdrucksgesten gebunden. Bild- und Klangparameter können abstrakt gedacht und aufeinander bezogen werden.

So kamen für mich die Erfahrungen mit den elektronischen Medien zusammen mit meinem Studium bei Mauricio Kagel, dessen kompositorische Praxis sich nicht auf die Musik beschränkte, sondern auch Filme, Texte und theatrale Elemente umfasste.⁶ Er hat sich in all diesen Bereichen immer als Komponist verstanden, der die verschiedenen Mittel in sein kompositorisches Schaffen integriert. Auch für mich war, selbst in der Zusammenarbeit zum Beispiel mit Videokünstlerinnen und -künstlern, die Integration von Bild, Szene und Klang in den entsprechenden Kompositionen ebenso selbstverständlich wie die von Klängen und (Alltags-)Geräuschen

6 Vgl. Mauricio Kagel: «Was ist an diesem Handwerk noch Wert in Frage gestellt zu werden?», in: ders.: *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, Mainz: Schott, München: Piper, 1991, S. 70–84.

in Kompositionen «absoluter Musik». Die Wahl des Materials wird durch die künstlerische Intention bestimmt und nicht durch das Selbstverständnis als Musiker, Videokünstler oder Schriftsteller.

Dieses offenere künstlerische Selbstverständnis hat sich in den letzten Jahrzehnten zunehmend verbreitet. Die von mir mitbegründeten Studiengänge, der Bachelorstudiengang Musik und Medienkunst sowie der spartenübergreifende Master of Arts in Contemporary Arts Practice (MA CAP) an der Berner Hochschule der Künste tragen dem Rechnung. Im Zentrum des Masterstudiums stehen Fragen der künstlerischen Autorschaft. Anforderungen an die Umsetzung von künstlerischem Denken in künstlerisches Handeln und die Anforderungen an das eine wie das andere werden diskutiert, kooperative Umsetzungen erwogen, und im Austausch unter Studierenden und Dozierenden verschiedener Herkunft wird an der Sensibilisierung für diese Fragen gearbeitet.

Auf medialer Ebene ist es die Universalmaschine Computer, mit der die Integration unterschiedlichster Gestaltungsmittel quasi auf Geräteebene vollzogen wurde. Dem digitalen Code sieht man nicht an, ob er Texte, Bilder, Klänge oder einen Algorithmus codiert.⁷ Ein entscheidender Schritt auch bei den Veränderungen, die durch dieses Medium ausgelöst wurden, ist dessen Verfügbarkeit. Computergenerierte Bilder und Klänge, für die es bis in die frühen 1990er-Jahre Grossrechner und einige Stunden Geduld brauchte, entstehen heute mit handelsüblichen Laptops in Echtzeit.

Was die universelle Verfügbarkeit digitaler Medien bedeuten könnte, beginnen wir allmählich zu begreifen. Der Konzeption des Masterprogramms war zu Beginn der 2000er-Jahre die eines Musikstudiengangs im Bereich der neuen Medien vorausgegangen. Es war der erste Studiengang, der die Chance hatte, die Situation, wie sie sich heute darstellt, zum Ausgangspunkt für dessen Planung zu nehmen. Zum einen können wir unterdessen auf mehrere Jahrzehnte Geschichte der neuen Medien und die damit verbundenen künstlerischen Entwicklungen zurückblicken, zum anderen können und müssen wir künstlerische Strategien entwickeln für einen produktiven Umgang mit digitalen Gestaltungsmitteln, die an ihrer Benutzeroberfläche kaum noch Widerstände bieten.⁸ Der Verzicht auf diese Mittel bleibt dabei immer eine Option, die bei der Entwicklung studentischer Arbeiten zur Diskussion gestellt werden kann.

Der Musik-Bachelor- wie der spartenübergreifende Masterstudiengang bieten eine an künstlerischen Kriterien ausgerichtete Ausbildung. Die ergebnisoffene und eigenverantwortliche Arbeit der Stu-

7 Vgl. Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik*, Bd. 1: *Hellas*, Teil 1: *Aphrodite*, München: Fink, 2006.

8 Vgl. Harenberg/Weissberg (wie Anm. 2).

dierenden steht im Zentrum. Das breite Spektrum an Dozierenden gewährleistet, dass eine breite Palette an Arbeiten kompetent begleitet und kritisch reflektiert werden kann.

www.hkb.bfh.ch

www.medien-kunst.ch

Literatur

Boehmer, Konrad: «Towards a Terza Pratica», in: *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20th-Century Music*, Leuven University Press, 2004.

Harenberg, Michael, Daniel Weissberg (Hg.): *Klang (ohne) Körper*, Bielefeld: transcript, 2010.

Kagel, Mauricio: *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, Mainz: Schott, München: Piper, 1991.

Kittler, Friedrich: *Musik und Mathematik I, Hellas 1: Aphrodite*, München: Fink, 2006.

Filmmusikausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste

André Bellmont

Vorgeschichte: Filmmusik in Zürich

Ab 1933 wurde Zürich zu einem Zentrum des Tonfilms. Europäische Emigranten brachten ein grosses filmhandwerkliches Know-how nach Zürich. Robert Blum (1900–1994) und Walter Baumgartner (1904–1997), zwei der bedeutendsten Zürcher Filmkomponisten der ersten Stunde, studierten und lehrten an der hiesigen Musikhochschule. Blum unterrichtete Komposition am damaligen Konservatorium, und Baumgartner leitete von 1935 bis 1947 an der Musikakademie Zürich eine Jazz-Abteilung. Blum wirkte «aus wirtschaftlichen Gründen» ab 1934 als Filmkomponist der Praesens-Film AG und arbeitete später vor allem für den Produzenten und Regisseur Franz Schnyder, für welchen er unter anderem die Gotthelf-Filme vertonte. Baumgartner wiederum gründete um 1934 in Zürich das Orchester The Magnolians, das unter anderem im Variété-Theater Corso auftrat. Die bekanntesten Filmmusikkompositionen seiner Karriere waren diejenigen für den Regisseur Kurt Früh, wie etwa *Polizist Wäckerli*, *Bäckerei Zürrer* und *Café Odeon*. Der Kreis schliesst sich: Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts wird Filmmusik an der Zürcher Hochschule der Künste gelehrt, der Nachfolgeinstitution von Konservatorium und Musikakademie Zürich.

Ausbildung in Komposition für Film, Theater und Medien (ftm.zhdk.ch)

Die Ausbildung in Filmmusik in der Schweiz ist im internationalen Vergleich noch sehr jung. Zurzeit bietet die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) als einzige Schweizer Hochschule eine Ausbildung in Komposition für Film, Theater und Medien, die gerade mal seit 2005 existiert. Die relativ kleine Filmindustrie in der Schweiz verlangt nach einer breiten Ausrichtung in der Ausbildung.

Der Studienschwerpunkt Komposition für Film, Theater und Medien positioniert sich daher im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch und eigenständiger kompositorischer Profilierung einerseits und der Funktionalität und Anwendungs- und Marktorientierung von Komposition andererseits. Im Fokus steht dabei weniger eine bestimmte stilistische Ausprägung – die Bandbreite kann von Jazz, Rock, Pop und klassischer Musik bis hin zu alter und neuer Musik reichen –, sondern vielmehr auf einer Art und Weise der Musikproduktion, die sich in verschiedene funktionale Kontexte einpassen kann.

Die relativ grosse Dozierendenschaft im Studienschwerpunkt Komposition für Film, Theater und Medien besteht aus namhaften Exponenten der Schweizer Filmmusikszene sowie internationalen Gästen, die seit 2005 auch die Filmmusik-Workshops an den Solothurner Filmtagen bereichern. Das Vollzeitstudium umfasst einen dreijährigen Bachelor in Music und einen zweijährigen Master of Arts. Das Teilzeit-Weiterbildungsstudium wiederum passt sich den individuellen Bedürfnissen der jeweiligen Studierenden an und kann mit den Titeln Certificate of Advanced Studies (CAS), Diploma of Advanced Studies (DAS) oder Master of Advanced Studies (MAS) abgeschlossen werden. Erfreulich ist, dass nicht nur die Zahl der Studierenden generell, sondern insbesondere auch der Frauenanteil von Jahr zu Jahr stetig ansteigt, und das in einer Sparte, in welcher Frauen bis anhin sehr, sehr dünn gesät waren.

Old school and new school

Die Zeit vor der digitalen Revolution bezeichnet man in der Filmmusik als *old school*. Vergleicht man die heutige moderne Filmmusikausbildung mit der des letzten Jahrhunderts, so sind die Ansprüche enorm gestiegen: Zu den bisherigen handwerklichen Fertigkeiten wie etwa Notation, Orchestration/Instrumentation und Dirigieren kommen nun zusätzlich das Beherrschen der Medientechnologie und der Studioteknik hinzu – ein neues, sich rasch entwickelndes Fachgebiet. Der Studienschwerpunkt «Komposition für Film, Theater und Medien» versucht einerseits, sich den neusten Entwicklungen und Trends zu öffnen, andererseits die Tradition mit grosser Sorgfalt zu hegen und zu pflegen.

Campus der Zürcher Hochschule der Künste in Zürich-West (zhdk.ch)

Jungen Filmkomponierenden bietet der Campus der ZHdK auf dem Toni-Areal geradezu ideale Lernbedingungen und Vernetzungsmöglichkeiten und gleicht einem Bienenhaus mit bestausgebildeten Film- und Medienschaaffenden, Tonleuten, Musikerinnen und Musikern aus den verschiedensten Bereichen wie Klassik, alte und neue Musik, Jazz und Pop. Die Nähe zum Institute for Computer Music and Sound Technology bietet ideale Forschungsmöglichkeiten im Bereich der elektroakustischen Musik und der Tontechnik. Die Infrastruktur der ZHdK mit ihren zahlreichen Studios und einem Kino entspricht in jeder Weise dem State of the Art.

Ein besonderer Wert wird in der Ausbildung auf die Vernetzung gelegt, daher sind die Studierenden aufgefordert, ihre Projekte selber zu akquirieren. Gemeinsame Seminare mit Studierenden aus den Studienbereichen Film, Animation, Cast, Game Design, Theater

sowie Kontakte zu ausserschulischen Institutionen wie Schweizer Radio und Fernsehen, Schauspielhaus Zürich, Theater Neumarkt, Theater des Kantons Zürich, Solothurner Filmtage, Zurich Film Festival, Tonhalle Zürich, Musikkollegium Winterthur, Kammerorchester Zürich und Zurich Jazz Orchestra unterstützen die Studierenden bei ihrer Suche nach geeigneten Projekten.

Audiodesign an der Hochschule für Musik Basel

Volker Böhm

Ein Audiodesigner kann zwischen Komponist und elektronischen Instrumenten vermitteln, aber auch selbst Komponist sein. Die Entwicklung eines guten und stilsicheren musikalischen Geschmacks bei der Gestaltung, dem Einsatz und der Bewertung von Klängen ist, neben der Vermittlung eines fundierten technischen Wissens, das Hauptanliegen bei der Ausbildung Audiodesign am Elektronischen Studio Basel.

Die erlernten Qualifikationen befähigen die Absolventen nicht nur zur Arbeit als Sounddesigner für Filme, sondern bilden die Grundlage für verschiedenste Arbeitsbereiche, bei denen der künstlerische Umgang mit elektronischen Medien gefordert ist.

Der Studienbereich Audiodesign gliedert sich in ein Bachelor- und ein Masterstudium und ist Teil des Ausbildungsprogramms der Hochschule für Musik Basel, bildet also junge Menschen aus, die professionelle Musiker werden wollen. Die Grundfächer (Gehörbildung, Musiktheorie, Tonsatz etc.) sind dabei für alle Studierenden gleich und orientieren sich an den hohen Ansprüchen einer klassischen Musiklehre. Der Studiengang besteht seit Mitte der 1990er-Jahre, ist somit einer der ältesten auf diesem Gebiet, nimmt jedoch durch seine spezielle Einbettung in ein klassisches Musikstudium und seine breit gestreuten Inhalte immer noch eine Sonderrolle ein.

Anstelle eines Hauptinstruments wie Klavier oder Geige steht im Fachbereich Audiodesign die elektronische Musik mit all ihren Instrumenten, Stilrichtungen und Spielarten im Zentrum. Ästhetisch orientieren sich die Inhalte an der sogenannten Kunstmusik – Musikgenres der Popkultur werden dabei nicht ausser Acht gelassen, jedoch in Bezug auf ihre Strukturen und Inhalte permanent hinterfragt, um ein kritisches Bewusstsein gegenüber Modeströmungen oder unreflektiert übernommenen Handwerksregeln zu schaffen.

Das Unterrichtsangebot im Elektronischen Studio ist vielgestaltig und reicht von den klassischen tontechnischen Fächern wie Aufnahme-, Misch- und Beschallungstechnik über Kurse in Digital-Signal-Processing, Klangsynthese und Audioprogrammierung, Sensor- und Mikrocontrollertechnik bis hin zu Seminaren in Psychoakustik und Geschichte der elektronischen Musik.

Die Studierenden lernen in Gruppen- und Einzelunterricht verschiedene Techniken und Ästhetiken der elektroakustischen Musik kennen, komponieren selber Musik, realisieren Werke der

Live-Elektronik, schreiben ihre eigene Musiksoftware, improvisieren in verschiedenen Ensembles und Besetzungen und gestalten die Tonspur zu Filmen sowie die Begleitmusik zu Theater und Hörspielen.

Bei den Studieninhalten, die sich mit audiovisuellen Fragestellungen befassen, geht es hauptsächlich um die Erstellung einer Filmtonspur für Animations- oder Kurzfilme. Da zwischen elektronischer Musik und Sounddesign im Film ein fließender Übergang besteht, kann dies auch das Einbinden eigener Musik beinhalten.

Komposition von klassischer Filmmusik steht dagegen nicht im Zentrum der Ausbildung. Vielmehr geht es um die Frage, wie durch die Tonspur ein Film «zum Leben erweckt» werden kann, wie der Ton die narrative Ebene eines Films stützen und, durch musikalischen Einsatz der elektronischen Mittel, also etwa durch Rhythmus und Farbe, klassische Funktionen der Filmmusik übernehmen kann, ohne Filmmusik im traditionellen Sinne zu sein. Norval Crutcher (1922–2013), einer der ersten Sounddesigner, der über den Filmschnitt zur Arbeit des Soundeditors gelangte, erklärte in diesem Sinne: «Taste. I think the most important thing the sound editor can have is to be able to connect the sound with the picture and be very selective – taste.» (LoBrutto 1994, S. 59)

www.fhnw.ch/musikhochschulen/hochschule-fuer-musik/bachelor/ba-in-musik/audiodesign/
www.esbasel.ch/audiodesign/

Literatur

LoBrutto, Vincent: *Sound-on-film. Interviews with Creators of Film Sound*, Westport, CT: Praeger Publishers, 1994.

La Cinémathèque suisse et la musique de film

Frédéric Maire

Les collections de la Cinémathèque suisse réunissent œuvres de fiction, documentaires, archives du Ciné-Journal suisse, films publicitaires et de commande et œuvres d'amateurs. Elles constituent la mémoire audiovisuelle de notre pays.

A l'instar des institutions similaires dans le monde, notre institution collecte tout ce qui a trait au cinéma diffusé dans le pays. Ses collections se composent donc non seulement de la production nationale mais des films de toute provenance.

À la Cinémathèque suisse, nous conservons non seulement des films, mais aussi des bandes son des films sur différents supports, film, bande magnétique ou fichiers numériques. Nous conservons des millions de photos, d'affiches, de documents divers – correspondances de cinéastes, notes, croquis, story-boards... Pourtant jamais, je le crains, nous n'avons creusé plus avant la question plus spécifique de la musique des films suisses que nous conservons. Où sont les partitions? Où sont les archives de ces compositeurs? Ils font pourtant partie, comme les cinéastes, comme les techniciens, des auteurs de notre cinématographie. Il y a comme un vide, une absence, une non-prise en considération de tout un pan de notre histoire cinématographique.

Nous-mêmes avons fait de la musique de film (presque) sans nous en rendre compte. Pour éditer des DVD de films et de documents de l'époque du muet, nous avons demandé à des pianistes comme André Desponds ou Enrico Camponovo de bien vouloir accompagner en musique ces images silencieuses. Nous avons également contribué à produire, avec la RTS, une musique originale pour le film de Jean Choux *La Vocation d'André Carel* (1925) composée par Gilles Abravanel, Daniel Perrin et François Allaz et interprétée par le Quintet Inutil.

Cette anthologie raconte notre histoire cinématographique par la musique. Et nous donne ainsi l'occasion d'explorer une autre facette – jusqu'alors méconnue – de notre cinématographie.

www.cinematheque.ch

L'orgue de cinéma et ses festivals en Suisse

Guy Bovet

L'accompagnement musical efficace de films muets se heurte à trois obstacles: la difficulté de l'établissement d'une partition suivant exactement l'action, le coût d'un orchestre et l'insuffisance sonore lorsqu'il est confié à un piano ou à un petit ensemble.

Il n'est donc pas étonnant que l'on ait cherché des solutions. L'intervention d'un seul musicien qui improvise (ou semi-improvise) son accompagnement résout les deux premières difficultés; l'invention de l'orgue de cinéma, qui remplit facilement un espace important, élimine la troisième.

Il est bien entendu que nous parlons ici exclusivement d'orgues à tuyaux et non des « ersatz » électroniques qui usurpent souvent le nom d'orgue.

Les deux types

On peut *grosso modo* distinguer deux catégories d'orgues de cinéma: le type germanique et le type anglo-saxon.

Très proche du principe de l'orgue classique, l'orgue de cinéma *germanique* est géré par l'addition des jeux et les changements de clavier. Sa souplesse et son ampleur sonore dépendent donc du nombre de ses registres et des auxiliaires techniques permettant de les manier rapidement et facilement. Un instrument performant doit avoir beaucoup de jeux et prendra donc beaucoup de place. Le plus important constructeur de ce type d'orgues de cinéma fut la maison Welte à Fribourg-en-Brisgau.

L'orgue de cinéma *anglo-saxon* est le résultat d'une refonte fondamentale du principe classique. Il ne possède que très peu de jeux appelés « ranks » (rangs), chacun d'eux d'une grande puissance et d'une couleur très caractéristique, répartis en général dans deux chambres étanches munies de jalousies extrêmement efficaces permettant d'en contrôler l'effet du *ppp* le plus subtil au *fff* le plus brutal, et de les nuancer les uns par rapport aux autres. L'organiste peut appeler chaque jeu sur n'importe lequel des claviers (3 ou 4); il a en outre la possibilité de les redoubler aux octaves graves et aiguës. Ce principe permet de grands effets avec peu de tuyaux, d'où économie de place et d'argent. Le constructeur le plus connu de ce type d'orgues est la maison Wurlitzer, basée aux États-Unis. Quelques caractéristiques sont communes aux deux types: l'usage fréquent (sinon systématique) du trémolo et la présence du système du « double toucher », qui permet de préparer deux timbres différents sur un seul clavier ou à la pédale, afin de faire ressortir

une mélodie ou un effet de percussion en appuyant plus ou moins fort sur la touche. De nombreux accessoires peuvent compléter la palette sonore : percussions, bruitages divers, raccordement d'instruments spéciaux (piano, violons, accordéon, célesta, etc.).

Le travail de l'organiste de cinéma

Les choix qui s'offrent à l'organiste qui prépare un accompagnement de film sont infinis : style personnel, style du lieu et de l'époque où le film a été fait ou de l'action, thèmes et leitmotive originaux ou utilisation de thèmes connus... Dans tous les cas, le musicien doit connaître le film à fond pour en suivre le déroulement et placer les bruitages au bon moment. Et souvent, une bonne musique de film doit justement dire ce que l'image ne dit pas. Elle ne doit jamais envahir : le plus beau compliment que puisse entendre un organiste de cinéma, c'est que les spectateurs n'ont pas remarqué la musique.

Présence de l'orgue de cinéma en Suisse romande

Nous avons la chance d'avoir en Suisse romande un exemplaire très complet des deux types d'orgues de cinéma : le café-théâtre Barnabé à Servion près de Lausanne possède un très grand instrument Welte, que son propriétaire continue d'agrandir et de perfectionner, et l'aula du collège Claparède à Conches/Genève un beau Wurlitzer dans son état d'origine à très peu de choses près. Des festivals de films muets sont organisés chaque année aux deux endroits. À Conches, il existe une association Les Amis de l'orgue de cinéma du Collège Claparède.

www.orguedecinema.ch

www.barnabe.ch

Swiss Media Composers Association (SMECA)

Der Berufsverband der Schweizer Medienkomponisten SMECA wurde im Dezember 2012 in Zürich gegründet und verfügt über eine Geschäftsstelle in Lausanne. Analog zu den anderen Berufsgattungen in der audiovisuellen Branche will die SMECA die Urheber von Auftragsmusik für Medienproduktionen gesamtschweizerisch und spartenübergreifend vereinen, vertreten und unterstützen.

Interessenvertretung: Die SMECA versteht sich als kompetente Ansprechpartnerin für die beiden wichtigsten Partner von Medienkomponisten: Produzenten und Auftraggeber einerseits, Verwertungsgesellschaften wie SUISA, Swissperform und SIG andererseits. Bereits kurz nach ihrer Gründung wurde die SMECA Mitglied von cinésuisse, dem Dachverband der Schweizerischen Film- und Audiovisionsbranche, sowie der Schweizer Filmakademie. Einzelne Mitglieder des Berufsverbands sitzen als Verwaltungsräte oder Delegierte in leitenden Gremien der Verwertungsgesellschaften. So kommt die «Stimme der Musik» im audiovisuellen Kontext auf höchster Ebene zu Wort.

Networking: Das Bild vom «einsamen Musiker, der im dunklen Keller vor sich hin tüfelt», ist gar nicht so weit von der Realität entfernt: Schweizer Medienkomponisten arbeiten mehrheitlich allein oder in kleinsten Gruppen, abseits von Bühne und Rampenlicht, ohne Glanz und Gloria. Umso wichtiger sind die Foren, die die SMECA zum Gedanken- und Erfahrungsaustausch bietet. Sei es in Form von Arbeitsgruppen und Sitzungen oder bei einem gemütlichen Apéro oder «Filmfressen», abends in einem Restaurant. Einen wichtigen Beitrag im Bereich Know-how-Transfer und Weiterbildung leistet unser Partnerverein Forum Film Musik in Zürich mit Workshops, Filmmusiksoireen und Masterklassen, an denen wir uns aktiv beteiligen. In der Rubrik «Who knows?» hilft der Berufsverband Produzenten von Medieninhalten auf der Suche nach hoch spezialisierten Komponisten für Corporate-Audio-Branding, Station-Identification-Produkte für Radio und Fernsehen, Trickfilme, Spiele, Audioguides für Museen und die Tourismusbranche usw.

Rechtsberatung, Online-Rechner, Standardverträge: Mitglieder der SMECA können sich kostenlos von hoch spezialisierten Juristen beraten lassen. Zudem hat die SMECA einen wichtigen Beitrag zu einem Online-Kalkulations-Tool geleistet, damit sowohl Produzen-

ten als auch Urheber mit wenigen Klicks eine grobe Offerte für die Komposition und Produktion von Spielfilmscores, einer Werbespotmusik oder von Layer-Loops für ein Browser-Game erstellen können. Eine ähnliche Tool-Box für die Vergütung der Nutzungsrechte ist in Planung – damit sich auch in diesem Bereich alle Beteiligten auf branchenübliche Rahmenbedingungen stützen können. Schliesslich bemüht sich die SMECA, in Zusammenarbeit mit den Produzentenverbänden und den Verwertungsgesellschaften um die Ausarbeitung von zeitgemässen Standardverträgen, die faire Arbeitsbedingungen und Rechtssicherheit gewährleisten sollen.

Versicherungswesen und Altersvorsorge: Die SMECA ist Trägerverband der Vorsorgestiftung Film und Audiovision. Die meist selbstständig erwerbenden Medienkomponisten können so eine zweite Säule aufbauen. Der Berufsverband gibt auch Empfehlungen für Personen- und Sachversicherungen sowie für Rechtsschutz von urheberrechtlich geschützten Werken und Leistungen.

Information: Über ihre Homepage und Newsletters informiert die SMECA regelmässig und zweisprachig über das Vereinsleben, wichtige Events und interessante News: Ausschreibung von Wettbewerben, Seminare, Festivals, Werkjahre, Preise, Weiterbildungskurse, Änderungen von Gesetzen und Verteilungsreglementen – kurz alles, was für die schöpferische Arbeit ihrer Mitglieder von Bedeutung sein könnte.

Lysander Gelewski, Geschäftsleiter
www.smeca.ch

Forum Filmmusik und Internationaler Filmmusikwettbewerb

Pierre Funck und André Belmont

Forum Filmmusik (forumfilmmusik.ch)

Das Forum Filmmusik wurde 2005 gegründet mit dem Ziel, die Öffentlichkeit für die Filmmusik zu sensibilisieren und den Wissens- und Erfahrungsaustausch zwischen Filmkomponierenden und Filmschaffenden zu fördern. Ursprünglich bestand die Hauptaktivität des Forums Filmmusik darin, in Zusammenarbeit mit der Zürcher Hochschule der Künste Workshops mit namhaften Filmkomponierenden und Filmschaffenden an den Solothurner Filmtagen zu organisieren. Diese Workshops erfreuen sich bis heute zunehmender Beliebtheit.

Die Aktivitäten haben sich aber im Laufe der letzten Jahre ausgeweitet und umfassen mittlerweile auch Porträts und Vorträge von Filmkomponierenden, kommentierte Filmvisionierungen, Konzerte, Podiendiskussionen und Wettbewerbe. Des Weiteren hat das Forum Filmmusik 2014 das Ensemble Cinéphonique gegründet, ein Instrumentalensemble, das sich auf Filmmusik spezialisiert hat und sowohl für Konzerte als auch für Filmmusikaufnahmen zur Verfügung steht. Zurzeit (2014) hat das Forum Filmmusik über 150 Mitglieder aus den Bereichen musikalische Kreation und Performance, Sounddesign und Filmtone, Regie und Produktion, Verleih und Kritik.

Internationaler Filmmusikwettbewerb (filmmusikwettbewerb.ch)

Die Idee eines Filmmusikwettbewerbs in Zürich gedieh anlässlich eines Filmmusik-Workshops der Zürcher Hochschule der Künste mit Marcel Barsotti an den Solothurner Filmtagen 2007. Dank der Vermittlung des Tonhalle-Klarinettenisten Florian Walser konnte 2010 das Tonhalle-Orchester samt seinem Dirigenten David Zinman für das Projekt gewonnen werden. Nach weiteren zweieinhalb Jahren minutiöser Vorplanung in Zusammenarbeit mit dem Zurich Film Festival konnte 2012 der erste Filmmusikwettbewerb realisiert werden. Er übertraf auf Anhieb alle Erwartungen: 145 Komponistinnen und Komponisten aus 27 Ländern bewarben sich mit einer Vertonung des Schweizer Animationskurzfilms «Evermore». Hierbei wurde den Wettbewerbsteilnehmenden sowohl das Schreiben einer Orchesterpartitur (*old school*) als auch die Umsetzung dieser Partitur in ein sogenanntes Mockup, das heisst eine computergenerierte Audiodatei (*new school*), abverlangt. Fünf Teilnehmer wurden von einer internationalen Jury nominiert, und deren Kompositionen wurden im Rahmen des achten Zurich Film Festival 2012 in der Tonhalle

uraufgeführt. Gewinner des Wettbewerbs war der junge Schweizer Schlagzeuger und Komponist Michael Künstle; ihm wurde das mit 10 000 Franken dotierte Goldene Auge «Beste internationale Filmmusik» überreicht.

Das phänomenale internationale Echo hat das Zurich Film Festival dazu bewogen, diesen Wettbewerb zum festen Bestandteil des Rahmenprogramms zu machen. Der Wettbewerb geht nunmehr alternierend in einem Festivalkino und der Tonhalle Zürich über die Bühne. In den geraden Jahren kommt die symphonische Filmmusik zum Zuge, und die fünf nominierten Kompositionen werden vom Tonhalle-Orchester uraufgeführt. In den ungeraden Jahren wird eine Besetzung zum Einsatz kommen, die mehr in Richtung Pop und Jazz geht. So trat im Jahre 2013 das Zurich Jazz Orchestra mit dem Zürcher Kammerorchester auf. Neben den Uraufführungen der fünf nominierten Kompositionen wurden prominente Werke eines bis anhin im Konzertleben sträflich vernachlässigten Filmmusikgenres präsentiert, nämlich die Swinging Soundtracks der 1960er- und 1970er-Jahre in der Besetzung Big Band mit Streichern. Gewinner des Wettbewerbs war der französische Komponist Laurent Courbier.

Preis für die «Beste Filmmusik» («Quartz»)

Der Preis für die «Beste Filmmusik» wird seit 2009 im Rahmen des Schweizer Filmpreises verliehen. Initiiert wurde der Preis durch die Stadt Luzern, die ihn während vier Jahren finanzierte. Seit 2012 werden die für den Schweizer Filmpreis nominierten Filmmusikerinnen und -musiker wie die übrigen Nominierten auch durch das Bundesamt für Kultur (BAK) prämiert. In der Kategorie «Beste Filmmusik» gibt es drei Nominationen, diese sind mit je 5000 Franken dotiert.

Zielsetzungen

Der Schweizer Filmpreis zählt seit 2012 zu den eidgenössischen Preisen, die das BAK im Rahmen der Kulturbotschaft für jeden Kreativbereich ausrichtet. Grundgedanke ist es, das Schweizer Filmschaffen von offizieller Seite zu würdigen und durch mediale Aufmerksamkeit zu fördern.

Wahlverfahren und Verleihung Schweizer Filmpreis

Das Eidgenössische Departement des Innern wählt eine fünfköpfige Nominierungskommission aus den rund 300 Mitgliedern der Schweizer Filmakademie. Diese spricht die Nominationen aufgrund der Empfehlungen der Mitglieder der Schweizer Filmakademie aus. In der Nacht der Nominationen, die jeweils im Januar während der Solothurner Filmtage stattfindet, werden die Anwärter auf den Schweizer Filmpreis bekannt gegeben. Danach bestimmen die für die Abstimmung zugelassenen Mitglieder der Schweizer Filmakademie aus den Finalisten die Gewinnerinnen und Gewinner des Schweizer Filmpreises. Die Verleihung der Trophäe Quartz für die «Beste Filmmusik» findet jeweils im März, im Rahmen einer Gala, abwechselnd in Genf oder Zürich statt.

Bundesamt für Kultur, Bern

Preise der FONDATION SUISA für Film- und Medienmusik

Filmmusikpreis

Seit dem Jahr 2000 vergibt die FONDATION SUISA jährlich einen Preis von 15 000 Franken für die Komposition der besten Originalmusik zu einem Spielfilm. Dieser Preis wird jeweils im Rahmen des Filmfestivals Locarno verliehen und hat das Ziel, die Preisträgerinnen und Preisträger zu unterstützen sowie im In- und Ausland bekannt zu machen. Vom Jahr 2015 an wird dieser Preis jährlich abwechselnd in den beiden Kategorien Spielfilm und Dokumentarfilm ausgeschrieben. Die Ausschreibung erfolgt jeweils im Frühjahr auf der Website der Stiftung.

Alle der folgenden Bedingungen müssen für die eingereichten Werke zutreffen: Es handelt sich um Musik zu Filmen, deren Dauer 60 Minuten nicht überschreitet, die für die Vorführung im Kino oder die Ausstrahlung im Fernsehen bestimmt sind und im Kalenderjahr der Preisausschreibung oder im Kalenderjahr zuvor veröffentlicht wurden. Zudem muss es sich um Originalmusik handeln, die speziell für diesen Film komponiert wurde. Eingabeschluss ist in der Regel Ende Mai. Eine durch den Stiftungsrat eingesetzte Jury begutachtet die eingereichten Werke.

Eine Liste der bisherigen Preisträgerinnen und Preisträger sowie aktuelle Informationen zu Ausschreibung und Reglement finden sich unter www.fondation-suisa.ch/filmmusikpreis/

Best Swiss Video Clip

Der Musikclip ist aus unserer heutigen Alltagskultur nicht mehr wegzudenken, ist er doch sowohl Kommunikationsmittel wie auch eigenständige Kunstform. Um das aktuelle Musikvideoschaffen zu fördern, vergibt die FONDATION SUISA an den Solothurner Filmtagen jeweils tausend Franken für jede der fünf Nominationen zum «Best Swiss Video Clip», dem gemeinsamen Preis von Migros-Kulturprozent und Solothurner Filmtagen.

Für das Programm «Best Swiss Video Clip» sind Produktionen in drei Kategorien zugelassen: Schweizer Regie für Schweizer Band, Schweizer Regie für internationale Band oder internationale Regie für Schweizer Band. Teilnahmeberechtigt sind Clips aus allen Musikgenres. Das Projekt wird in Zusammenarbeit mit den Solothurner Filmtagen durchgeführt. Die Ausschreibung und die Jurierung erfolgen durch die Solothurner Filmtage. Aktuelle Informationen finden sich unter www.fondation-suisa.ch/best-swiss-video-clip/

Urs Schnell, Direktor



Hinter den sieben Gleisen (Kurt Früh, 1959): In der Rahmenhandlung des Spielfilms sieht man Walter Baumgartner am Cembalo, Hans Mehringer als Dirigent und César Keiser.

Works

Werke

Œuvres

Opere

Roland Cosandey (rc)
Bruno Spoerri (bs)
Mathias Spohr (ms)
Gerrit Waidelich (gw)

Sources – Quellen – Sources – Fonti

- Aeppli, Felix: *Der Schweizer Film 1929–1964*,
Bd. 2: Materialien, Zürich: Limmat, 1981.
- Dumont, Hervé: *Histoire du cinéma suisse.
Films de fiction 1896–1965*, Lausanne:
Cinémathèque suisse, 1987.
- Dumont, Hervé, Maria Tortajada: *Histoire du
cinéma suisse 1966–2000*. Cinémathèque
suisse, Hauterive: Gilles Attinger, 2007.
- Spoerri, Bruno (Hg.): «Biographisches Lexikon
des Schweizer Jazz», CD-ROM in: *Jazz in
der Schweiz. Geschichte und Geschichten*,
Zürich: Chronos, 2005.
- Meyer, Thomas: *Augenblicke für das Ohr. Musik
im alten Schweizer Film*, Neujahrsblatt der
Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich,
Zürich: Hug & Co., 1999.
- Schärer, Thomas: *Zwischen Gotthelf und
Godard. Erinnernte Schweizer Filmgeschichte*,
Zürich: Limmat, 2014.
- Wider, Werner: *Der Schweizer Film 1929–1964*,
Bd. 1: Darstellung, Zürich: Limmat, 1981.
- Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Schaufenster
Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme
1896–1964*, Zürich: Limmat, 2011.

www.imdb.com
www.filmsearch.ch
www.swissfilms.ch

Intro

Quand on pense au cinéma suisse, il ne nous vient pas automatiquement à l'esprit une musique qui l'accompagne. Pour les plus anciens d'entre nous, il y en a une, peut-être: la célèbre chanson bilingue «La petite Gilberte» adressée à la comédienne Anne-Marie Blanc dans le film *Gilberte de Courgenay* de Franz Schnyder, tourné en 1941. Mais cette chanson existait bien avant le film: elle avait été composée en 1915 déjà, pour rendre hommage à cette jeune femme qui, à l'Hôtel de la Gare de Courgenay, donnait chaleur et courage aux soldats alémaniques éloignés de leur famille par la guerre...

Quand on plonge dans la musique du cinéma suisse, on aperçoit soudain une énorme diversité de genres, de formes, de rythmes, derrière la figure tutélaire du grand Arthur Honegger, qui a signé la musique pour trois films suisses (*Rapt* de Dimitri Kirsanoff, d'après *La séparation des races* de Charles Ferdinand Ramuz (1934), *Der Dämon des Himalaya* (1935) et *Farinet ou l'or dans la montagne* (1939) de Max Haufler, avec le jeune Jean-Louis Barrault) et composa certaines pièces devenues mythiques dans le cinéma français pour les films d'Abel Gance comme *La roue* (1923) ou *Napoléon* (1927), ou encore *Les misérables* de Raymond Bernard (1934) et *Mayerling* d'Anatole Litvak (1937).

À partir du milieu des années 1930, à l'instar d'un cinéma suisse qui commence à se développer en Suisse alémanique sous l'égide de la société de production Praesens-Film, quelques noms s'imposent, comme ceux de Robert Blum, qui a écrit la musique de *Füsilier Wipf* (1938), *Matto regiert* (1946) ou *Uli der Knecht* (1954), et Walter Baumgartner qui a signé la partition

de *Bäckerei Zürrer* (1957) ou de *Hinter den sieben Gleisen* (1959). Avec quelques autres, ces deux compositeurs accompagneront toute la grande production allemande des années 1930 à 1960 – les films signés par Leopold Lindtberg, Kurt Früh ou Franz Schnyder.

Puis quand, à la fin des années 1950, une nouvelle vague de cinéastes balaie le cinéma plus classique produit en Suisse allemande, ce sont les Patrick Moraz, Jacques Guyonnet et Guy Bovet qui vont régulièrement revenir dans les bandes son d'Alain Tanner, Claude Goretta ou Michel Soutter. Mais comme ces films sont souvent des coproductions avec la France ou l'Allemagne, la musique est souvent signée par un Allemand – comme le légendaire Peer Raben – un Français – en particulier Jean-Marie Sénia – ou un Belge d'origine polonaise qui finira par s'installer à Genève, Arié Dzierlatka. Avec quelques infidélités pour Éric Rohmer ou Alain Resnais, Dzierlatka sera l'auteur le plus important de ce nouveau cinéma suisse romand.

À partir de la fin des années 1970, les compositeurs deviennent des proches d'un cinéaste dont ils accompagnent souvent la carrière, comme Jonas C. Haefeli avec Rolf Lyssy, Mario Beretta avec Fredi M. Murer, Ben Jeger avec Clemens Klopfenstein et Bernhard Giger, sans oublier Hardy Hepp, Bruno Spoerri, Antoine Auberson, Thierry Fervant et un des rares Romands à travailler des deux côtés de la Sarine, Louis Crélier. Et puis... Et puis... Avec la diversité croissante de notre cinéma, bien d'autres noms vont s'imposer pour donner un rythme ou une couleur aux films de nos cinéastes.

Mais la plupart d'entre eux ne signent que quelques films durant leur carrière, comme s'il n'était (presque) pas possible de vivre de cinéma dans ce pays – comme de nombreux techniciens, comédiens et cinéastes suisses vous le confirmeront. Sans industrie, la musique suisse de film est à l'image

de son cinéma, un artisanat éclairé, qui a connu et connaît ses étoiles, mais ne les met sans doute pas assez en valeur.

Aujourd'hui, un Prix du cinéma suisse (un Quartz) est décerné au meilleur compositeur de musique de film, ce qui est déjà un premier geste de soutien à ces artistes essentiels de notre cinématographie. Et cette anthologie contribuera sans doute à mettre en valeur la belle et longue histoire de nos compositeurs pour notre cinéma. Écoutez bien !

Frédéric Maire, directeur de la Cinémathèque suisse

Pacific 231

mouvement symphonique, 1924

Composition : Arthur Honegger
Orchestre de la Suisse romande, direction :
Ernest Ansermet, avril 1963 (durée 6:09)

Sujet : « Ce que j'ai cherché dans *Pacific*, ce n'est pas l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale. Elle part de la contemplation objective : la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes, lancé en pleine nuit à 120 à l'heure. Comme «sujet», j'ai choisi la locomotive type «Pacific», symbole 231, pour trains lourds de grande vitesse. («Pacific» est une locomotive express, à vapeur, «231» signifie : de chaque côté 2 roues porteuses avant, 3 roues motrices, 1 roue porteuse arrière.) »

Arthur Honegger d'après Roland-Manuel : « Opinions d'Arthur Honegger », in : *Dissonances. Revue musicale indépendante*, Genève, n° 4, avril 1925, pp. 84–87.

Commentaire : Cette œuvre orchestrale a été composée à la suite des contributions musicales de Honegger pour le film *La roue* d'Abel Gance (voir extrait suivant). Datant de 1949, le court métrage de Jean Mitry concrétisera un souhait exprimé par Honegger, mais rarement exaucé, selon lequel les images d'un film sonore devraient s'inspirer de la musique (*Du cinéma sonore à la musique réelle*, 1931, réimprimé dans ce volume pp. 149–153).

(Visualisations cinématographiques homonymes d'Alexander László, DE 1927 ou 1929, de Mikhaïl Tsekhanovski/Michail Zechanowsky, URSS 1931, et de Jean Mitry, FR 1949)



Littérature : Jean Mitry : *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* [1963], Bloomington, IN : Indiana Univ. Press, 1997, p. 384, note 35 ; Pierre Meylan, Jacques Viret, Jean Perrin : *Honegger*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1982, pp. 50–51.

Source : CD Decca 480 2316, CD 2, Track 24.

La roue

fiction, FR 1923

Réalisation et scénario : Abel Gance.

Production : Films Abel Gance, Pathé Films, Paris

Composition : Arthur Honegger

Résumé : La fille adoptive d'un cheminot est convoitée par celui qui l'a recueillie et deux autres hommes. – Le montage moderne de ce mélodrame d'Abel Gance, qui travaille ici avec des plans très courts, continue de susciter l'admiration.

Extrait musical : Ouverture (durée 3:52). – Il est peu probable que Honegger ait composé spécifiquement pour le film toute la musique de cette œuvre de grande envergure. Il s'agissait sans doute plutôt d'une compilation de pièces, comme cela se faisait souvent à l'époque. L'Ouverture était en revanche une nouvelle composition et cette partie est la seule à avoir été préservée.

Commentaire : La motricité des cordes et des vents telle qu'elle débute au chiffre 2 de *Pacific 231* ainsi que la mélodie de l'hymne qui commence à la mesure 109 apparaissent ici dans une version plus simple. On remarquera plus particulièrement le rythme staccato en 4 avec des vents « haletants » sur le 1^{er} et le 4^e temps et des cordes qui leur répondent sur le 2^e et le 3^e temps. Honegger a donc très certainement développé dans son célèbre mouvement symphonique des idées tirées de cette musique de film.

"Apart from the lyrical section [...] there is a further point of interest in the following six bars of a rhythmic theme [...] written out in full for clarinet and flute, and subsequently the first violins, in counterpoint with a bass motif [...]. This coincides with the surging 'whistling' triplet motif at bar 118 of *Pacific 231* [...]." (Adriano, p. 2)



Autographe : Paul Sacher Stiftung, Bâle

Littérature : Hans Emons : *Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*, Berlin : Frank & Timme, 2014, p. 62 ; Adriano : Livret du CD *Honegger. Film Music* (voir source).

Source : CD Marco Polo 8.223134, Track 6.

Napoléon

fiction, FR 1927

Réalisation et scénario : Abel Gance.

Production : Abel Gance

Composition : **Arthur Honegger**

Résumé : L'épopée de Napoléon Bonaparte, de l'élève officier à Brienne jusqu'à l'issue de la campagne d'Italie menée par le général Bonaparte, 1781–1796.

Extrait musical : (durée 1:03) Le mouvement de la suite composée rétrospectivement par Honegger qui présente le leitmotiv pour Bonaparte.

Commentaire : Comme certaines bandes sonores aujourd'hui, ces suites servaient à l'exploitation commerciale secondaire d'un film à succès. Il est peu probable que Honegger ait composé une musique intégrale, la plupart des cinémas n'ayant pas les moyens ni le temps d'entreprendre les répétitions d'une partition d'une telle ampleur. (ms)

Autographe (fragment): Paul Sacher Stiftung, Bâle

Littérature : Adriano : Livret du CD *Honegger. Film Music* (voir source), pp. 3–5 ; *id.* : *Conversation with Pascale Honegger on Arthur Honegger and His Film Score for «Napoléon»*, www.adrianomusic.com/pascale.html.

Source : *CD Marco Polo 8.223134, Track 14.*



Rapt

fiction, CH 1934

Composition: Arthur Honegger, Arthur Hoérée

Son: Maurice Carrouet, André Reinhardt

Montage son: Mario Nalpas, Arthur Hoérée, Salvatori

Ondes Martenot: Ginette Martenot

Soprano solo: Régine de Lormoy

Enregistrement: Gaumont, Petersen, Poulsen

Résumé: Le berger valaisan Firmin enlève la jeune Bernoise Elsi et la séquestre. Après l'hiver, elle apprend qu'elle doit être libérée lors d'une fête alpestre. Mais, ce jour-là, Firmin reste chez lui avec Elsi, où ils sont surpris par un incendie allumé par l'idiot du village, Mânu, qui est amoureux de la jeune femme. Enfermés, Firmin et Elsi périssent dans les flammes.

Extrait musical: (1:08 à partir de min. 56) Pendant un orage, Elsi repousse les avances de Firmin.

Commentaire: «Pour établir cet orage nous avons demandé à l'orchestre d'improviser, suivant nos indications, des fragments bien déterminés: orage lointain, orage moyen, orage déchaîné, foudre, pluie. Avec ces dix mètres de pellicule, nous avons pu construire, parallèlement à l'action, un orage complet (plus de cent mètres), reproduisant tel effet, coupant tel autre, montant tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers le grondement du tonnerre qui, de ce fait, s'approche ou s'éloigne. Cette ambiance est sans doute artificielle. Toutefois, elle suggère non seulement la furie des éléments, mais aussi la tempête morale qui secoue notre héros. Les raccords de ces divers fragments ont été faits au moyen du son synthétique, c'est-à-dire en dessinant à même la pellicule, les vibrations susceptibles d'enchaî-

Réalisation: Dimitri Kirsanoff. Scénario: Benjamin Fondane, d'après le roman *La séparation des races* de Charles Ferdinand Ramuz. Production: Mentor-Film, Zurich (Stefan Markus)



ner des sonorités différentes.» (Honegger/Hoérée 1934, in: *Écrits*, éd. Huguette Calmel, pp. 139–144, ici p. 142.)

Autographe: Paul Sacher Stiftung, Bâle

Littérature: Arthur Honegger, Arthur Hoérée: «Particularités sonores du film «Rapt»», in: *La Revue musicale*, décembre 1934, pp. 88–91; Aeppli 1981, n° 22; Wider 1981, pp. 106–113; Jürg Stenzl: «Dmitrij Kirsanovs Tonfilm *Rapt* (1934) und dessen Musik von Arthur Honegger und Arthur Hoérée», in: *id.: Dmitrij Kirsanov. Ein verschollener Kinoregisseur*, Munich: text + kritik, 2013, pp. 115–156.

Source: *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Der Dämon des Himalaya

Spielfilm, CH/DE 1935

Komposition: **Arthur Honegger**

Ton: **Hans Rütten**

Berliner Philharmoniker, Dirigent: **Leo Borchard**

Handlung: Das eher dokumentarische Thema der internationalen Himalaya-Expedition 1934 auf den Kangchendzönga, den dritthöchsten Berg der Welt, wird als Überwindung eines Dämons zur Spielfilmhandlung gemacht. Der Geist, der in einem tibetanischen Bergführer seinen treuen Anhänger hat, stellt sich den Europäern entgegen und wird am Ende vom Expeditionsleiter bezwungen.

Musikausschnitt: (12:19 ab Min. 66) Der scheinbar vom Dämon ausgelöste Schneesturm, von dem die Expeditionsteilnehmer überrascht werden, ist der Höhepunkt der Handlung.

Kommentar: Im Film gibt es keine Sturmgeräusche, sodass die Musik diese Rolle übernehmen muss. Piccoloflöten liessen sich damals leichter aufnehmen als Bassinstrumente, zudem durften die Sprechstimmen nicht zudeckt werden. In diese Musik (hier in der dialogfreien Neueinspielung des Dirigenten Adriano wiedergegeben) sind mehrere Leitmotive eingewoben, ohne das akustische Geschehen so dicht werden zu lassen, dass es vom Bild ablenkt. Durch ihre Ostinato-Struktur schafft die Musik Kontinuität und einen gross angelegten Spannungsbogen. (ms)

Autograph: Paul Sacher Stiftung, Basel

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 28.

Quelle: CD Naxos 570979, Track 11.

Regie: **Andrew Marton**. Buch: **Eberhard Frowein, Fritz Rau, Mila Rau**, nach einer Idee von **Harald Dyhrenfurth** und **Günter Oskar Dyhrenfurth**. Produktion: **Tramontana-Film, Chur, Zürich, Berlin** (**Günter Oskar Dyhrenfurth**)



Füsilier Wipf

Spielfilm, CH 1938

Komposition: **Robert Blum**

Handlung: Zu Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 wird die Schweizer Armee zum Grenzschutz mobilisiert. Der Coiffeurgehilfe Reinhold Wipf lernt als Füsilier die Schweiz kennen und reift dabei vom Burschen zum Mann.

Musikausschnitt: (4:50 ab Min. 30) Ein nächtlicher Marsch lässt bei den Soldaten vorübergehend Gefahrenstimmung aufkommen.

Kommentar: Durch die parodistische Musik mit Pizzicato-Streichern (und für die damalige Aufnahmetechnik sehr tiefen Basstönen) zum Marsch nach der Ansprache des Oberleutnants wirken die Soldaten betont harmlos. Das drohende Ostinato-Motiv in der Bassklarinette, das daraufhin ihre Verschnaufpause begleitet, lässt daher nicht die Wirkung entstehen, dass die Gewalt von ihnen ausgehe, sondern, im Gegenteil, dass sie selbst bedroht sind.

Die Pauken imitieren, wie Blum in den Noten vermerkt, «nach Angaben des Regisseurs fern Kanonendonner». Mit einer Fanfare und hektischer Stimmung in den Streichern ist der Höhepunkt der Unsicherheit erreicht, bevor sich der Alarm als falsch herausstellt (Partitur Nr. 7–8). – Der sehr erfolgreiche Film entsprach der Stimmung in der Schweiz unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg. (ms)

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 8: I Db 7.1

Regie: Hermann Haller und Leopold Lindtberg. Buch: Richard Schweizer, nach der gleichnamigen Erzählung von Robert Faesi. Produktion: Praesens-Film, Zürich (Heinrich Fueter)



Literatur: Aeppli 1981, Nr. 52; Wider 1981, S. 185–200; Meyer 1999, S. 20 f., 50 f.; Anna Katharina Hewer: «Schweizer Filmmusik im Zeichen der ‹Geistigen Landesverteidigung›: Robert Blums *Füsilier Wipf* (1938) und *Gilberte de Courgenay* (1941)», in: Ivana Rentsch, Arne Stollberg (Hg.): *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*, München: text + kritik, 2013, S. 295–304.

Quelle: LP Gold 11 269, Track 3.

Farinet ou l'or dans la montagne

fiction, CH/FR 1939

Réalisation : Max Haufler. Scénario : Charles Ferdinand Vaucher, Lola Robert, Charles A. Brun, Max Haufler d'après le roman *Farinet ou La fausse monnaie* de Charles Ferdinand Ramuz. Production : Clarté Film, Bâle et Paris (Charles Ferdinand Vaucher)

Composition : Arthur Honegger, Arthur Hoérée

Son : Constantin

Résumé : Le faux-monnayeur Farinet (Jean-Louis Barrault) s'enfuit de la prison de Sion et se réfugie dans les montagnes valaisannes, où il se remet à extraire de l'or et à fabriquer des pièces. Lorsque son ancienne bien-aimée le trahit, il est blessé par les gendarmes et il meurt chez Romailer, le maire du village, après un accès de colère. – Le film, qui montre que la désobéissance civile peut être un moyen de lutter contre la violence de l'État, n'avait que peu de chance de remporter du succès au début de la guerre.

Extrait musical : (3:03 du début) Générique de début, tôt le matin dans un village.

(2:58 à partir de min. 81) Colère et mort de Farinet blessé et enfermé, générique de fin.

Commentaire : Cet extrait n'est pas non plus issu de la bande sonore originale. Il s'agit du premier mouvement de la suite composée après coup par Honegger à partir de cette musique de film, qui synthétise le début et la fin (direction : Adriano).

La fanfare du générique est un leitmotiv qui illustre le triomphe de Farinet du point de vue de la liberté. Dans cette pièce, Honegger a renoncé aux cors et les a remplacés par un saxophone. Les contrebasses, que l'on avait encore du mal à enregistrer à l'époque, ne sont pas présentes sur l'original. (ms)

Autographe : Paul Sacher Stiftung, Bâle

Littérature : Aepli 1981, n° 50 ; Wider 1981, pp. 134–146.

Source : CD Marco Polo 8.223466, Track 1.



Romeo und Julia auf dem Dorfe

Spielfilm, CH 1941

Komposition: **Jack Trommer**
Orchestre de la Suisse romande, Dirigent: **Dolf Zinsstag**

Handlung: Der Streit der Bauern Manz und Marti um ein Grundstück ruiniert die Gegner. Ihre Kinder Sali und Vreneli verlieben sich; eine aussichtslose und tragisch endende Liebesgeschichte nimmt ihren Lauf.

Musikausschnitt 8: (2:32 ab Anfang) Titelmusik. – Die Hörner im Orchester imitieren den Alphornklang, es ertönt eine Melodie mit Volksliedcharakter, angelehnt an «Im Aargau sind zwei Liebi».

Musikausschnitt 9: (2:13 ab Min. 24) Das Forellenfischen mündet in einen Streit zwischen Manz und Marti. – Die Musik ahmt tonmalerisch das fließende Wasser nach. Beim folgenden Streit entfaltet das grosse Orchester seine ganze Dramatik.

Kommentar: Die Beispiele sind nicht Originalton, sondern der CD-Edition des Musikbands entnommen und daher ohne Dialog. (bs, ms)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 85; Wider 1981, S. 243–262; Dumont 1987, Nr. 169; Meyer 1999, S. 42 f.

Quelle: *CD Adriano Records (ADR M3), Track 1, 4.*

Regie: **Valerien Schmidely**. Buch und künstlerische Leitung: **Hans Trommer**, nach der gleichnamigen Novelle von Gottfried Keller.
Produktion: Pro Film, Zürich (C. A. Schlaepfer)



Gilberte de Courgenay

Spielfilm, CH 1941

Komposition: **Robert Blum**

Lieder aus dem Repertoire des «Schweizer Soldaten», zusammengestellt von **Hanns In der Gand**

Ton: **Max Niederer**

Handlung: Die Wirtstochter Gilberte arrangiert für Soldaten, die im Winter 1915/16 in Courgenay einquartiert sind und wegen der Ereignisse des Ersten Weltkriegs nicht nach Hause fahren dürfen, ein Weihnachtsfest und wird daraufhin zu ihrem Idol. Sie liebt den Kanonier Hasler, der allerdings zu seiner Verlobten zurückkehrt. – Dass die Kellnerin mit Anne-Marie Blanc als «feine Dame» besetzt wurde, trug zum Erfolg des Films bei, der gesellschaftliche Unterschiede zu überbrücken versuchte.

Musikausschnitt: (1:11 ab Min. 108) Vor dem Abschied der Soldaten wird ein letztes Mal Haslers Lied auf Gilberte angestimmt, im darauf folgenden knappen Adieu des Liebespaars sind die Emotionen unterdrückt.

Kommentar: Die Autorschaft des Volksliedforschers Hanns In der Gand, der in den Credits des Films nur als Herausgeber der verwendeten Liedersammlung fungiert, wird in neuerer Zeit angezweifelt. Das Lied soll im Winter 1915/16 in Courgenay von dem Tambour Robert Lustenberger (Text) und dem Trompeter Oskar Portmann (Melodie) als Angehörigen des dort stationierten Bataillons 41 verfasst worden sein.

Im Gegensatz zu den üppig arrangierten bekannteren Versionen des Lieds zeigt sich im rührenden Höhepunkt des Films eine fast nüchterne Schlichtheit, die offensichtlich einen Kontrast zu Operetten mit ähnlichen Handlungen (zum Beispiel *Der Trompeter von Säckingen* von Victor Ernst Nessler, 1884,

Regie: Franz Schnyder. Buch: Richard Schweizer, Kurt Guggenheim, nach dem gleichnamigen Roman von Rudolf Bolo Maeglin. Produktion: Praesens-Film, Zürich (Heinrich Fueter)



oder *The Student Prince* von Sigmund Romberg, 1927) bilden sollte. (ms)

Autograph (Partitur von Robert Blum): Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8: I Db 11.1

Literatur: Hanns In der Gand: «Zum schweizerischen Soldatenlied», in: *Schweizer Monatschrift für Offiziere aller Waffen*, 1928; ders.: «Zu unserem Soldatenlied», in: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 18 (1938/39), Heft 10, S. 635–640; Damien Bregnard: *Gilberte de Courgenay. Die Jahre 1914–1918*, Courgenay: Hôtel de la Gare, 2001; Hanspeter Renggli: «Präzisierendes zu «Gilberte»», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11. Mai 2010.

Quelle: DVD EAN 7611719241733.

's Margritli und d'Soldate

Spiefilm, CH 1941

Komposition: **Buddy Bertinat, Jack Trommer.**
Militärmarsch «Eine Kompanie Soldaten» von
Willi Kaufmann

Ton: **Bruno Müller, Fritz Obitsch**

Ausführung: **Teddy Stauffer und seine «Original Teddies»** (mit Ernst Höllerhagen, Eddie Brunner, René Weiss, Claude de Coulon, Billy Toffel und anderen)

«'s Margritilied» gesungen vom Trio Klärli,
Werner und Willy Schmid

Dirigent: **Dolf Zinsstag**



Handlung: In diesem unmittelbar anschließenden, gefühlvolleren Remake der *Gilberte de Courgenay* ist Marguerite, die Tochter des Dorfwirts in Estavayer (Lillian Herman), die verehrte Helferin und Trösterin der Soldaten im Aktivdienst.

Musikausschnitt: (1:22 ab Min. 95) Zu marschierenden Soldaten setzt eine schnelle Marschversion des Margritli-Lieds ein, zuerst instrumental, dann gesungen. Marguerite nimmt die Grüsse der Soldaten gerührt entgegen.

Kommentar: Das Margritli-Lied lässt sich im langsamen Dreivierteltakt des Originals ebenso wie hier im schnellen Viervierteltakt wiedergeben, ohne dass es an Erkennbarkeit einbüßen oder seinen Charakter verlieren würde. Die Liedmelodie ist im Gegensatz zur «Gilberte de Courgenay» nicht unabhängig von einer Instrumentalbegleitung, wie es Hanns In der Gands Ideal des Soldatenlieds entsprach, weil der Refrain ohne die chromatisch absteigende Gegenstimme nur aus einer wiederholten kleinen Terz besteht und für sich nicht attraktiv wäre. Im Unterschied zum überwiegend einstimmigen «Volksgesang» geht die Wirkung dieses Schlagers bereits von

einer Realität allgegenwärtiger Radio- und Schallplattenklänge aus. Es ist ein typisches Beispiel des «Schweizer Swing», wird in den Vierzigerjahren zu einem Schallplattenhit und begründet die Karriere der Geschwister Schmid. (ms, bs)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 83; Dumont 1987, Nr. 162; Gabriela Schöb: «'s mues scho e biz mee dehinder sii!». Schweizer Schlager und «geistige Landesverteidigung», in: Anselm Gerhard, Annette Landau (Hg.): *Schweizer Töne*, Zürich: Chronos, 2000, S. 197–220, hier S. 211–214.

Quelle: SRF, Abteilung Kultur, Zürich.

Al canto del cucù

(Wenn der Kuckuck ruft)
lungometraggio, CH 1942

Composizione: **Jack Trommer**
Suono: **Bruno Müller, Fritz Obitsch**
Direttore: **Dolf Zinsstag**
Canzone del «Cucù»: musica di **Jack Trommer**,
testo di **Rudolf Bolo Maeglin, Virgilio Gilardoni**
Musicisti: **Bambini Ticinesi, Corale ticinese,**
Basler Singschule, Verein Basler Musiker
Assolo vocale: **Ettore Cella**

Trama: L'eredità di un milionario americano deve servire alla ricostruzione di un villaggio ticinese caduto in rovina. Scoppia un conflitto per il denaro, ma nasce anche una storia d'amore che porterà alla riconciliazione finale.

Estratto musicale: (1:42 dal min. 21) Carlo e i suoi amici Emil, Max e Jean stanno dormendo. L'orologio a cucù batte mezzanotte, Carlo ne imita il suono colpendo una campana metallica e poi canta la canzone del «Cucù» («cerca di qua, cerca di là, se ti sorride l'amore»), accompagnata da dolci note di sassofono e strumenti ad arco.

Commento: Nelle intenzioni della «Difesa spirituale», il Ticino da un lato doveva essere rispettato nelle sue peculiarità, e dall'altro integrato nella comunità nazionale elvetica. Le controversie suscitate da questo film in dialetto zurighese e italiano riflettono questi obiettivi contrastanti.

Un canto operistico «italiano» come in questo estratto era ancora usuale nel cinema dell'epoca, specialmente con l'artificio delle note alte mantenute, e non risultava per nulla in antitesi con il carattere volutamente popolare del lungometraggio. In questo esempio, è degno di nota come il meccanismo dell'orologio induca il protagonista dapprima a riprodurre in forma ritmata la terza minore discendente, e poi a cantare su una musica di accompagnamento

Regia: **August Kern**. Sceneggiatura: **Virgilio Gilardoni, August Kern**, soggetto di **Fred Lucca**.
Produzione: **Kern Film & Eos Film, Basilea** (**August Kern**)



ricca di sfumature. Il fatto che il canto del cucù incarni la natura non è in contraddizione con la celebrazione della tecnica. (ms)

Bibliografia: Aeppli 1981, n° 87; Meyer 1999, p. 23, p. 44.

Fonte: DVD EAN 7611719441447.

Menschen, die vorüberziehen

Spielfilm, CH 1942

Komposition: **Hans Haug**

Ton: **Konrad Rickenbach**

Handlung: Eine Geschichte um den Konflikt zwischen Sesshaftigkeit und Nomadenleben: Die Tochter des Zirkusdirektors Horn sucht in einer Bauernfamilie Halt. Als ihr Vater stirbt, übernimmt sie dennoch seinen Posten.

Musikausschnitt: (3:16 ab Min. 82) Zirkusdirektor Horn stürzt vom Hochseil, Tumult, gleichzeitig beginnt ein Feuerwerk. Vater und Tochter am Sterbebett, er fantasiert noch von einem Auftritt, dann abrupter Wechsel zur Dorfbeiz mit Klimpermusik aus dem Automaten.

Kommentar: Die eng mit den Geräuschen verzahnte Musik wechselt abrupt von dissonanter Dramatik zu intimer Zartheit und dann zu Zirkusseligkeit. Motivisches Bindeglied ist die durchgehende Walzermelodie, die der Sterbende zu hören scheint («Sie spielen meinen Walzer!») und die auch vom Musikautomaten am Ende gespielt wird. – Die Orchestermusik im Hintergrund des Films wird in den Zirkusszenen durch ein reales Zirkusorchester kontrapunktiert. (bs)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 94; Wider 1981, S. 274–283; Dumont 1987, Nr. 173; Meyer 1999, S. 38 f.

Quelle: DVD EAN 7611719742148.

Regie: **Max Haufler**. Buch: **Albert Jakob Welti, Horst Budjuhn, Max Haufler** nach dem Drama *Katharina Knie* von **Carl Zuckmayer**. Produktion: **Gloriafilm, Zürich** (Carl Escher, Günther Stapenhorst, Konradin Steiner).



Jim et Jo détectives

fiction, CH 1943

Réalisation et scénario: Jean Brocher.
Production: Cinémas populaires romands
Vandœuvres, Genève

Composition: Jean Binet
Chanteurs: Ellen Benoit, Juliette Ansermet,
Hugues Cuénod, René Chambaz
Trio instrumental: Doris Rossiaud (piano),
Juliette Fert, Ch. Peschier
Enregistrement: Audemars, Cinégram, Genève

Résumé: Imitant des détectives de fiction nommés Jim et Jo, deux écoliers apprennent comment un voyageur de commerce qu'ils ont trouvé inconscient est devenu alcoolique à force de boire de l'apéritif Goal et comment il a perdu foyer et travail.

Extrait musical: (2:52 à partir de min. 81) Hospitalisé, l'homme est tiré de sa léthargie par le ballon de football que les deux garçons envoient volontairement dans sa chambre pour le guérir par le choc. – Après le solo «triste» du violon pour la douleur de la femme du malade, la trajectoire du ballon à travers la fenêtre ouverte est accompagné par un glissando du piano, sa rotation sur le sol de la chambre par un ostinato. Le chœur final commente le miracle de la guérison.

Commentaire: Jusque dans les années 1960, de nombreuses productions, en format 35 mm dans le domaine des actualités et du film de commande, ou en format standard 16 mm comme cette fiction de Jean Brocher, étaient conçues pour être traitées avec une post-production sonore principalement musicale, en l'occurrence le piano imitant le bruitage, le chœur commentant l'action.

«C'était un film basé sur la musique. Il y avait une partition écrite pour deux voix d'hommes, deux de femmes et quatre d'enfants. Le tout a été enregistré sur disque dans un studio de la rue Général-Dufour parce que ce procédé revenait quatre ou cinq fois moins cher qu'un



son synchrone. Néanmoins, les appareils de projection [16 mm] de l'époque n'avaient pas encore atteint la qualité qu'ils ont maintenant, de sorte que l'ensemble paraissait inaudible, ou du moins très difficilement compréhensible, à l'époque. Dans ce film, je voulais réaliser, un peu à la manière de René Clair, une sorte de ballet en trois couples.» (Jean Brocher) (rc, ms)

Littérature: «Jean Brocher interviewé par Étienne Dumont», in: *Revue du Vieux Genève*, n° 6, 1976, p. 74; Dumont 1987, n° 188.

Source: *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Die letzte Chance

Spielfilm, CH 1945

Regie: Leopold Lindtberg. Buch: Richard Schweizer. Produktion: Praesens-Film, Zürich (Lazar Wechsler).

Komposition: Robert Blum
Ton: Bruno Müller, Fritz Obitsch

Handlung: Im Zweiten Weltkrieg, Herbst 1943, versucht ein Flüchtlingstrupp unter der Führung eines Briten und eines US-Amerikaners von Oberitalien aus die Schweiz zu erreichen. Der Film ist mehrsprachig.

Musikausschnitt: (2:47 ab Min. 81) Auf dem Weg über den Pass in die Schweiz machen die Flüchtlinge in einer Berghütte Rast und werden dort beinahe von der vorüberziehenden deutschen Wachablösung entdeckt.

Kommentar: Die Musik in der Berghütte (Nr. XIV in Blums Partitur) wechselt mehrmals zwischen einem punktierten «Grave»-Motiv in den Blechbläsern für die vorbeiziehenden Soldaten und einem «Agitato» in den Streichern und Holzbläsern, das die Angst der Flüchtlinge veranschaulicht.

«Die Patrouille habe ich mit schweren, einstimmigen Blechklängen gezeichnet. Die Leute in der Hütte aber auf einem Grund akkordisch liegender Stimmen mit aufgeregten Figurationen darüber.» (Blum, zitiert nach Meyer 1999, S. 53) (ms)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 110; Wider 1981, S. 387–406; Meyer 1999, S. 51–54.

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 8: I Db 20.1

Quelle: Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8:
III B 40 (Tonband).



Nelkenweibchen No. 9 Mordnacht III. 12 15 R57

1. Fl. 2. Fl. 1. Kl. 2. Kl. 3. Kl. Fag. 1. Hf. 2. Hf. 3. Hf. 3. Tr. C 1. Tr. B 2. Tr. B 1. Tr. B 2. Tr. B 1. Tr. B 2. Tr. B

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: 1. Fl., 2. Fl., 1. Kl., 2. Kl., 3. Kl., Fag., 1. Hf., 2. Hf., 3. Hf., 3. Tr. C, 1. Tr. B, 2. Tr. B, 1. Tr. B, 2. Tr. B, 1. Tr. B, 2. Tr. B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title is "Nelkenweibchen" and the piece is "No. 9 Mordnacht III." The page number is 12, and the rehearsal mark is 15. The score is identified as R57.

Handwritten notes at the bottom of the page: *weiter kommen, auf 8. Takt warten, dann ins Tpo.*

R57

Matto regiert (1948): Partiturhandschrift von Robert Blum (Nr. 9, Mordnacht; Anfang Musikausschnitt CD 1, Nr. 16).

Matto regiert

(§ 51 Seelenarzt Dr. Laduner)
Spielfilm, CH 1947

Regie: Leopold Lindtberg. Buch: Alfred Neumann, Leopold Lindtberg, nach dem gleichnamigen Kriminalroman von Friedrich Glauser. Produktion: Praesens-Film, Zürich (Lazar Wechsler)

Komposition: Robert Blum

Handlung: Ein Konflikt zwischen dem Direktor einer Nervenheilanstalt und seinem Stellvertreter endet mit dem Tod des Direktors. Wachmeister Studer muss das Verbrechen aufklären. Der Patient Herbert ist der Hauptverdächtige.

Musikausschnitt: (1:02 ab Min. 27) Herbert taumelt nach seiner Auseinandersetzung mit dem Direktor und einem darauf folgenden mysteriösen Schrei aus dem Off die Treppe herab.

Kommentar: Wechslers Anlehnung an den US-amerikanischen «Film noir» nach dem Zweiten Weltkrieg prägte sich auch in Blums Musik aus, die hier modern und direkt wirkt, bevor er in den 1950er-Jahren wieder zu traditionelleren Mustern zurückkehrt. Eher untypisch für Blum, wird hier wenig «musiziert», sondern präzise auf das Bild eingegangen, wie viele Zeichen in der Partitur für den Dirigenten beweisen.

Im Sechsvierteltakt, mit chromatisch fortschreitenden Flageolettönen der Streicher und einer Achtelbewegung von Klarinette und Flöte, die synkopisch zu «hinken» scheint, zeichnet Blum eine fahle Stimmung nach dem Mord, die durch Filmschnitte oder unvermittelte Tempowechsel, die sich nach dem Bild richten, nicht beeinträchtigt werden kann (Nr. 9 in der Partitur). (ms)

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 8: I Db 22.1

Literatur: Aepli 1981, Nr. 112.

Quelle: DVD EAN 7611719244697.



La fille au fouet

(Das Geheimnis vom Bergsee)
fiction, CH/FR/DE 1952

Composition : **Bernard Schulé**

Résumé : Angelina, fille illégitime d'un contrebandier abattu par les gardes-frontière, passe pour un garçon, avec la complicité de sa mère, dans l'intention de s'assurer l'héritage de son demi-frère, décédé. Mais Calix la surprend et tombe amoureux d'elle. Angelina s'enfuit du pensionnat pour jeunes gens où sa grand-mère l'a envoyée et se réfugie auprès d'une bande de contrebandiers. Lors d'une expédition nocturne, à laquelle Calix n'a pu l'empêcher de participer, un orage menace leur village de montagne. Angelina parvient à écarter le danger en ouvrant les vannes du barrage. Reconnue et pardonnée par sa grand-mère, elle épouse Calix et obtient l'héritage.

Extrait musical : (2:07 du début) générique de début.

Commentaire : L'ouverture du film combine des mélodies folkloriques de Suisse romande, le refrain du Ranz des vaches gruyérien (« Liôba, liôba, por ariâ ») revenant à plusieurs reprises d'une manière triomphante. Schulé publia une Suite valaisanne pour orchestre chez l'éditeur Choudens à partir de cette composition. (rc, ms)

Littérature : Aeppli 1981, n° 125 ;
Dumont 1987, n° 228.

Source : *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Réalisation : Jean Dréville. Scénario : Félix Beaujon, F. Georg, A. M. Fassold, Alexander Gessner, Jeanne Humbert, d'après le roman *Pietro der Schmuggler* d'Ernst Zahn. Production : Aidal-Beaujon-Films, Zurich, Les Films Monopole, Paris, Karpat-und-Tempo-Film, Munich



Die Venus vom Tivoli

Spielfilm, CH 1953

Komposition: **Walter Baumgartner**, nach der Operette *Le fifre enchanté* (*Der Regimentszauberer*), 1868, von Jacques Offenbach

Ton: **Kurt Hugentobler, Rolf Epstein, Bruno Kohler, Hans Schuler**

Handlung: Eine berühmte Schauspielerin im Asyl tritt in eine kleine Schauspieltruppe ein, um diese vor dem Ruin zu retten. In Schaffhausen, bei der Aufführung von Offenbachs *Der Regimentszauberer*, trifft sie auf den Betriebsbeamten Knüsli, der im Kontakt mit den Schauspielern eine neue Welt kennen lernt.

Musikausschnitt: (2:18 ab Min. 84) Auf der Bühne des Schaffhauser Stadttheaters führt die Truppe (mit Ilka Grüning, Paul Hubschmid, Gustav Knuth) eine Operette auf, Knüsli sitzt gerührt im Publikum.

Kommentar: Baumgartner bearbeitet in dieser Filmmusik Melodien von Jacques Offenbach. Höhepunkt des Films ist das «Trüffelquintett» (Nr. 6) aus dem *Regimentszauberer*. Baumgartner hat die verwendeten Passagen aus der Operette neu instrumentiert und mit moderneren Stilmitteln wie Glissando oder Sul-ponticello-Spiel der Streicher angereichert sowie Anschlüsse, Unterbrechungen und die Charakteristiken verschiedener Schauplätze stilgerecht hinzukomponiert. Die Handschrift teilt sich in die (vorproduzierten) mit «Play-back» bezeichneten Nummern und die Hintergrundmusik. – Das Beispiel zeigt noch die traditionelle Verbindung von unterhaltendem Musiktheater und Film, die sich in jener Zeit auflöste. (bs, ms)

Regie: **Leonard Steckel**. Buch: **Friedrich Torberg, Leonard Steckel**, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Peter Haggenmacher [Jakob Rudolf Welti].
Produktion: **Gloriafilm, Zürich** (Oscar Düby)



Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 55: A 55.1

Literatur: Dumont 1987, Nr. 234.

Quelle: Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 55:
F 143 (Tonband).

Uli der Knecht

Spielfilm, CH 1954

Komposition: **Robert Blum**

Ton: **Kurt Hugentobler**

Handlung: Der Bodenbauer erkennt in dem liederlichen und dem Alkohol zugeneigten Knecht Uli einen guten Kern und leitet ihn an, aus seinem Dasein etwas zu machen. Uli sagt sich von dem leichtlebigen Anneliesi und seinen Saufkumpanen los und verdingt sich beim Glunggen-Joggeli als Meisterknecht. Dort muss er sich gegenüber den anderen Knechten durchsetzen. Er lernt die fleissige und tugendhafte Magd Vreneli kennen, wird aber auch von Elisi, der Tochter seines Herrn, begehrt. Elisi und ihr Bruder Johannes taugen nicht zur Übernahme des Hofes, so entscheidet sich der Bauer für Uli als Pächter, der sich nur noch bemühen muss, Vrenelis Achtung zu erlangen.

Musikausschnitt: (3:00 ab Min. 6) Uli denkt in einer schlaflosen Nacht über sein Leben nach.

Kommentar: Als erste Dialogstelle in Mundart ist Ulis innere Stimme zu hören. Die melodramatische Musik beginnt nach dem Muhen der kalbenden Kuh und gewinnt daraus in der dunklen Lage ihre ostinat wiederholte Motivik. Blum hat die Musik also offenbar auf den bereits montierten Film komponiert. Ulis aufgewühltes Inneres spiegelt sich in den dunklen, eng geführten Streicher- und Holzbläserstimmen mit einem Doppelschlag-Motiv, das stetig wiederholt und variiert gesteigert wird, dessen Präsenz durch Sequenzierungen und Synkopierungen immer intensiver wird, bis die Musik zu einem klaren Abschluss kommt, bei dem Uli bewusst wird, dass er sein Leben ändern muss. (gw)

Regie: Franz Schnyder. Buch: Richard Schweizer, Werner Düggelin, Franz Schnyder, nach der gleichnamigen Novelle von Jeremias Gotthelf. Produktion: Praesens-Film, Zürich, Zürcher Filmkollektiv der Gloriafilm, Zürich (Oscar Düby, Max Dora)



Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 8: I Db 30.1

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 135; Wider 1981,
S. 587–603; Meyer 1999, S. 25.

Quelle: DVD EAN 7611719240347.

Heidi und Peter

Spielfilm, CH 1955

Komposition: Robert Blum

Ton: Rolf R. Epstein, Lawrence L. Mezey

Handlung: Die Verfilmung des zweiten Heidi-Romans in Farbe war eine Fortsetzung des sehr erfolgreichen *Heidi*-Films (1952) von Luigi Comencini. Die Welt von Heidi, Peter und dem Alp-Öhi begegnet den Frankfurter Gästen Klara und Fräulein Rottenmeyer. Nach Verwicklungen und Zerwürfnissen vereinigt ein Unwetter, in dem der Alp-Öhi Klara rettet, die Fremden mit den Einheimischen.

Musikausschnitt: (2:55 ab Anfang) Titelmusik. Berglandschaft, dann eine verschneite Dorfschule und schliesslich singende Kinder im Klassenzimmer, darunter Heidi.

Kommentar: In der Ouvertüre ist viel Volkstümliches aus verschiedenen Bergregionen der Schweiz aufgeboten, mit Ländlermusik und Alphornimitation, darauf ein «Zäuerli» (Appenzeller Jodellied) mit Gesangssolo und Chor, von dem Blum nur die Melodie notiert hat, und im Anschluss daran eine für den Komponisten untypische, improvisiert wirkende Überleitung des Orchesters mit Quintparallelen bis hin zum Kanon in der Dorfschule. Die letzten beiden Teile stehen nicht in der Partitur, der von Blum arrangierte Kanon befindet sich im Archiv der Praesens-Film.

Es ist die Bemühung zu erkennen (was wahrscheinlich nicht von Blum ausging), von der Titelmusik an unterschiedliche, sich zunehmend verengende akustische Raumeindrücke zu schaffen: von einer «epischen» Weite über die scheinbar genau lokalisierte Berglandschaft bis hin zum kleinen Klassenzimmer. (ms)

Regie: Franz Schnyder. Buch: Richard Schweizer, Max Haufler, Paul Ruffy, David Wechsler, nach dem Roman *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* von Johanna Spyri. Produktion: Praesens-Film, Zürich (Lazar Wechsler)



Autograph: Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8: I Db 13.1

Literatur: Aeppli, Nr. 131.

Quelle: DVD EAN 7611719240880.

Oberstadtgass

(In allen Gassen wohnt das Glück)
Spielfilm, CH 1957

Regie: Kurt Fröh. Buch: Kurt Fröh, Hans Mehringer, Schaggi Streuli nach der Hörspielserie *Oberstadtgasse*. Produktion: Gloriafilm, Zürich (Max Dora)

Komposition: **Walter Baumgartner**
Ton: **Paul Wartmann, Marcel Beck**
Gesang: **Lys Assia**
Tonstudio: **Turicop, Zürich**

Handlung: Mäni, ein schwieriger Knabe (gespielt vom späteren Jazzmusiker Jürg Grau), wird vom Briefträger Jucker betreut. Nach Problemen und Zwischenfällen findet der Knabe ein neues Zuhause bei Jucker.

Musikausschnitt: (2:34 ab Anfang) Anfangstitel: Ein langer Schwenk über die Dächer der Zürcher Altstadt links der Limmat endet bei einer Hochzeitsgesellschaft, die aus der Kirche St. Peter tritt.

Kommentar: Lys Assia singt «In allen Gassen wohnt das Glück» und verschweigt auch nicht die «Sorgen zu Haus». Baumgartner hat den als Schlager konzipierten Titelsong opulent im Stil der Zeit arrangiert, mit Chor und kleinem Sinfonieorchester, angereichert mit Tonmalereien wie Pizzicati als Regentropfen. (bs)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 139; Dumont 1987, Nr. 251.

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 55: A 107.2

Quelle: DVD EAN 7611719242327.



Bäckerei Zürrer

Spielfilm, CH 1957

Regie: Kurt Früh. Buch: Kurt Früh, Hans Mehringer, Eva Früh-Langraf, Emil Hegetschweiler. Produktion: Gloriafilm, Zürich (Max Dora)

Komposition: **Walter Baumgartner**
Ton: **Paul Wartmann, Marcel Beck**

Handlung: Heini, Sohn des Bäckers Zürrer, gerät nicht nach den Wünschen des Vaters. Der Bäcker verzweifelt und versöhnt sich erst nach vielen Verwirrungen mit dem Sohn und der italienischen Schwiegertochter.

Musikausschnitt 22: (0:53 ab Min. 23) Im Tanzlokal, in dem Zürrer den Feierabend verbringt, aber auch sein Sohn Heini tanzen geht, tritt eine Kapelle auf. Helen Vita singt «Der Lehmann», ein Chanson in der Art der Marlene-Dietrich-Lieder.

Musikausschnitt 23: (2:45 ab Min. 80) Heini hat die Bäckerei übernommen und arbeitet mit Feuereifer. Eine sprudelnde Musik unterstützt die rastlose Tätigkeit (Partitur Nr. 30). Das variierte Leitmotiv des Films leitet über zur Situation des Vaters Zürrer: Er steht draussen und beobachtet misstrauisch den Laden, dazu ein melancholisches Akkordeonthema, das seine Einsamkeit unterstreicht (Partitur Nr. 32). (bs)

Kommentar: Von der Orchesterbesetzung her gehört diese Musik zu Baumgartners aufwändigsten Filmpartituren. Die Blechbläser sind dreifach besetzt, das Schlagzeug ist mit Xylophon, Vibraphon und zwei Klavieren verstärkt. Die zwölf Violinen des Orchesters werden im Beispiel 23 durch Playback verdoppelt. (ms)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 42; Wider 1981, S. 504–516; Dumont 1987, Nr. 257.

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 55: A 127.2

Quelle: DVD EAN 7611719243430.



The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there are two circled numbers: '000' on the left and '004' on the right. The score is organized into several systems, each with a label on the left side:

- Violoncello** (Cello): The first system, with a circled '000' above it.
- Viola**: The second system, with a circled '001' above it.
- Violin I**: The third system, with a circled '002' above it.
- Violin II**: The fourth system, with a circled '003' above it.
- Viola II**: The fifth system, with a circled '004' above it.
- Vcllo II**: The sixth system, with a circled '005' above it.
- Vcllo I**: The seventh system, with a circled '006' above it.
- K.B. II**: The eighth system, with a circled '007' above it.

The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Specific annotations include 'Violoncello', 'Viola', 'Violin I', 'Violin II', 'Viola II', 'Vcllo II', 'Vcllo I', and 'K.B. II'. There are also circled numbers (000-007) and other markings like 'Boccon' and 'Nervosa spina'. The score is written in black ink on aged, yellowed paper.

Hinter den sieben Gleisen (1959): Gestische Musik zu vorbeifahrendem Zug und Barriere mit genauen Zeitangaben. Partiturhandschrift von Walter Baumgartner.

Hinter den sieben Gleisen

Spielfilm, CH 1959

Komposition: **Walter Baumgartner**

Gesang: **César Keiser**

Elektronische Klangeffekte: **Oskar Sala,**
Mixertrautonium

Ton: **Bruno Kohler, Alfred Braun**

Handlung: Drei Clochards nehmen eine junge Frau auf, die gerade ein Kind geboren hat. Nach vielen Verwicklungen heiratet sie nicht den Vater des Kindes, sondern den Eisenbahner, der ihr am Anfang des Films das Leben gerettet hat.

Musikausschnitt: (3:26 ab Min. 2) Titelmusik mit Vorstellung der Dampflokomotive des Eisenbahners, eingegliedert in eine Rahmenhandlung, die im Aufnahmestudio spielt.

Kommentar: Das Chanson «Hinter den sieben Gleisen», gesungen von César Keiser, Text von Fridolin Tschudi und Kurt Früh, ist eines der seltenen Beispiele vertonter «Credits». Das Filmorchester (mit Walter Baumgartner am Klavier) ist in einer Backstage-Rahmenhandlung zu Beginn zu sehen und spielt eine tänzerische Musik mit südamerikanischem Rhythmus und Lokomotivgeräuschen, bereichert mit Effekten des Trautoniums, eines frühen elektronischen Musikinstruments, das durch seinen Einsatz in Alfred Hitchcocks *The Birds* (USA 1963) bekannt wurde. (bs)

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 155; Dumont 1987, Nr. 278.

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 55: A 157.1

Quelle: DVD EAN 7611719742025.

Regie: Kurt Früh. Buch: Kurt Früh, Hans Hausmann, nach einem Stoff von Kurt Früh.
Produktion: Gloriafilm, Zürich (Max Dora, Lazar Wechsler, Kurt Früh)



Anne Bäbi Jowäger I

Spielfilm, CH 1960

Komposition: **Robert Blum**

Handlung: Auch als ihr Sohn Jakobli an den Blättern erkrankt, vertraut die Bäuerin Anne Bäbi Jowäger weder Arzt noch Pfarrer, sondern Wunderheilern. Eine Hellscherin prophezeit dem halb Erblindeten Genesung, wenn er eine Frau finde. Auf der Treppe der Kathedrale von Solothurn begegnet ihm das Meyeli, in das er sich verliebt. Daher verschmäht er die ihm von der Mutter bestimmte Braut Lisi genauso wie die eifersüchtige Magd Mädi. Jakoblis Vater und der Pfarrer fädeln die Hochzeit des Liebespaares ein. Ihr Sohn Köbeli erkrankt an Diphtherie und stirbt, da auch er nicht vom Arzt, sondern vom Quacksalber Vehhansli behandelt wird. Schuldbewusst will Anne Bäbi sich das Leben nehmen, zumal Meyeli und Jakobli mit der Führung des Hofes überfordert sind. Letzterer vermag seine Mutter aber wieder zur Mitarbeit zu gewinnen, und sie wird wieder so aktiv wie zuvor.

Musikausschnitt: (0:47 ab Min. 50) Jakobli trifft am Waldrand unerwartet auf Meyeli, während der Unterhaltung kommt es zu ihrem ersten Kuss.

Kommentar: Jakobli wird in einer Situation gezeigt, in der ihm gerade zugebilligt wurde, die ungeliebte Lisi nicht nehmen zu müssen. Eingebettet in diatonische, aber nicht mehr rein Dur-Moll-tonale Streichermotive, die das Bewusstwerden seiner Freiheit veranschaulichen, klingt in einem verknüpften Zitat jene volksliedhafte Vorhaltmelodie im Dreivierteltakt an, die erstmals bei der Begegnung mit Meyeli in Solothurn zu Gehör kam. Leitmotiv also als Erinnerung und Ahnung zukünftigen harmonischen Zusammenlebens mit Meyeli, von dem ihm träumt und das ihm nun auch

Regie: Franz Schnyder. Buch: Richard Schweizer, Franz Schnyder, nach dem gleichnamigen Roman von Jeremias Gotthelf. Produktion: Neue Film, Zürich (Franz Schnyder)



wieder begegnet, hier allerdings zu etwas künstlich verfremdeter Musik mit Tanzcharakter. (gw)

Autograph: Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 8: I Db 2.1

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 161.

Quelle: DVD EAN 7611719449108.

Der 42. Himmel

(Krach im Standesamt)
Spielfilm, CH 1962, schweizerdeutsche Fassung

Komposition: **Hans Moeckel** und **Werner Kruse**
Ton: **Alfred Braun**, **Bruno Kohler**, **Hans Rüfenacht**, **Klaus Bietenholz**
Orchester Radio Basel, Dirigent: **Hans Moeckel**

Handlung: Pfannenstiel, ein zum Standesbeamten aufgestiegener Angestellter des Rathauses von Niemalsingen (Walter Roderer), nimmt seine Aufgabe so ernst, dass er Privatangelegenheiten mit seiner Tätigkeit als Beamter vermischt: Nach schlechten Erfahrungen beginnt er, seinen Klienten vom Heiraten abzuraten. Doch nach Verwicklungen heiratet er selbst.

Musikausschnitt 2: (2:22 ab Min. 4) Pfannenstiel sitzt am Informationstisch des Rathauses und erklärt einer Gruppe italienischer Gastarbeiter den Weg zum zuständigen Büro.

Musikausschnitt 3: (2:13 ab Min. 25) Chanson «'s isch e Schand»: Die Eheleute (Margrit Rainer und Peter W. Staub), bei denen Pfannenstiel einquartiert ist, sind frustriert, und ihr Hochzeitstag ist ein Fiasko, in das Pfannenstiel unversehens hineingerät.

Kommentar: Der erste Ausschnitt ist ein Ensemble und der zweite ein Chanson im Stil der damals beliebten Cabaret- und Kleinfilm-Lieder. Grosse Teile des Films sind wie ein Musical gestaltet, die Musik bewegt sich zwanglos zwischen Opernparodie und Cabaret.

Bei dieser Filmmusik arbeiteten Kruse und Moeckel eng zusammen. Kruse komponierte 15 Lieder, während die Partitur in Moeckels Nachlass nur instrumentale Teile enthält: Sehr wahrscheinlich war Moeckel vor allem für die zusätzlichen Musikteile, die Orchestration und die Orchesterleitung zuständig. (bs)

Regie: Kurt Früh. Buch: Kurt Früh, Hans Hausmann. Produktion: Gloriafilm, Zürich, Praesens-Film, Zürich (Max Dora)



Autograph: Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Hans Moeckel, A 375

Literatur: Aeppli 1981, Nr. 185; Dumont 1987, Nr. 302.

Quelle: DVD EAN 7611719241887.

expo 64 impressions

Dokumentarfilm, CH 1965

Komposition: **Bruno Spoerri**

Ausführende: **Saxophonquartett Luc Hoffmann, Stuff Combe** (Schlagzeug)

Musikaufnahme: **Walter Wettler** (Sonographic, Schlieren), 19. April 1965

Handlung: Der Film zeigt Impressionen von der Lausanner Landesausstellung Expo 1964, vor allem auch Bauten, die von Max Bill gestaltet wurden. Teilweise ist der Film mit stehenden Bildern (Fotografien von Ernst Scheidegger) in regelmässiger Abfolge wie eine Diaschau gestaltet.

Musikausschnitt: (2:41 ab etwa Min. 1:30). Titelmusik und Übergang des Films in eine Folge von Standbildern bis hin zu Jean Tinguelys kinetischer Plastik *Heureka*, die in Bewegung gezeigt wird.

Kommentar: Die Musik war einer meiner ersten Aufträge. Das Budget erlaubte ein Orchester von höchstens fünf Musikern, und so entschied ich mich für das vielseitige Saxophonquartett Luc Hoffmann von Radio Genf, ergänzt durch den Perkussionisten Stuff Combe. Dazu kam an einer Stelle – quasi als Zusatzschlagzeug – das rhythmische Geräusch der Heureka-Maschine. Die Musik liegt zwischen klassischem Saxophonquartett und Jazz und greift immer wieder Volksmusik-Motive auf, entsprechend den im Film gezeigten lokalen Sujets.

Das Defilee der Blasmusik, gefolgt von den vielen schwarz gekleideten Honoratioren, verleitete zu einer ironisch-marschartigen Musik. Es schliessen sich Trachtenbilder an, denen Zitate aus Volksliedern der entsprechenden Landesteile entsprechen. Darauf leitet die Musik zur Geräuschaufnahme der Tinguely-

Regie, Buch und Produktion: **Ernst Scheidegger** und **Peter Mürger** im Auftrag von Max Bill



Maschine über. Am Schluss erklingt noch das Hauptthema des Films, das mit dem Tempo der Bilderabfolge übereinstimmt.

Bruno Spoerri

Literatur: Cinémathèque suisse: *Expo 64*, Beiheft DVD-Edition, Lausanne 2014, S. 64.

Quelle: Archiv Ernst Scheidegger, Films.

Alberto Giacometti

Dokumentarfilm, CH 1966
erweiterte Fassung 1968

Regie und Buch: Ernst Scheidegger.
Produktion: Ernst Scheidegger, Peter Mürger

Komposition: **Armin Schibler**

Ton: **Magnetix, Zürich**

Besetzung: Kleines Orchester mit Flöte, Klarinette, Fagott, Violine, Bratsche, Violoncello, Klavier, Harfe und Schlagzeug mit Vibraphon

Handlung: Der Film zeigt die Arbeitsumgebungen des Künstlers in Paris und Stampa, ihn selber bei der Arbeit an einem Bild und im Gespräch mit dem Dichter Jacques Dupin während des Modellierens einer Büste. Hinzu kommen Dokumentaraufnahmen von seinem Begräbnis in San Giorgio bei Borgonovo und ein Gespräch mit dem Direktor des Zürcher Kunsthhauses.

Musikausschnitt: (2:44 ab Min. 11) Der Ausschnitt präsentiert eine Serie von Porträts von Verwandten und Freunden Giacomettis.

Kommentar: Schibler sucht in diesem Teil seiner Filmmusik (X – Die experimentelle Phase) keine Synchronisierung mit dem Bild, sondern hat musikalische Miniaturen zu bestimmten Werken Giacomettis komponiert, die aufeinander folgen. Die Abfolge im gewählten Ausschnitt ist laut Partitur: *Pointe à l'œil*, *Ermordete Frau*, *Tête St. Paul*, *Tête cubiste*, *Kubus*, *Kleine Figur* (mit Zigarette), *Le nez*, *Tête sur tige*, *2 Akte*, *Place 3 hommes*, *L'homme qui marche*, *4 femmes debout*, (farbige Köpfe). – Das jazzartige Scherzo ab 1:15 ist dem Werk *Le nez* zugeordnet. (ms)

Autograph: Paul Sacher Stiftung, Basel, Werk Nr. 188

Quelle: Stiftung Ernst Scheidegger, Flims.



Jean-Luc persécuté

fiction, CH/FR/BE/CND 1966

Réalisation : Claude Goretta. Scénario : Georges Haldas, Claude Goretta, d'après le roman homonyme de Charles Ferdinand Ramuz.
Production : TSR, Genève, ORFT, RTB, Radio-Canada

Composition : Guy Bovet

Illustration sonore : Eric Bujard

Son : Jean Kaehr

Résumé : Jean-Luc, paysan de montagne, a épousé Christine, tout en sachant que c'est Augustin qu'elle aime. Il veut croire au bonheur d'autant plus qu'ils ont un enfant, mais quand Augustin revient, Christine devient sa maîtresse. Jean-Luc la chasse de la maison. Quand leur enfant se noie dans l'étang, il bascule dans la folie. Un jour qu'il épie Christine avec l'enfant qu'elle a d'Augustin, il l'enferme dans une grange à laquelle il met le feu pour après s'enfuir dans la montagne d'où il se précipite dans le vide.

Extrait musical : (2:13 à partir de min. 68)
Jean-Luc devenu fou après la mort de l'enfant, dans l'église et dans le cimetière.

Commentaire : Goretta (comme d'ailleurs aussi Michel Soutter) savait très bien ce qu'il voulait comme musique. Il me la décrivait en mots et, au piano, j'essayais de trouver ce qu'il voulait. On peut donc presque dire que c'est lui-même qui a composé ses musiques. Après, il n'y avait plus qu'à noter...
Guy Bovet

Source : *Cinémathèque suisse, Lausanne.*



La lune avec les dents

fiction, CH 1967

Réalisation et scénario: Michel Soutter.

Production: Anita Oser, Michel Soutter, Arado-Film, Genève (Michel Bühler)

Composition: Jacques Olivier [Jacques Guyonnet]

Son et mixage: Rose-Marie Jenni

Résumé: William mène une vie volontairement en marge, en travaillant dans un bowling et subsistant de petits larcins, ce qu'il cache à Noëlle, une fille de bonne famille, avec laquelle il engage une relation malgré tout ce qui les sépare. La jeune femme est épiée par un apprenti policier, dont elle refuse les avances. William affronte son rival et chasse Noëlle, chacun reprenant sa vie.



Extrait musical: (1:19 à partir de min. 2) Après une brève conversation téléphonique, on voit William dans le tram à Genève.

Commentaire: L'extrait est clairement une reprise de la chanson *Noir c'est Noir* (1966) de Johnny Hallyday (motif de basse). En écoutant ça, je me suis dit que nous n'avions pas encore amené les synthés révolutionnaires EMS en Suisse romande et que j'utilisais probablement des orgues bon marché du type Farfisa. Il n'y avait rien d'autre ou alors nous nous rendions dans les labos de physique du Collège Calvin pour emprunter des oscillateurs qui faisaient déjà, par interconnexions, des effets très scifi. Le problème était que je n'avais pas d'instruments classiques pour écrire quelque chose...

Jacques Guyonnet

Littérature: Dumont/Tortajada 2007, n° 19.

Source: DVD EAN 3700246904410.

Haschich

fiction, CH 1967

Réalisation et scénario : Michel Soutter.
Production : Anita Oser, Michel Soutter, Arado-Film, Genève (Michel Bühler)

Composition : Jacques Guyonnet « et le grand G. E. »

Son : Rose-Marie Jenni, Émile Meyer

Mixage : Rose-Marie Jenni

Chanson du générique écrite et chantée par :
Christian Mühlestein

Résumé : Mathieu est comédien, Bruno garagiste. Les deux amis éprouvent un certain malaise à être là, où il ne fait ni chaud ni froid, et quand Mathieu entend le cri d'un berger d'Anatolie, au studio de la Radio, le désir de partir se fait pressant. Bruno est prêt à tout lâcher, mais Mathieu tombe amoureux d'une comédienne en tournée, avec laquelle il passe un moment de bonheur et qui s'en va une fois le spectacle donné. Bruno, lui, s'en est allé et Matthieu reste, seul et frustré.

Extrait musical : (2:47 à partir du début) Après un plan sur la statue de Jean-Jacques Rousseau à Genève, nous voyons les deux protagonistes dans une voiture.

Commentaire : L'identité du chanteur n'est pas claire. – Après l'évocation du patriotisme selon Jean-Jacques Rousseau, la chanson exprime une atmosphère propre à la jeunesse révoltée de l'époque, tout en résumant l'idée du film : montrer la frustration des personnages principaux. (rc, ms)

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 22.

Source : DVD EAN 3700246904410.



L'inconnu de Shandigor

fiction, CH 1967

Composition: **Alphonse Roy**

Son: **Marcel Sommerer, Claude Pannier, Achille Christen**

Mixage: **Werner Walter**

Orchestre symphonique, direction: **Jean-Marie Auberson**

Chef des chœurs: **Hubert Frankle**

Résumé: La découverte par le savant Herbert von Krantz d'un désamorçeur de force nucléaire suscite l'intérêt des services secrets de toute la planète. Sa retraite dans sa villa-laboratoire ne le protège pas de leurs actions et quand son assistant Yvan et sa fille Sylvaine se font enlever, il bascule dans la folie et la mort. Sylvaine est relâchée à Shandigor, où elle avait rencontré Manuel, dont elle est amoureuse. Les plans sont volés par un espion asiatique qui assassine Yvan avant de se faire abattre à son tour. À l'enterrement de von Kratz, Manuel réapparaît, la bague de l'espion au doigt.

Extrait musical: (2:04 à partir de min. 77)

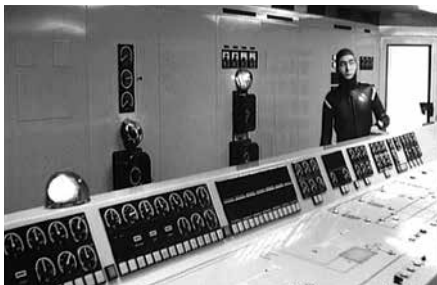
L'espion asiatique s'approche de l'organisation secrète, qui se trouve dans une usine, pour apprendre sa « mission ».

Commentaire: Cette musique de « science-fiction » pour chœur sans paroles et orgue exprimant la force de l'organisation mystérieuse aura une dernière reprise à la rencontre finale de Manuel et Sylvaine. (ms)

Littérature: Dumont/Tortajada 2007, n° 22.

Source: *Archives Radio Télévision Suisse, Genève.*

Réalisation: **Jean-Louis Roy**. Scénario: **Jean-Louis Roy, Gabriel Arout, Pierre Korálnik**.
Production: **Frajea-Film, Genève**



Charles mort ou vif

fiction, CH 1969

Réalisation et scénario : Alain Tanner.

Production : Alain Tanner, Groupe 5, SSR

Genève

Composition : Jacques Olivier [Jacques Guyonnet]

Son : Paul Girard, Luc Yersin

Flûtes : François Perret

Résumé : Patron d'une entreprise d'horlogerie familiale qui fête son centenaire, Charles Dé dénonce publiquement les apparences de sa réussite, laisse tomber famille et affaires, et disparaît pour trouver refuge à la campagne, auprès d'un couple dont il fait sa nouvelle et libre famille. Sa fille, engagée dans le Mai 68 genevois, se joint à leur conversation et à leurs jeux. Quand le fils de Charles, résolu à écarter son père de l'entreprise, découvre sa retraite, il le fait interner à l'hôpital psychiatrique.

Extrait musical 10: (1:20 à partir de min. 8)
L'autoréflexion du protagoniste dans la baignoire. – La flûte reprend la musique du générique.

Extrait musical 11: (0:58 à partir de min. 88)
Son transport à l'hôpital. Les conducteurs de l'ambulance étouffent ses réflexions avec la sirène.

Commentaire: Malgré les propos critiques du compositeur, ces extraits de musique de film comptent sans doute au nombre des plus réussis du genre, à une époque où des cinéastes tentaient de lutter avec une clarté radicale contre un cinéma émotionnel et refusaient les motifs sonores conventionnels en recourant parfois à des musiques d'avant-garde. Associés à la sirène, les sons de vibraphone et de xylophone que l'on entend à la fin permettent au geste intellectuel du personnage que l'on a fait taire, de triompher au moins sur la bande sonore. (ms)



À l'entendre, je ne trouve pas que ce solo de flûte soit ce qu'il faut à ce passage. Le théâtre se donnait les moyens de le faire, avec le grand Roland Sassi par exemple et aussi Guillaume Chenevière période jeune, mais les gens de cinéma voulaient quelque chose de rapide, fait sur place. Je me souviens que, dans mes entretiens avec ces créateurs, je distinguais les musiques porteuses et les musiques d'illustration (synchrones). C'est ce que je disais à mes amis. Musique porteuse: toute musique qui dégage un sens fort et amplifie le message du cinéaste. Les classiques et les romantiques sont les plus représentées. Musique d'illustration: créer des effets qui soulignent une scène, une image, un acte, mais le message musical n'est pas construit. Il me semble que ce que j'ai donné à mes amis était du second genre. Mais nous n'avions pas de dialogue créatif, je ne voyais jamais les rushes.

Jacques Guyonnet

Littérature: Dumont/Tortajada 2007, n° 39; Schärer 2014, pp. 402–409.

Source: DVD EAN 7640126560007.

Dällebach Kari

Spiefilm, CH 1970

Komposition: **Tibor Kasics, Mani Matter**
(Chanson)

Handlung: Ein Film über die fehlende Einheit des Bürgertums nach dem Ersten Weltkrieg, das materielle Unterschiede zu unüberwindlichen Standesschranken macht: Der Coiffeur Kari Dällebach (nach dem historischen Karl Tellenbach gestaltet) leidet unter seiner Hasenscharte, wird aber durch seine Witze zum Berner Stadtoriginal. Seine Liebe zur Fabrikantentochter Annemarie scheitert; er wird zum Alkoholiker und endet durch Selbstmord.

Musikausschnitt 12: (1:19 ab Anfang) Am Geländer einer Brücke sind ein Paar Schuhe aufgehängt, die erst zwei vorübergehenden Polizisten auffallen. – Dazu erklingt Mani Matters «Ballade vom Dällebach Kari».

Musikausschnitt 13: (0:35 ab Min. 18) Cabarettlied der «Berliner Topsy» mit Hupe, begleitet von Tibor Kasics auf einem verstimmten Klavier. Die Zuhörerschaft im Lokal besteht aus Männern, die sich den damals grossen Luxus eines Autos nicht leisten können, darunter Kari.

Musikausschnitt 14: (3:09 ab Min. 31) Der gealterte Kari denkt an Stationen seiner Liebesgeschichte mit Annemarie zurück: zuerst an den ersten gemeinsamen Tanz (zu dem der «Annemarie-Walzer» als diegetische Musik im Bild erklingt), dann an einen von ihm gewonnenen Wettlauf mit Annemarie, diesmal zur Melodie des «Annemarie-Waltzers» als Hintergrundmusik, arrangiert als «Schnellpolka» mit übermütigem Piccolo-Solo. Die im Anschluss ausgesprochene Einladung bei Annemaries Eltern, die zum Fiasko wurde, lässt die Melancholie zurückkehren, und die Musik endet in einem verminderten Septakkord.

Regie und Buch: **Kurt Fröh**, frei nach der Dällebach-Biographie von Hansruedi Lerch (1968), mit Texten aus den *Leichenreden* (1969) von Kurt Marti. Berndeutsche Bearbeitung: **Ernst Eggmann**. Produktion: **Atlantic Film**, Zürich, **Stella-Film**, München (Peter Hellstern, Martin Hellstern)



Kommentar: Der Film, der an das Kino der 1950er-Jahre wie *Bäckerei Zürrer* erinnert, konnte Kurt Fröhs bewährten Neorealismus erfolgreich mit den Themen der 68er-Generation verbinden, wie sie sich in Kurt Martis Texten niederschlagen. Zusätzlich zur authentischen Nachempfindung der Unterhaltungsmusik der 1920er-Jahre gelang Kasics mit dem «Annemarie-Walzer» (Nr. 13 in der Partitur) eine Remineszenz an die untergegangene, aber dennoch herbeigesehnte Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. (bs, ms)

«Zum Dällebach Kari schrieb Kasics eine feinfühligere Musik, welche der Geschichte und den dichten Schwarz-Weiss-Bildern Leichtigkeit und Eindringlichkeit verlieh. Zudem schaffte es Kasics, die eigens für den Film geschriebene Ballade des Berner Troubadours Mani Matter in seine Musik zu integrieren, ohne sie zu konkurrenzieren.» (Keller/Siegfried 2004, S. 90–92)

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 26, Ab 1, 1–3

Literatur: *Dällebach Kari*, Rialto-Filmheft, Nr. 11, Zürich 1970; Peter Michael Keller, Kathrin Siegfried: *Den Ton getroffen: Tibor Kasics*, Baden: Hier + Jetzt, 2004; Schärer 2014, S. 433–443.

Quelle: DVD EAN 7611719242433.

Ich – ein Groupie

(Das Mädchen mit dem Einwegticket)
Spielfilm, CH 1970

Regie und Buch: Fred Williams [Erwin C. Dietrich], Jack Hill, Peter Baumgartner.
Produktion: Erwin C. Dietrich, Zürich, Urania-Film, Berlin

Komposition: **Walter Baumgartner**, dazu Szenenmusik von **Terry Walt [Walter Senn]**, **Birth Control**, **Murphy Blend**, **Luke Zane**, **Pony Poindexter**

Handlung: Das Leben eines deutschen Groupies (Ingrid Steeger) während der Tournee eines Rockstars endet mit einem Unfall im Drogenrausch. – Der Film vermittelt die Jugendkultur jener Zeit an ein Publikum, das zwischen Angst und Schaulust schwankt.

Musikausschnitt: (2:53 ab Min. 60) Ritual in einem alten Gemäuer, zu Getrommel im Bild, geheimnisvollen Geräuschen und Orgelklängen. Die Frau liegt auf einem Schragen, ein Hexer fuchtelt mit einem Messer, die Musik steigert sich zu einem Schrei.

Kommentar: Baumgartners Musik ist hier zwölftönig, ausgeführt auf einer elektronischen Orgel mit genau zum Bild gesetzten Akzenten. In der Partitur sind die Töne der Oktave in Dreiergruppen, einmal zu Dreiklängen, einmal zu übermässigen Dreiklängen und einmal zu Quartan plus verminderter Quinte, gruppiert. Bei der Vision des geliebten Rocksängers ertönt eine verfremdete Kadenz in c-moll. (bs, ms)

Autograph: «Schwarze Messe» in Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 55: A 266.1

Literatur: Benedikt Eppenberger, Daniel Stapfer: *Mädchen, Machos und Moneten. Die unglaubliche Geschichte des Schweizer Kinounternehmers Erwin C. Dietrich*, Zürich: Scharfe Stiefel, 2006, S. 74; Dumont/Tortajada 2007, Nr. 61.

Quelle: DVD EAN 7613059404960.



L'invitation

fiction, CH/FR 1973

Réalisation : Claude Goretta. Scénario : Claude Goretta, Michel Viala. Production : Groupe 5, Citel Films, Genève, Planfilm, Paris

Composition : Patrick Moraz
 Son : Paul Girard, Laurent Barbey, Maurice Gilbert, Jean Duguet
 Bruitage : Albert Platzman
 Arrangements : Patrick Moraz, Guy Bovet
 Musiciens de l'Orchestre de la Suisse romande, direction : Guy Bovet
 Piano : Patrick Moraz



Résumé : Employé de bureau effacé et célibataire, Rémy Placet se retrouve, à la mort de sa mère, propriétaire inattendu d'une vaste demeure où le quinquagénaire, un beau dimanche, invite ses collègues et son chef. L'atmosphère évolue au gré des plaisanteries de Maurice, le boute-en-train du bureau, et des boissons servies par un étrange maître d'hôtel, jusqu'au moment où le relâchement joyeux qui s'empare de tous bascule et qu'un sein exhibé déclenche le retour à l'ordre moral, non sans une bagarre au cours de laquelle Placet est frappé accidentellement. Le lendemain, ils sont tous au travail, sauf la jeune dactylo qui s'était dénudée et qu'une autre remplace.

Extrait musical 16 : (1:54 à partir de min. 3)
 La musique du transistor fait écho à la bonne humeur de Placet après le travail. – Ce passage introduit la fonction de la radio, d'où proviendra toute la musique du film, comme dans l'exemple suivant.

Extrait musical 17 : (2:35 à partir de min. 74)
 Les invités se laissent de plus en plus aller, jusqu'au strip-tease de la jeune fille. Le scandale est préparé musicalement par la guitare électrique aux sons « lascifs », qu'une musique d'orgue vient relayer après les protestations indignées. (rc, ms)

Commentaire : Durant les premières semaines de 1973, Claude Goretta m'avait contacté pour

me demander si je serais intéressé à composer la musique du film *L'invitation* qu'il allait tourner bientôt. Je consacrai les semaines suivantes à composer la musique du film. Mon grand ami Guy Bovet m'aïda à écrire les partitions pour un orchestre de chambre composé de seize musiciens « triés sur le volet » et faisant partie, à l'époque, de l'OSR. C'est dans un studio situé près de l'aéroport de Genève, dans un abri anti-atomique aménagé en studio d'enregistrement, que je fus à même de jouer au piano et « en direct » les thèmes que j'avais composés, accompagné par les seize musiciens. Je me souviens aussi que la harpiste avait eu quelques hésitations quant à son jeu de pédales, dues au fait que ma partition originale sollicitait un changement de ton assez inhabituel.

Patrick Moraz

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 124.

Source : DVD EAN 7640126563879.

Steppenwolf

feature film, USA/FR/CH/GB 1974

Composition, arrangement, and direction:

George Gruntz

Sound editor: **Ian Crafford**

Re-recording mixer: **Bill Rowe**

Performers: **London Symphony Orchestra**, English jazz musicians including **Kenny Wheeler**, **Harry Beckett** (trumpet); **Mike Gibbs**, **Paul Rutherford** (trombone); **Pete King** (saxophone); **Barry Guy**, **Ron Mathewson** (bass); **Derek Bailey** (guitar) and **Tony Oxley** (percussion)

Saxophone solo: **Charlie Mariano**; the musicians of the **Piano Conclave** (**Gordon Beck**, **Fritz Pauer**, **Adam Makovicz**, **Joachim Kühn** and **Jasper van't Hof**); Basel drummers and fife players; drum solo: **Felix Gruntz**; Dixieland group with banjo; **George Gruntz**, Fender piano

Recording venue: **Recording studios in London and Basel**

Plot: In his state of depression, Harry Haller sees himself as the "Steppenwolf", a creature halfway between a man and a free-roaming animal. Hermine and the jazz saxophonist Pablo show him new ways to live and at the close lead him into a "magic theatre" with bewildering illusions.

Music excerpt (2:17, from the beginning): Title music with views of the city of Basel.

Commentary: Rumbling, dissonant brass chords, above them a jazzy melody on the E-piano that is then taken over by the big orchestra. The music shifts to a rhythmic "carpet" in the low wind while the alto saxophone plays the chorus of the Western song "Yearning just for you" from the 1920s (by Benny Davis and Joe Burke); the saxophone then appends a brief improvisation.

Direction and screenplay by **Fred Haines**, after the novel *Der Steppenwolf* by Hermann Hesse. Production: **DR Productions** (**Melvin Fishman**, **Richard Herland**)



For this film, George Gruntz created a wild musical score for a large orchestra plus a band with top-flight English jazz musicians. Charlie Mariano plays solo on the alto saxophone and is joined by the musicians of the Piano Conclave, drummers and fife players from Basel (the film is set in Basel, and George's son Felix Gruntz gives a brilliant account of himself as a virtuosic drummer), a Dixieland band with banjo and George Gruntz himself on Fender piano. Altogether, this is a magnificent array, with the music shifting to and fro between the most varied genres. (bs)

Source: DVD EAN 4042564012569.

4 M 3-a LAYER DREAM SEQUENCE

Violin 1
Violin 2
Viola
Vcllo
D' Bass

Violin 1
Violin 2
Viola
Vcllo
D' Bass

Violin 1
Violin 2
Viola
Vcllo
D' Bass

2/37

1 M 3 **THE STEPPENWOLF - GOLFGRÄBER / GREEN POND BARRY**

Flute
Clarinet
Piano
Bass
Arco

Flute
Clarinet
Piano
Bass
Arco

Flute
Clarinet
Piano
Bass
Arco

3/2

Steppenwolf (1974): Manuscript score by George Gruntz. The musicians are given the opportunity to improvise.

Die Schweizermacher

Spielfilm, CH 1978

Regie: Rolf Lyssy. Buch: Rolf Lyssy, Christa Maerker, Georg Janett, Martin Schmassmann, Pierre Lachat. Produktion: T&C Film, Zürich (Marcel Hoehn)

Komposition: **Jonas C. Haefeli**
 Ton: **Hans Künzi, Pavol Jasovsky**
 Mischung: **Peter Begert, Hans Künzi** (Sonorfilm, Ostermundigen)
 Tenorsaxophon: **Ernst Gerber** (Improvisation über die Nationalhymne)
 Tenor- und Baritonsaxophon: **Fernando Fantini**
 Trompete: **Hans Kennel**
 Schlagzeug: **Walter Keiser**
 Gitarre: **Max Lässer**
 Flöte, Panflöte, Saxophon, Klavier, Clavinet, Synthesizer und Perkussion: **Jonas C. Haefeli**,
 Gastauftritt im Film: **Kurt Baebi** am E-Piano,
Peter Keiser, Bass, und andere
 Musikaufnahme: **Jonas C. Haefeli** (Villa Lucci-Putschi, Wädenswil)



Handlung: Eine Komödie um das Prozedere von Einbürgerungen in der Schweiz. Ein deutscher Psychiater, ein italienischer Arbeiter sowie eine jugoslawische Tänzerin müssen den engstirnigen Polizeibeamten Max Bodmer überzeugen, dass sie das Bürgerrecht verdienen.

Musikausschnitt: (1:45 ab Min. 58) Die Ermittler auf nächtlicher Beobachtungstour im Auto.

Kommentar: Die Spannung (im Sinne von unterschwelligem Suspense) wird hier durch eine Melodie mit starken Akzenten über einem langsamen Rhythmusteppich erzeugt. Ironie kommt dadurch zustande, dass die Musik das dramatische Geschehen ganz ernst nimmt, wodurch die Banalität der Polizistendialoge auffällt. (bs, ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 273; Schärer 2014, S. 627–631.

Quelle: DVD EAN 7611719518118.

Messidor

fiction, CH/FR 1979

Réalisation et scénario : Alain Tanner.
Production : Citel Films, S. S. R., Genève, Action Films, Gaumont, Paris (Yves Gasser, Yves Peyrot)

Composition : Arié Dzierlatka, lied « Fremd bin ich eingezogen » du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert
Son : Pierre Gamet, Bernard Chaumeil
Mixage : Claude Villand

Résumé : Jeanne et Marie se rencontrent faisant du stop et décident d'aller ensemble à l'aventure. L'une est étudiante et interrompt sa préparation aux examens, l'autre est vendeuse et rentre chez elle à la campagne. C'est l'été, le mois de Messidor. Elles échappent à un viol, dérobent le pistolet d'un officier et, à bout de ressources, plutôt que de rentrer comme le ferait quiconque, décident de jouer au jeu de combien de temps chacune tiendra à poursuivre, dans le vide du paysage suisse, une errance qui les mènerait jusqu'au point de non-retour. Les actes qu'elles commettent en font des fugitives qu'une émission de télévision poussant à la délation désigne à la population. Sur le point d'être dénoncées, elles tuent un homme qu'elles soupçonnent à tort de les avoir signalées à la police et finissent par être arrêtées quelque part au bord sur la route. (rc)

Extrait musical 20 : (1:24 à partir de min. 58) Pendant que l'automobiliste qui a pris Jeanne et Marie en stop leur explique les bonnes raisons qu'il a de ne pas leur prêter de l'argent (la voix est celle de Tanner!), les deux filles font des grimaces sur le siège arrière de la voiture.
Extrait musical 21 : (1:06 à partir de min. 85) L'espoir de voir la mer devient le symbole de la liberté sur les routes suisses.

Commentaire : Chaque occurrence de la musique orchestrale semble thématiser dans ce film l'opposition entre le confinement et l'esprit de liberté.



Donné dans un arrangement orchestral, un lied de Franz Schubert, « Fremd bin ich eingezogen » (« Étranger je suis arrivé »), accompagne les prises de vues aériennes du paysage qui ouvrent le film, introduisant le thème du voyage voué à l'échec et créant un contraste entre le calme contemplatif de la musique « classique » et l'agitation de ce road movie helvétique. Ironie de l'emprunt, ce lied est tiré du cycle *Winterreise*, alors que le film se déroule durant le mois révolutionnaire et estival de Messidor. (ms)

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 291.

Source : DVD EAN 7640126560182.

Ritorno a casa

documentario, CH 1980

Composizione: **Ben Jeger**. Testo: **Franco Micieli**
 Suono: **Felice Singer**
 Missaggio: **Peter Begert** (Sonorfilm, Bern)
 Voce: **Luisa Bin**
 Sassofono tenore, clarinetto: **Werner Wüthrich**
 Batteria: **Ditschgi Gutzwiller**
 Basso: **Werner Ammann**
 Tastiere: **Ben Jeger**
 Registrazione audio: **Jürg Nägeli** (Krokus, Solothurn)



Trama: Il documentario ritrae le persone nel villaggio di Živavoda Kruč, come viene denominata la località italiana di Acquaviva Collecroce (Campobasso) in stocavo, e le condizioni di vita che trovano gli emigrati che ritornano nel loro paese natale. Mentre il sindaco, i possidenti, i commercianti si sono adeguati alla situazione locale, le nuove generazioni non vedono prospettive per il futuro. La cooperativa agricola, un'iniziativa lanciata da giovani disoccupati, viene boicottata dai responsabili politici. La rassegnazione induce ancora molti a considerare l'emigrazione come l'unica alternativa possibile.

Estratto musicale: (2:05 dall'inizio) La musica dei titoli di testa accompagna immagini girate prevalentemente da un autobus con a bordo emigrati che stanno tornando in Italia. La fine del brano coincide con il loro arrivo ad Acquaviva.

Commento: La canzone dei titoli di testa parla di una donna che ritorna in patria. Il brano trasmette un'atmosfera da road movie, sempre legata a una speranza di libertà. La stessa cantante Luisa Bin, all'epoca sessantenne, sperava di poter rientrare un giorno in Italia, il paese di suo marito.

Ben Jeger

Fonte: Filmatelier Nino Jacusso, Küttigkofen.

Akropolis Now

Spielfilm, CH 1983

Komposition: **Ben Jeger**
 Ton: **Hans Künzi**
 Mischung: **Iwan Seiffert, Hans Künzi**
 Gitarre: **Thomi Kiefer**
 E-Bass: **Dieter Ammann**
 Schlagzeug: **Ditschi Gutzwiller**
 Alles Weitere: **Ben Jeger**
 Musikaufnahme: **Jürg Nägeli** (Pink Tonstudio, Zuchwil)

Handlung: Zwei Schweizer wollen Autos nach Kairo schmuggeln, lernen auf dem Weg aber eine junge Frau kennen, die sie in Athen um ihre Beute bringt. – Der Titel spielt an auf Francis Ford Coppolas erfolgreichen Vietnam-Kriegsfilm *Apocalypse Now* von 1979.

Musikausschnitt: (0:38 ab Min. 33) Zuerst werden die Protagonisten in Venedig durch ein Fernrohr beobachtet, danach sieht man sie in einem Café. Die Musik scheint zuerst den unsichtbaren Beobachter zu charakterisieren und daraufhin die beobachteten Personen. Sie kehrt als eine Art Leitmotiv des Films in verschiedenen Varianten wieder. (ms)

Kommentar: Die Hauptfigur des Films ist eine junge Griechin, die zwei tollpatschige Schweizer um den Finger wickelt, deshalb das griechische Nationalinstrument Bouzouki und die Anklänge an *Zorba The Greek* (USA 1964). Inspiriert ist das Stück auch von Libertango («I've seen that face before») von Astor Piazzolla in der Version von Grace Jones (was die Assoziationen an Reggae und das Flexaton als Glissando-Effektinstrument erklärt) und von «Un homme et une femme» von Francis Lay. Die Schauspielerin erinnerte mich auch ein wenig an Anouk Aimée.

Ben Jeger

Regie: **Hans Liechti**. Buch: **Hans Liechti, Su Kappeler, Rainer Klausmann**, nach einer Geschichte von **David Höner** und **Ernst Spycher**. Produktion: **Langfilm, Freienstein** (Bernard Lang)



Quelle: DVD EAN 7611719432100.

Teddy Bär

Spielfilm, CH 1983

Regie und Buch: **Rolf Lyssy**. Produktion:
Langfilm, Freienstein (Bernard Lang), Rolf Lyssy

Komposition: **Bruno Spoerri**
 Ton: **Hans Künzi**
 Elektropiano: **David Brühwiler**
 Bass: **Roman Dylag**
 Gitarre: **Heinz Geisser**
 Gesang: **Simone Hassler**
 Congas: **Peter Hellman**
 Elektrobass: **Herbie Kopf**
 Schlagzeug: **Lukas Meier**
 Posaune: **Benny Powell**
 Saxophone: **Andi Scherrer, Bruno Spoerri**
 Lyricon und elektronische Instrumente: **Bruno Spoerri**
 Musikaufnahme: **Studio für elektronische Musik, Oetwil am See, 10.–22. August 1983**



«Live»-Klänge des amerikanischen Posanisten Benny Powell und des Saxophonisten Andi Scherrer. Ergänzt wird das Ganze durch gesampelte Klangeffekte.

Bruno Spoerri

Handlung: Eine Satire mit Seitenhieben auf die Situation der Schweizer Filmfinanzierung. Der Schweizer Filmregisseur Teddy Bär (gespielt von Rolf Lyssy) wird mit einem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet. Er plant sofort einen neuen Film mit einem heiklen Thema, einem internen Gelddiebstahl bei der Zürcher Polizei. Die Finanzierung des Projekts jedoch gelingt nicht, bis der Regisseur sich als Werbeträger anbietet und sich dadurch erst recht in Probleme verstrickt.

Quelle: DVD EAN 7611719480125.

Musikausschnitt: (2:33 ab Anfang) Die Titelsequenz zeigt die durch Zollformalitäten verzögerte Ankunft des Preisträgers am Flughafen Zürich, vor dem Ausgang herrscht gespannte Erwartung.

Kommentar: Die Musik basiert auf einem Grundtrack mit Gitarre, Elektrobass und Schlagzeug. Das «Orchester» wurde erzeugt durch vielfache Überspielung von Saxophonen und Lyricon (gespielt von Bruno Spoerri) und gesampelten Trompeten-, Posaunen- und Perkussionsklängen, hinzu kommen die

L'allégement

fiction, CH 1983

Compositeur : **Michel Hostettler**

Son : **Laurent Barbey**

Choix musicaux et direction : **Jacques Pache**

Résumé : L'année de ses 23 ans, d'un printemps à un hiver, Rose-Hélène reconnaît peu à peu en Flore, son aïeule morte de folie et d'amour, une image d'elle-même, une communauté de sang et un même mystère. Entre Diégo le brocanteur qu'elle rejoint pour l'oubli et Valentin, l'homme attendu et apparu comme un destin, elle choisit de vivre jusqu'au bout sa parenté avec la folle amoureuse.

Extrait : (2:19 à partir de min. 39) Le couple amoureux se rencontre pendant un orage qui symbolise leur passion. Le bruitage du film reflète le monde extérieur, la musique le monde intérieur. (ms)

Commentaire : Lorsqu'en été 1982, Marcel Schüpbach me demanda d'écrire la musique de *L'allégement*, je l'avertis que je n'avais aucune expérience dans ce domaine. Il me répondit que c'était précisément pour cela qu'il souhaitait ma collaboration. Ce propos me stimula et j'acceptai. Comme je ne pouvais pas me mettre au travail immédiatement, je lui fis parvenir quelques enregistrements d'œuvres récentes, dont l'*Arioso pour cordes*, qui venait d'être créé par Jacques Pache et l'Orchestre Cinq-Sept. Peu de temps après, Schüpbach m'annonça que cette pièce collait parfaitement à l'un des épisodes. Petit miracle...

Quand je me mis au travail, le film était presque terminé : il fallait attendre l'hiver et la neige pour la scène finale ! J'ai donc écrit la musique de cette séquence sans appui visuel, mais j'avais suffisamment assimilé l'esprit du film pour pouvoir le faire. Quand Schüpbach en prit connaissance, il modifia

Réalisation : **Marcel Schüpbach**. Scénario : **Yves Yersin** et **Marcel Schüpbach**, d'après le roman homonyme de Jean-Pierre Monnier. Production : **Film & Vidéo Collectif, Ecublens, Film & Vidéo Productions, Lausanne, TSR, Genève**



certaines charnières dans ses plans. Une preuve, encore, de l'attention que ce cinéaste porte à la musique.

Il n'y a pas, à proprement parler, de leitmotif dans la musique de *L'allégement*. Je parlerais plutôt de concordances récurrentes. Le violoncelle est intimement lié au personnage passionné de Rose-Hélène ; il en est en quelque sorte le double. Ainsi, dans la séquence du corps à corps avec Diego, mais aussi lorsque Rose-Hélène lit à sa grand-mère le passage d'un récit où est évoqué un bal et, bien sûr, dans l'ardente scène sous la pluie, avec Valentin.

Michel Hostettler

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 418.

Source : DVD EAN 7640126562568.

Illusione

lungometraggio, CH 1984

Regia e sceneggiatura: **Victor Tognola**.
Produzione: **Frama Film, Ananda Film, SSR**
RTSI

Composizione: **Mario Robbiani, Victor Tognola**
Suono e missaggio: **Fausto Ancillai** (Cinecittà, Roma)

Parole della canzone: **Victor Tognola**

Voce: **Milva**

Orchestra Radiosa, Radio Svizzera Italiana, dir. **Mario Robbiani**



Fonte: Frama Films Int., Cademario.

Storia: Il film racconta la storia di un illusionista che fa un mediocre numero di magia con la bellissima e biondissima moglie che entra in una grossa scatola e viene trafitta da molte spade. Finché una sera nel finale del numero quando l'illusionista grida «et voilà» lei non c'è, è letteralmente sparita. Il film si svolge alla ricerca spasmodica da parte del marito che trova nella scatola soltanto una goccia di sangue e un capello biondo. Il tema di fondo è metafisico, tocca il concetto orientale di Maya, la realtà, che secondo le antiche scritture Veda è soltanto illusione.

Estratto musicale: (2:19 dall'inizio) Titoli di testa. Milva recita, e canta «La gibigianna» canzone e tema musicale principale del film.

Commento: La musica scritta e arrangiata dal maestro Mario Robbiani, doveva soprattutto creare atmosfere da night, da spettacolo da Kursaal da un lato, dall'altro portare suspense e mistero per la incomprensibile sparizione della donna.

Si è così arrivati alla Gibigianna, che piacque molto a Milva, al punto che l'ha registrata e nel contempo ha girato un importante cameo come attrice. L'orchestra è stata la Radiosa di RSI diretta dal compositore nei nuovi studi di Besso.

Victor Tognola

Clorofilla dal cielo blu

serie TV di sei episodi di 25',
IT/CH/DE 1984-1985

Regia: Victor Tognola. Sceneggiatura: Franco Cavani, Adelchi Galloni, Victor Tognola, dal romanzo omonimo di Bianca Pitzorno.
Produzione: Blue Lions Films, Framma Films, RTI, SSR, RTL, ARD, SRC

Composizione: **Mario Robbiani, Victor Tognola**
Effetti sonori: **Marco Del Carlo**
Suono e missaggio: **Fausto Ancillai** (Cinecittà, Roma)

Tema: Clorofilla è una bambina-pianta extra-terrestre. La sua astronave ha avuto un guasto ed è dovuta atterrare. Clorofilla va salvata perché è in pericolo di vita a causa dello smog terrestre e viene affidata dal padre al professor Erasmus, un famoso botanico. Il professore inventa il «verdeplasma», una sostanza per rimettere in forze Clorofilla. I bambini e il professore fanno di tutto per difenderla dalla curiosità della gente, fino all'arrivo del padre.

Estratto musicale: (1:01 dall'inizio) Titoli di testa

Commento: La Musica e tutta l'effettistica musicale è il risultato della solita empatia tra Robbiani e Victor Tognola. La canzone della Sigla di testa cantata da una bimbetta, è stata tradotta in varie lingue ed editata in varie nazioni d'Europa.

Victor Tognola

Fonte: DVD Framma Films Int., Cademario.



Höhenfeuer

Spielfilm
CH/DE 1985

Komposition: **Mario Beretta**
 Sounddesign: **Florian Eidenbenz**
 Ton: **Peter Begert, Johannes Gerstengarbe**
 Mischung: **Peter Begert**
 Klarinette: **Hans Koch**
 Gesang: **Cornelia Melian**
 Meermuschel: **René Krebs-Shapiro**
 Bass: **Gallus Burkhardt**
 Perkussion: **Horst Hoffmann**
 Camerata Academica

Handlung: Die Welt von Schweizer Bergbauern als Rahmen einer archaischen Tragödie: Auf einem abgelegenen Hof leben Vater, Mutter, Tochter Belli sowie der gehörlose Sohn Bueb. Bueb und seine Schwester werden zum Liebespaar, sie wird schwanger. Nach dem gewaltsamen Tod der Eltern übernehmen die Kinder den einsamen Hof.

Musikausschnitt: (2:56 ab Anfang) Anfangstitel zu Bellis und Buebs Feldarbeit in einer verlassenem Berggegend, Ratten werden mit Fallen gefangen.

Kommentar: Ein frühes Beispiel einer Filmmusik, die zwischen atmosphärischem Geräusch und Musik schwebt, hier noch ohne Elektronik, sondern akustisch realisiert. Die Gehörlosigkeit der Hauptfigur gibt Anlass dazu, statt realistischer Geräusche eine imaginäre Klangwelt wiederzugeben: so wie Bueb sich denkt, dass die Umgebung klingen könnte. (bs, ms)

Regie und Buch: **Fredi M. Murer**. Produktion:
 Langfilm, Freienstein (Bernard Lang), SRF,
 Zürich, WDR, Köln



Ich wollte ein Orchester, das klingt, wie wenn die Berge Musik machen würden. Inspiriert von George Gruntz' Musik zu *Romeo und Julia* im Schauspielhaus Zürich, haben Florian Eidenbenz und ich dann Geräusche gesammelt und sie mit Variospeed gestimmt, um dieses Ziel zu erreichen.

Mario Beretta

Literatur: Fredi M. Murer: *Höhenfeuer. Ein Werkstattbuch*, Zürich: Baumann & Stroemer, 1986; Peter F. Stucki: *Bei genauerer Betrachtung. Fredi M. Murers «Höhenfeuer»: Materialien einer Analyse und Hinweise zu deren Einsatz im Filmgespräch*, Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1990; Dumont/Tortajada 2007, Nr. 499.

Quelle: DVD EAN 7611372640171.

Videopoly oder Duponts Verschwinden

Spielfilm, CH/DE 1986

Komposition: **Jonas C. Haefeli**

Ton: **Jürg von Allmen, Pavol Jasovsky**

Mischung: **Robert Jansa**

Gitarre: **Max Lässer**

Keyboard, Sampler und Perkussion: **Jonas C. Haefeli**

Musikaufnahme: **Jonas C. Haefeli** (Studio für Filmmusik, Uetikon)

Handlung: Ein computerverrückter kleiner Bankangestellter wird zum Opfer eines diabolischen Plans: Er wird ins Computerspiel «Videopoly» integriert und dupliziert. Seine Kinder finden jedoch einen Weg, ihn zurück-zuholen.

Musikausschnitt: (4:00 ab Min. 84) Der Protagonist wird am Bankschalter gezeigt, darauf ist die Szenerie aus der Sicht eines anonymen Computerspielers zu sehen, bevor die Schlusstitel einsetzen.

Kommentar: Das filmisch ereignisarme Ende wird mit musikalischer Spannung aufgeladen, um die Situation der ferngesteuerten Menschen im Computerspiel deutlich zu machen. Die Mechanik wird nicht nur durch das Klappern der Tasten und den Tonband-Loop am Schluss, sondern auch durch das traditionellere Mittel der Glockenspielklänge als «Spieluhr» betont. Rückwärts laufende Gitarrenakkorde bilden einen Klangteppich, der eine trance-artige Stimmung erzeugt. (bs, ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 564.

Quelle: *Archiv Condor Films, Zürich.*

Regie und Buch: **Walter Deuber, Peter Stierlin.**
Produktion: **Condor Productions, Zürich (Peter-Christian Fueter), Fernsehen DRS, Zürich, Norddeutscher Rundfunk**



Etwas anderes

Dokumentarfilm, CH 1987

Regie und Buch: Urs Graf.

Produktion: Filmkollektiv Zürich

Komposition: **Roland Moser**
 Ton: **Marlies Graf Dätwyler, Andreas Litmanowitsch**
 Violinen: **Bettina Boller, Paul Giger**
 Bratsche: **Johannes Gürth**
 Cello: **Käthi Gohl**

Handlung: Ein ehemaliger Alkoholiker erzählt aus dem Off sein Leben, bis er einen Weg findet, mit seiner Sucht umzugehen. Der Film vermittelt, wie wichtig es dem Protagonisten ist, nie mehr im Zentrum zu stehen; diese Haltung bestimmt auch die Form des Films.

Musikausschnitt: (8:44 ab Min. 7) Der Protagonist berichtet von der Verstärkung der Sucht und der zunehmenden Verzweigung, bis sich ein Ausweg zeigt. Beim Öffnen eines Fensters sind wieder Umgebungsgeräusche zu hören.

Kommentar: Meine «Entdeckung» in dieser Filmmusik waren aleatorische Verfahren, die in meinen Werken zwar seit 1969 vorgekommen waren, aber in ganz anderem Zusammenhang. Ich komponierte mit «Loops» (das Wiederholungsprinzip resultierte auf der strukturellen Ebene aus dem inhaltlichen Stoff: dem Prinzip der Sucht). Die vier Instrumente des Streichquartetts waren nicht restlos koordiniert. Die Zeit verlief nicht prozesshaft, sondern «kreisend», aber nicht in der suggestiven Weise der Minimal-Musik. Die Musik sollte gar nichts «aussagen», aber auch nicht einfach «Stimmung machen». Die Abstraktheit der Verfahrensart war sehr wichtig, aber auch das Zufallsphänomen: «Zufallsrhythmen», die man nicht bewusst wahrnimmt, weil alles seine sachliche Glaubwürdigkeit hat. In der Musik können solche Rhythmen entstehen, wenn man die permanente rhythmische



«Steuerung» mit Hilfe von Zufallsverfahren aufhebt. Die Musik verbindet sich dann viel zwangloser mit dem Bild.

Roland Moser

Literatur: Mathias Knauer: «Musik statt Sound-design – ein vergeblicher Effort?», in: Christoph Merki (Hg.): *Musikszene Schweiz. Begegnungen mit Menschen und Orten*, Zürich: Chronos, 2009, S. 232–245.

Quelle: Urs Graf, Zürich.

Klassezämekunft

Spielfilm, CH 1988

Komposition: **Jonas C. Haefeli**
 Ton und Mischung: **Hans Künzi**
 Geräuschemacher: **Mel Kutbay, Andreas Schneider**
 Klavier: **David Brühwiler**
 Englischhorn: **Bernhard de Quervain**
 Keyboard, Sampler und Perkussion: **Jonas C. Haefeli**
 Musikaufnahme: **Jonas C. Haefeli** (Studio für Filmmusik, Uetikon)

Handlung: Fünfzig Jahre nach ihrem Schulabschluss lädt Senta von Meissen acht frühere Schulfreunde zu einem Klassentreffen auf ihr Schloss ein. Auf ihrem letzten Schulausflug stürzte Teddy, ein Mitschüler und damaliger Freund der Gastgeberin, in den Rheinfall. Die Schulfreunde waren am Unfall mitschuldig, und Senta nimmt nun Rache an ihnen.

Musikausschnitt 31: (1:51 ab Anfang) Senta verschickt die Einladungen zum Klassentreffen, und die Empfänger werden gezeigt. – Das Hauptthema des Films, gespielt vom Englischhorn, wird mit Variationen vorgestellt.

Musikausschnitt 32: (1:19 ab Min. 39) Senta hat einen Film vom angeblichen Unfall vorgeführt und damit erste heftige Reaktionen ausgelöst. Sie steht auf dem Balkon; die Gäste steigen empört die Treppe hinauf, um sie zu stellen. – Ein Dreitonmotiv dient als Ausgangspunkt für eine Musik, die eine unheimliche Atmosphäre verbreitet, dazu kommen schrille Streicherklänge, tiefe Bässe, die sich mit der Annäherung an Senta steigern.

Kommentar: In *Klassezämekunft* bestimmt die Musik die Erzählperspektive; schon zu Beginn sagt sie: «Jetzt wird erzählt», dann signalisiert sie dem Zuschauer durch imaginäre Räume,

Regie und Buch: **Walter Deuber, Peter Stierlin**.
 Produktion: **Condor Film, Zürich** (Peter-Christian Fueter)



ob er aussen steht oder Teil des Erzählten ist. – Nach Auskunft von Hans Künzi handelt es sich um den ersten Deutschschweizer Film in Dolby Stereo, dem ersten Stereoverfahren, das im Kino mit 35-mm-Film funktionierte. Zusätzlich zum räumlichen Klang war ein erheblich grösserer Dynamikbereich für den Filmton möglich, als man bisher gewohnt war. (bs, ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 622.

Quelle: DVD EAN 7611719742131.

La méridienne

fiction, CH/FR 1988

Réalisation : Jean-François Amiguet. Scénario : Anne Gonthier, Jean-François Goyet.
Production : CAB Productions, Lausanne, TSR, Genève, AO Productions, Paris (Jean-Louis Porchet, Gérard Ruey)

Composition : Gaspard Glaus, Antoine Auberson
Son : Laurent Barbey
Mixage : Hans Künzi, Vasco Pimentel
Saxophones, clarinette : Antoine Auberson
Guitares : Claude Buri
Piano : Gaspard Glaus
Contrebasse : Ivor Malherbe



Résumé : François est projectionniste du cinéma de la bourgade méridionale où il vit dans une belle demeure, entouré de deux tendres sœurs, Marthe et Marie. Quand ce libertin décide de se marier, pour être sûr de son choix, il engage un détective privé, lui fait suivre ses flirts et rapporter ses observations à Marie. C'est elle que le détective épousera, François demeurant le célibataire folâtre qu'il a toujours été.

Extrait musical : (1:32 à partir de min. 51) À la foire, Marthe surprend François en compagnie d'une jeune fille.

Commentaire : Au début de l'extrait, les images de François avec la fille du carrousel interviennent sans son d'ambiance et la scène pourrait passer pour une songerie du protagoniste ; au moment où il se fait surprendre, la musique est perçue en arrière-plan, dans l'ambiance revenue de la foire.

C'est le thème principal du film (que l'on entend sur le générique notamment), joué avec un son rappelant la musique des manèges de la fête foraine. C'est moi qui la joue au synthétiseur.

Gaspard Glaus

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 627.

Source : DVD EAN 3760158760078.

La vierge noire

fiction, série télé en six épisodes, 1^{er} épisode,
CH/FR/DE/IT/ES 1990

Composition : **Louis Crelier**, paroles de la
chanson « S'en aller » : **Olivier Vuille**
Son et mixage : **René G. Sutterlin**
Chant : **Socorro (Angélique Kidjo)**
Claviers : **Sebastian Santa Maria, Louis Crelier**
Enregistrement et mixage : **Philippe Mercier**
(Studio Prism, Lausanne)

Sujet : Chacun des six épisodes de cette mini-série raconte les mésaventures, entre rêve et cruelle réalité, de deux filles des îles tentant de s'intégrer et de se marier en terre fribourgeoise.

Extrait musical : (2:06 à partir de min. 48) Générique de fin. À la fin du premier épisode, la musique accompagne dans sa solitude Clémentine, restée prostrée dans sa chambre après avoir été harcelée par le paysan Adrien.

Commentaire : Les épisodes se terminent par le thème musical du film, « S'en aller », devenu chanson qui accompagne le générique de fin. L'interprétation a été confiée très justement à la chanteuse Angélique Kidjo, Béninoise et Parisienne d'adoption, dont la carrière démarrait à cette époque. Elle a aussi écrit les paroles et chanté le générique de début « Leko Kpomin » (en linga du Bénin).

Louis Crelier

Source : *Archives Radio Télévision Suisse, Genève.*

Réalisation : **Jean-Jacques Lagrange et Igaal Niddam**. Scénario : **Michel Viala, Jean-Jacques Lagrange**. Production : **TSR, A2, ZDF, ORF, RAI, TVE (Raymond Vouillamoz)**



Das vergessene Tal

Spielfilm, CH/DE/AU 1991

Regie: Clemens Klopfenstein. Buch: François Cartier, Clemens Klopfenstein, Niklaus Schlienger.
Produktion: SF DRS, NRD, ORF, NOS

Komposition: **Ben Jeger**

Ton: **Markus Rüdüsühli, Hugo Poletti, Benjamin Lehmann**

Mischung: **Harry Schlösser**

Klarinetten: **Hans Koch**

Steine, Glasharfe, Slideguitar und Weiteres: **Ben Jeger**

Handlung: Ein Bahningenieur, der eine neue Streckenführung für die SBB auskundschaftet, entdeckt in den Bergen eine Siedlung ohne Kontakt zur Zivilisation. Sie steht unter strenger Herrschaft ihres Ältesten, und der Eindringling wird in dieses Leben integriert. Mit seinem Gleitschirm kann er flüchten und die Frau befreien, in die er sich verliebt hat.

Musikausschnitt: (3:17 ab etwa Min. 82) Mit knapper Not kann sich der Held retten und seine staunenden Verfolger aus der Luft betrachten.

Kommentar: Der Film spielt im Gebirge, deshalb ist ein Hauptsound Steinereiben und -schlagen, aber auch Glasharfe (Quarz als Rohstoff von Glas). Dass bei der Titelmusik zum Titel «ein Film von Clemens Klopfenstein» gerade der Klang von klopfenden Steinen hörbar wird, hat uns nicht gestört. – Die Slideguitar wird hier häufig im Zusammenhang mit dem Fliegen verwendet («keinen festen Boden unter den Füßen»).

Ben Jeger

Quelle: DVD EAN 7611719743664.



Une partie en trop

fiction, CH/FR/IT/GB 1992

Réalisation : Pierre Matteuzzi. Scénario : Efreim Camerin, Jacques Labib. Production : TSR, Genève, France 2, Rai, BBC

Composition : **Thierry Fervant**
 Ingénieur du son : **Edgar Biondina**
 Monteuse son : **Jeannetta Ionesco**
 Mixage final : **René Sutterlin** (Studio Maunoir, Genève)

Résumé : Cadre dans une banque d'affaires suisse, un homme est compromis dans un scandale financier sur le point d'éclater au grand jour. Refusant l'idée d'être incarcéré ou de mettre fin à ses jours, il passe un contrat avec une organisation de tueurs.

Extrait musical : (1:18 à partir de min. 59)
 Le tueur s'approche de la victime à travers le couloir de l'hôtel. Devant la porte de la chambre, il ouvre son jackknife, mais il trouve la chambre vide.

Commentaire : Il y a deux sortes de musiques dans ce long métrage : d'une part des musiques conventionnelles utilisées pour les génériques, illustrations sonores en boîte de nuit, etc., mais aussi pour lier certaines scènes entre elles. D'autre part, des effets musicaux qu'on appellerait maintenant Sound design, qui ont été joués sur l'image après le montage du film. Tout cela a été créé en post-production et non sur le livret. Ce sont des effets musicaux que j'enregistrais en multipistes, avec l'image synchronisée, selon mon inspiration du moment. C'est l'époque où je travaillais beaucoup avec la musique électronique et où j'étais considéré (en ce temps-là) comme l'un des précurseurs européens de ce genre de musique.

Thierry Fervant-Mauley

Source : *Archives Radio Télévision Suisse, Genève.*



L'ombre

fiction, CH/FR/DE 1992

Composition : Pascal et Antoine Auberson

Son : Michel Kharat, François Musy, Hans Künzi

Résumé : Guillaume travaille comme documentaliste dans l'ombre de Lavigne, journaliste d'enquête flamboyant dont les recherches le mettent sur la piste d'une corruption qui touche les plus hautes sphères de l'État. Il publie des articles sur les agissements d'un groupe d'extrême droite xénophobe dirigé par un « vieux fasciste », Benjamin Ramier, et les deux hommes commencent à être surveillés. Quand Guillaume croit que sa femme le trompe avec Lavigne, il quitte son foyer et son travail. Le hasard le met en contact direct avec Ramier, qui le recrute en lui faisant miroiter une possible vengeance. Guillaume joue le jeu tout en se sachant lui-même surveillé. Cette situation lui permet de protéger Lavigne, mais elle n'empêchera pas l'enlèvement du journaliste, ni les sévices que lui vaut son refus d'être acheté. Avec l'aide d'une photographe de presse, ancienne conquête de Lavigne, Guillaume intervient pour délivrer le journaliste. Quand celui-ci voit que son protecteur est menacé de mort, il se suicide. Échappant à ses poursuivants, Guillaume récupère les documents compromettants que Lavigne n'avait pas voulu céder. Quand il veut en informer le président de la Confédération, les proches de l'homme d'État s'emparent des documents. C'est dans un hôpital psychiatrique que sa femme vient chercher Guillaume et qu'elle l'emmène, avec leur fils, loin du pays.

Extrait musical : (2:12 à partir de min. 76) Guillaume et la photographe se sont enfuis en moto et sont pris en chasse dans la montagne par les sbires de Ramier. Le bus des poursuivants est dérouté par un coup de pistolet tiré

Réalisation : Claude Goretta. Scénario : Claude Goretta, Muriel Teodori, Efreim Camerin.
Production : Productions J. M. H. Lausanne, TSR, Genève, FR 3, Centre européen cinématographique Rhône-Alpes, Odessa Films, Paris, Bioskop Film, München (Jean-Marc Henchoz)



dans le pare-brise et le véhicule se précipite dans un ravin où il prend feu avec ses occupants.

Commentaire : Contrastant avec l'ambiance sonore très riche, la musique est utilisée avec modération, plutôt comme une atmosphère sonore que pour souligner l'action. L'accord dissonant qui se répète pendant la course-poursuite passe à un accord mineur, qui vient commenter la mort des poursuivants. (rc, ms)

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 807.

Source : *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Der Kongress der Pinguine

Dokumentarfilm, CH 1993

Komposition: **Bruno Spoerri**, weitere Musik von Sergei Rachmaninow (*Die Toteninsel*, 1909), Camille Saint-Saëns (*Le carnaval des animaux*, 1886)

Ton: **Dieter Meyer, Dieter Lengacher, Florian Eidenbenz, Hans Künzi**

Mischung: **Florian Eidenbenz**

Oboe und Englischhorn: **Hans Walter Ulbrich**

Cello: **Wolfgang Bogner**

Flöten: **Matthias Ziegler**

Synthesizer: **Bruno Spoerri**

Musikaufnahme: **Studio für elektronische Musik, Otewil am See**, September 1993

Handlung: Der Film vermittelt einerseits ein Stimmungsbild der Antarktis, als «fiktivster Ort, auf dem man mit zwei Beinen auf dieser Erde stehen kann» (Hans-Ulrich Schlumpf), andererseits zeigt er Forschungen der wenigen hier arbeitenden Menschen, die beunruhigenden Erscheinungen wie Ozonloch und Klimaerwärmung auf den Grund gehen.

Musikausschnitt: (2:32 ab Min. 3) Der Erzähler befindet sich auf einem weiten Eisfeld, während sich eine grosse Gruppe von Pinguinen auf ihn zubewegt und an ihm vorbeizieht.

Kommentar: Die Aufgabe war es, zur bereits ausgewählten grossorchestralen Musik von Rachmaninow und Saint-Saëns ein Thema zu finden, das vor allem zu den Szenen mit den wandernden Pinguinen passte. Der watschelnde Gang der Tiere verführte zur Komik – das ernste Thema des Films verbot jedoch diese Assoziation.

Ich habe gelernt, auf die spontanen Einfälle beim ersten Betrachten eines Films zu achten – oft sind sie besser als alles mühsam Erarbeitete. Es gibt Momente in einem Film, die den Musiker verführen. In diesem Fall war es

Regie: **Hans-Ulrich Schlumpf**. Buch: **Hans-Ulrich Schlumpf** und **Franz Hohler**. Produktion: **Ariane Film**, Zürich



eine kurze Szene, in der das Gewackel der Beine einen unregelmässigen Rhythmus ergab: 3 – 3 – 2 – 3, elf Achtel, die ein Thema suggerierten. Und zusammen mit dem Klang des nasalen Krächzens der Pinguine entstand eine kleine Melodie, gespielt in der tiefsten Lage eines Englischhorns, die als unablässig kreisender Loop durch den ganzen Film immer wieder auftauchte und die Grundlage für weitere Kompositionsteile bildete, die mit Oboe, Cello und Synthesizer darübergelegt wurden.

Bruno Spoerri

Quelle: DVD EAN 7611372200252.

Requiem

Dokumentarfilm, CH 1993

Regie und Buch: Reni Mertens, Walter Marti.

Produktion: Teleproduction, Zürich

Komposition: **Léon Francioli**
 Ton: **Jean-Claude Gaberel**
 Saxophone: **Daniel Bourquin**
 Posaune: **Jean-François Bovard**
 Klavier: **Alexandre Theus**
 Schlagzeug: **Olivier Clerc**
 Gitarre, Gesang: **Pascal Auberson**
 Alles Übrige: **Léon Francioli**



Thema: Dokumentation der Soldatenfriedhöfe von Sizilien bis Nordeuropa. «Ein Requiem für die Millionen Soldaten aller Nationen, die im vergangenen Jahrhundert auf Europas Schlachtfeldern sterben mussten. Gräber, Gräber, Gräber: ein unheimlicher Sog in Fragen, Schmerz und Nachdenklichkeit.» (Presetext)

Die stumme Sprache der Mahnmale ist als Stummfilm mit Musikbegleitung umgesetzt.

Musikausschnitt: (1:48 ab Min. 19) Satz 8:
 «Panzer»

Kommentar: Léon Francioli gelingt es, das Schreckliche ohne Klischees in Musik zu fassen (siehe auch DVD Nr. 25). Diese Musik ist wie ein konzertantes Requiem in Sätze mit thematischen Überschriften gegliedert. Weil nicht auf Geräusch und Dialoge Rücksicht genommen werden musste, sind im ausgewählten Satz für eine Filmmusik ungewöhnlich viele und vielfältige Schlagzeugklänge zu hören: Hier ist das Gerassel von Panzern musikalisch veranschaulicht. (ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 812.

Quelle: *Langjahr Film, Root/CD Tandem 979.*

Vollmond

Spielfilm, CH/DE/FR 1997

Regie und Buch: **Fredi M. Murer**. Produktion:
T&C Film, Zürich (Marcel Hoehn), Pandora Film,
Köln, Arena Films, Paris

Komposition: **Mario Beretta**
Ton: **Henri Maïkoff, Patrick Storck**
Sounddesign: **Jürg von Allmen** (Digiton, Zürich)
Mischung: **Martin Steyer, Stefan Korte** (Ruhr
Sound Studios, Dortmund)
Mitglieder des Tonhalle-Orchesters, Dirigent:
Mario Beretta
Klavier: **Peter Solomon**
Saxophon: **Alex Holeczy**



Handlung: Bei Vollmond verschwinden zwölf zehnjährige Kinder. Ein rätselhafter Brief verlangt von den Eltern, bis zum nächsten Vollmond den Briefinhalt zu entschlüsseln und die darin enthaltene Forderung zu erfüllen.

Musikausschnitt: (1:29 ab Min. 92) Anatol Wasser und Irene Escher frühstücken nach einer gemeinsam verbrachten Nacht im Hotelzimmer und diskutieren über die Schweiz.

Kommentar: Die Musik untermalt hier weder die Angst der Eltern, noch erzeugt sie Nervenzitgel, wie häufig im Kriminalfilm, sondern sie ist stets ein Hoffnungsträger. Auch die Klaviermusik innerhalb der Handlung hat diese Funktion. Die Filmmusik ist von Wolfgang Amadeus Mozarts *Acht Variationen über das Lied «Laat ons juichen»* von *Christian Ernst Graaf* (1766, KV 24) inspiriert, die als eine Art Leitmotiv wiederkehren. Im Orchesterklang tritt neben dem Klavier, das zu «klassischen» Soli ausholt, oft ein Tenorsaxophon hervor. (ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 1107.

Quelle: DVD EAN 7321921092947.

Die Metzger

Spielfilm, DE 1997

Komposition: **Bruno Spoerri**
 Soundeffekte: **Peter Bräker**
 Ton: **Erich Lutz, André Petkus**
 Mischung: **Klaus Hornemann**
 Akkordeon: **Fernando Fantini**
 Tuba: **Mark Unternährer**
 Violine: **Haissam Salah-Eddine**
 Perkussion: **Djamchid Chemirani**
 Synthesizer: **Bruno Spoerri**

Handlung: Eine Satire über einen fremdenfeindlichen Metzger namens Schmölling, der eines Tages im Dachboden eine heimlich von seinen Mietern einquartierte kurdische Flüchtlingsfamilie findet. Seine Verstimmung legt sich, als er erfährt, dass der Kurde ein Berufskollege ist und billig in seinem Betrieb arbeiten kann; dafür entstehen neue Verwicklungen durch eine Liebesbeziehung zwischen Tochter und Sohn der beiden Metzger.

Musikausschnitt: (0:50 ab Min. 75) Szene zwischen einem umtriebigen Werbeberater und seiner exzentrischen Frau. Der Werber glaubt, mit dem Slogan «Die Idee ist Fleisch geworden» ein Motto für Schmöllings Metzgerei gefunden zu haben, und seine Frau nutzt die Euphorie als Gelegenheit, ihn vom Computer wegzulocken und zu verführen.

Kommentar: In diesem Film arbeitete ich mit Leitmotiven: Dem cholерischen Metzger ordnete ich die Tuba zu – das Hauptmotiv fand ich im «Lied vom Schweinespeck» aus dem *Zigeunerbaron* von Johann Strauss, das am Anfang des Films auch gesungen wird. Die Liebesgeschichte zwischen seiner Tochter und dem kurdischen Sohn wird mit einem Saxophonwalzer dargestellt, die Mieter, das eitle und erfolglos ehrgeizige PR-Berater-Paar, mit einem Akkordeontango. Für immer wie-

Regie: **Samir**. Buch: **Mechthild Heckmann, Rosemarie Motzko**. Produktion: **Von Vietinghoff Filmproduktion, München (Joachim von Vietinghoff)**



derkehrende Störungen durch orientalische Klänge sorgen Violine und Perkussion. In der ausgewählten Passage folgt die Musik den Darstellern äusserst genau: Kuss, Blicke, Abwarten, Anlocken, auch das akustisch leicht verfremdete Ausziehen und Wegschleudern der Schuhe sind in die Musik integriert, und es ergibt sich parallel zur Verführung eine musikalische Steigerung. Für diese sentimental-komische Szene schien mir ein Tangothema angemessen, wunderbar gespielt vom Akkordeonisten Fernando Fantini.

Bruno Spoerri

Quelle: Dschoint Venschtr, Zürich.

Requiem

fiction, CH/FR/PT 1998

Composition : Michel Wintsch

Son : Henri Maikoff

Mixage : François Musy, Hans Künzi

Violon : Nathalie Saudan

Alto : Yann Seyrac

Violoncelle : Pascale Michaud

Enregistrement de la musique : Christian

Guggenbühl

Résumé : Écrivain, Paul, en lisant *Le livre de l'intranquillité* à Azeitão, se figure que son auteur, Fernando Pessoa, lui a fixé rendez-vous sur un quai de Lisbonne. À midi, ce dernier n'y est pas. Peut-être entendait-il minuit, pense Paul, qui va errer pendant douze heures dans la chaleur de juillet, rencontrant des vivants et des morts, des Lisboètes inconnus et des disparus familiers, et, à l'heure dite, le fantôme de Pessoa lui-même. (rc)

Extrait musical : (2:59 à partir de min. 92) Générique de fin, venant après les remarques finales de Pessoa sur la danse, cette musique est peut-être, en écho au titre du film, une danse macabre. (ms)

Commentaire : Ma rencontre avec Alain Tanner a été importante dans ma vie artistique. Je connaissais et aimais ses films, et pouvoir collaborer avec un tel artiste pendant plusieurs années m'a profondément enrichi. Alain est toujours très clair sur la musique qu'il désire, sur sa place dans le film et sa charge émotionnelle. Il a un rapport très intime avec elle, et c'est pourquoi, une grande partie de la musique est créée avant la réalisation, lui permettant ainsi de l'écouter, de s'en imprégner pendant le tournage.

Réalisation : Alain Tanner. Scénario : Alain Tanner, Bernard Comment, d'après le roman homonyme d'Antonio Tabucchi. Production : CAB Production, Lausanne, Filmograph, Genève, Gemini Films, Paris, Madragoa Filmes, Lisbonne (Paulo Branco, Gérard Ruey, Alain Tanner)



Certaines scènes sont tournées en fonction du timing de la musique. Après, au montage, il y a bien sûr des retouches, et de nouvelles choses à créer.

Michel Wintsch

Littérature : Dumont/Tortajada 2007, n° 1095.

Source : DVD EAN 7640126560045.

Le monde à l'envers

fiction, CH/F/I 1998

Composition: **Alex Kirschner**
 Son: **Christine Charpail**
 Montage sonore: **Patrick Storck**
 Conception sonore: **Jürg von Allmen**
 Orchestration: **Alex Kirschner, André Bellmont**
 Orchestre de chambre, direction: **André Bellmont**
 Piano: **Hans Feigenwinter**
 Flûtes: **Matthias Ziegler**

Résumé: Enfant, Anne assiste à l'exécution publique d'un coq qu'on dit avoir pondu un œuf. Seize ans plus tard, sur la même place, quelque part dans la Bretagne du XVIII^e siècle, elle subit une profonde humiliation: son fiancé, Yann, n'apparaît pas le jour du mariage et reste introuvable. Désespérée, Anne quitte le village, revêtue des habits de Yann. Se faisant passer pour un mousse, elle fait ses premières expériences du monde masculin et d'une sexualité qui lui est étrangère, redoutant constamment d'être découverte et condamnée à mort. Entre-temps, Yann, qui réapparaît, entend dire qu'elle a pris la mer. Il se met en route à pied pour Marseille, afin de retrouver celle qu'il aime et la sauver.

Extrait musical: (2:20 à partir de min. 32) L'extrait montre Yann qui, apprenant le départ d'Anne, part à sa recherche.

Commentaire: Le thème musical symbolisant l'amour entre Anne et Yann, déjà établi à ce moment du film, se développe en un arrangement plus long avec un ensemble instrumental qui va s'amplifiant, pour rendre plus crédible l'intensité émotionnelle que provoque le départ de Yann vers des contrées lointaines.

Alex Kirschner

Réalisation: **Rolando Colla**. Scénario: **Rolando Colla, Hansjörg Schertenleib, Jean Jourdeuil, Gianluigi Toccafondo, Elena Pedrazzoli**.
 Production: **Peacock Film, Zurich, Gaïa Films, Paris, Fandango, Rome**



Littérature: Dumont/Tortajada 2007, n° 1093.

Source: *Alex Kirschner, Zurich.*

Exklusiv

Spielfilm, CH 1999

Regie: Florian Froschmayer. Buch: Tobias Kunz, Florian Froschmayer. Produktion: Arcanus Film, Luzern, FLO-Film, Luzern, Paparazzi Pictures, Luzern (Florian Froschmayer, Lukas Hobi)

Komposition: Matthias Zimmermann, Adrian Frutiger (Titelsequenz), Subzonic (Songs)
Ton: Christoph Reller
Sounddesign: Roberto Filafarro
Mischung: Roberto Filafarro, Tilo Busch (Soundvision, Köln)

Handlung: Ein Zeitungsartikel über einen Mord im Milieu der Boulevardmedien löst heftige öffentliche Reaktionen aus.

Musikausschnitt: (3:33 ab Min. 73) Abspann mit dem Song «Titelgschicht»

Kommentar: Der Song fasst die Idee des Films zusammen und ist integral im Abspann zu hören. Obwohl der Film keinen grösseren Erfolg hatte, wurde diese Musik zu einem der bekanntesten Schweizer Filmsongs. (ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 1131.

Quelle: DVD EAN 7611372200016.



Azzurro

fiction, CH/IT/FR 2000

Composition: **Louis Crelier**
 Son: **Laurent Barbey**
 Montage son: **Gianluca Carbonelli**
 Mixage: **Tonino Anastasi**
 Paroles et interprète de la chanson « Quante cose chiare »: **Lucia Albertoni**
 Sinfonietta de Lausanne, direction: **Louis Crelier**
 Accordéon: **Tony Russo**
 Sax et clarinette basse: **Christian Gavillet**
 Piano: **Martin Chabloz**
 Guitare: **Laurent Poget**
 Basse: **Pierangelo Crescenzo**
 Batterie: **François Torche**
 Cor des alpes: **Zaneth [Roger Zanetti]**
 Enregistrement et mixage: **Philippe Mercier**
 (Studio Prism, Lausanne)

Réalisation: **Denis Rabaglia**. Scénario: **Denis Rabaglia, Luca de Benedittis, Antoine Jaccoud**.
 Production: **C-Films, Zurich, Alhena Films, Genève, Gam-Film Tecnovisual IT, PCT Cinéma Télévision, Genève, RTSI Lugano, Frédéric Robbes Productions, Paris (Chris Bolzli)**



qui tente de retrouver l'entreprise où il avait travaillé il y a bien longtemps, et son patron M. Broyer. – La musique de ce film a été nommée aux World Soundtrack Awards 2001, dans la catégorie « Meilleure chanson écrite pour un film » (Quante cose chiare).

Louis Crelier

Résumé: Tenant Carla, sa petite-fille aveugle, par la main, le vieux Giuseppe revient des Pouilles à Genève, où il a passé trente ans comme contremaître chez le même patron. C'est auprès de ce dernier qu'il pense trouver l'argent qui permettra de payer la transplantation de cornée de la fillette. Mais Broyer n'a plus toute sa tête et son fils n'a pas réussi à maintenir l'entreprise prospère. De désillusion en humiliation, Giuseppe obtient l'aide d'un ancien ouvrier passé à la restauration italienne et retrouve M^{me} Broyer, dont le fils est de lui.

Extrait musical: (4:35 à partir de min. 26) La scène présente l'arrivée de Giuseppe et de Carla à Genève, après avoir passé toute la nuit dans le train venu des Pouilles.

Commentaire: Le thème principal « Morna della Puglia » (chanson du générique de fin) est suivi du thème « Nel cuore di Giuseppe ». Le premier thème est celui du voyage, le second accompagne les souvenirs de Giuseppe

Littérature: Dumont/Tortajada 2007, n° 1167.

Source: DVD EAN 7611719502117.

Heidi

Spielfilm, CH/FR 2001

Komposition: **Niki Reiser**
 Ton: **Benjamin Schubert, Corinna Zink**
 Sounddesign: **Jürg von Allmen**
 Mischung: **François Musy, Gabriel Hafner**
 (Digiton, Zürich, NSM Son, Rolle, S. I. S. Studios, Paris)
 Dulcimer, Hackbrett: **Marianne Kirch**
 Akkordeon: **Andreas Hinterseher**
 Gitarre: **Andreas von Wangenheim**
 Perkussion: **Martina Prutscher**
 Klavier: **Ruschana Mouborakchoeva**
 Alphorn: **Rainer Bartesch**
 Maultrommel: **Niki Reiser**
 Musikaufnahme: **Thomas Strebel** (Bavaria Tonstudios, München)

Handlung: Diese Modernisierung von Johanna Spyris beliebtem Roman spielt in Berlin: Das Schweizer Waisenmädchen Heidi lebt bei ihrer Tante Dete und deren Tochter Clara, wird jedoch schikaniert und reisst aus. Als sie von der Polizei zurückgebracht wird, kann sie die Spannungen zwischen Dete und Clara lösen und endlich zum Grossvater zurückfahren. Diesmal fällt Dete und Clara der Abschied schwer.

Musikausschnitt: (3:41 ab Min. 85) Heidi reisst ein zweites Mal aus, diesmal erfolgreich, und hinterlässt einen Abschiedsbrief.

Kommentar: Nach dem Lesen von Heidis Abschiedsbrief, während der Versuche der Berliner Gastfamilie, sie einzuholen, ereignet sich die dramatischste Passage im Film: Eine pulsierende Musik, die stellenweise nur aus Rhythmus besteht, schildert die innerliche Aufregung. Der Rhythmus verbindet die Bewegung des Laufens gewissermassen mit dem Rattern der Eisenbahn, mit der Heidi abgereist ist. Ein ausladender Melodiebogen

Regie: **Markus Imboden**. Buch: **Jasmine Hoch, Martin Hennig** nach dem Roman *Heidis Lehr- und Wanderjahre* von Johanna Spyri.
 Produktion: **Vega Film, Zürich, RTS, Genève, Avventura Films, Paris** (Ruth Waldburger, Philippe Berthet, Raymond Vouillamoz)



ergänzt dazu die Sehnsucht der Zurückgebliebenen. Beim Grundrhythmus und seiner Instrumentierung mit Akkordeon habe ich an Tango gedacht – als Zeichen für Emotion, für Drängen und Sehnen. Tango ist auch gewissermassen eine «unschweizerische», internationale Musik und steht hier für die Grossstadt Berlin.

Niki Reiser

Quelle: DVD EAN 4011976818236.

Le geometrie della luce. La palestra polivalente di Livio Vacchini

documentario, CH 2002

Composizione: **Andreas Pflüger**
 Suono, missaggio: **Philippe Kohler**
 Violino: **Katharina Schamböck**
 Soprano: **Nuria Rial**
 Elettronica: **Andreas Pflüger**
 Registrazione, mix musica e mix suono: **Andreas Pflüger** (studio a film music productions, Basilea)

Tema: Lo spazio, la struttura e la luce della *Palestra polivalente di Losone*, opera-manifesto dell'architetto svizzero Livio Vacchini (1933–2007), vengono indagati attraverso lo sguardo di una macchina da presa che si fa personaggio e osservatore virtuale del luogo.

Estratto musicale: (1:58 dal min. 13) Una ballerina danza dentro la struttura della palestra polivalente.

Commento: Il rigore, la razionalità e la nitidezza delle linee costruttive hanno influenzato in misura decisiva l'impianto musicale e drammaturgico. Volendo creare una struttura musicale che ricalcasse quella dell'opera architettonica, ho composto un tema principale rigorosamente ispirato ai canoni della musica seriale, eseguito da un violino solista.

Riprendendo le parole dell'architetto, esiste un importante «secondo livello di contingenze», che riflette il rapporto con l'imponderabile e con l'inesplicabilità dell'ingegno artistico e della sua casualità. Per dare forma musicale a questo secondo livello, ho utilizzato lo strumento dell'alterazione elettronica del tema originale e del suono nel suo insieme, allo scopo di modificare la struttura ben delineata della serie tonale e il suono limpido del violino, trasformandoli ad esempio in cluster sonori o in successioni melodiche sfumate o invertite. La continua oscillazione della musica tra una struttura rigorosa e il suo

Regia e sceneggiatura: **Adriano Kestenholz**.
 Produzione: **Aleph Film produzioni, RSI**



superamento in effetti sonori intende conferire dinamismo al documentario e trasmettere agli spettatori il patrimonio ideale dell'architetto anche sul piano emozionale. All'interno delle sequenze in cui l'edificio viene rappresentato come parte della natura, ho fatto ricorso al suono argentino (campionato) di un vibrafono, puro o modificato elettronicamente. È stato inoltre importante l'inclusione di una voce di soprano per le scene con la ballerina: la voce umana affianca il corpo umano in un edificio costruito nell'interesse e a beneficio della collettività.

Andreas Pflüger

Fonte: *Aleph Film produzioni, Ligornetto.*

Made Incorrect

fiction, short film, USA 2002

Direction: Aaron Lindquist. Screenplay: Chad Cockerell and Aaron Lindquist. Production: Chad Cockerell

Composition and execution: **Vincent Gillioz**
 Supervising sound editor: **Rickley W. Dumm**

Plot: This futuristic movie is about a couple who has just lost their last chance to have a baby due to miscarriage. Against her husband's will the wife turns to science to have a baby. They only need one piece of the husband's hair to be able to produce a foetus.

Music excerpt: (1:08 from the beginning) Bees and honeycombs are shown as an ominous premonition of horror. The opening scene of the movie, from which this piece is taken, starts with beautiful close-ups of bees building a hive. The scene finishes with a close-up of a drop of blood falling into a test tube filled with water.

Commentary: Musically, the idea was to set up a cold, uncomfortable, threatening atmosphere. With that concept in mind I decided to write sonorities that were not commonly heard. I made up a low, heavy, six-note chord that would become a recurring colour in the movie. It is a metaphor of the weight felt by the characters, as if they felt something pounding on them. The disjointed main motif on the piano is also a reiterated figure in the movie, echoing the couple's confused, lonely souls. The coldness and unease is conveyed by violin harmonics fighting with the oboe harmonics, and the flutes bending in quarter tones.

Vincent Gillioz

Source: Vincent Gillioz, Genève.



Mission en enfer

documentaire, CH 2003

Réalisation et scénario : Frédéric Gonseth.

Production : Gonseth productions, Lausanne,
TSR, Genève, Almaz Film, Lausanne

Composition : Michel Hostettler

Son : Catherine Azad

Résumé : Dès 1941, 250 médecins et infirmières suisses envoyés en mission humanitaire par la Croix-Rouge suisse passèrent plusieurs mois intégrés malgré eux à la Wehrmacht sur le front de l'Est. Ils en sont revenus chargés d'émotions insoutenables et de témoignages capitaux concernant les exécutions en masse de prisonniers de guerre soviétiques et le génocide des Juifs à l'Est.

Extrait musical : (1:11 à partir de min. 16) La caméra montre des wagons de chemin de fer pendant que les témoins rapportent un transport inhumain de prisonniers à partir de Baranovici.

Commentaire : C'est après l'écoute de mon *Quatuor à cordes*, que Frédéric Gonseth m'a demandé l'autorisation d'en faire usage pour son film *Mission en enfer*, dont il venait de terminer le montage. Sa requête était assortie d'une condition : je ne devais pas participer au choix des fragments. J'ai accepté, faisant confiance tant au cinéaste qu'à sa femme, Catherine Azad, musicienne subtile et intuitive. De plus, je leur ai fait parvenir l'enregistrement de quelques œuvres où se mêlent bois et cordes, leur offrant ainsi un plus grand éventail de timbres. À la sortie du film, nombreux furent les commentaires relevant l'heureuse adéquation entre l'image et la musique.

Michel Hostettler

Source : DVD EAN 7640139360175.



Little Girl Blue

Spielfilm, CH 2003

Regie: Anna Luif. Buch: Anna Luif und Micha Lewinsky. Produktion: Dschoint Ventschr, Zürich
www.littlegirlblue.ch

Komposition: **Balz Bachmann**, Titelmusik: «Blue Moon» von Richard Rodgers
 Sounddesign: **Andreas Hildebrandt**
 Soundeffekte: **Peter Bräker**
 Ton: **Jens Rövekamp**
 Geräuschemacher: **Joern Poetzl (Solid Sound, München)**
 Mischung: **Sascha Heiny (Loft Network)**
 Gitarre und Gesang: **Andy McFarlane**
 Gesang: **Muriel Neukom**
 Schlagzeug: **Denis Aebli**
 Keyboard und Bass: **Balz Bachmann**

Handlung: Die Teenager Mike und Sandra kommen sich näher. Als Belastung der Beziehung stellt sich heraus, dass Mikes Mutter eine Affäre mit Sandras Vater hat.

Musikausschnitt: (2:26 ab Min. 61) Die Kinder ertappen ihre Eltern zu aller Entsetzen in flagranti, was eine Entscheidung erzwingt. Mike fährt mit dem Mofa («Töffli») weg, und Sandra rennt davon. Sie steht verloren an einer Tankstelle, ein Autofahrer nimmt sie mit. Unheimlich kreischende Klänge, Auto-geräusche, schwebende Sounds, dazu Gitarrenarpeggien (auf die Bildwechsel gelegt). Mike auf dem Töffli, der Töffmotor, verwoben mit verzerrten Gitarrenklängen – ein Gesamtklangbild aus realen und imaginierten Klängen, das die verzweifelte Stimmung der Teenager unterstreicht. Im Hintergrund zuerst ein Streicherakkord mit Akzenten wie einem einsetzenden Klarinetton, abgelöst von einem «abgründigen» Gitarrenklang aus Glissandi und schliesslich einem verzerrten Synthesizerklang, der sich zunehmend in den Vordergrund drängt, parallel zum Eklat in der Handlung (bs, ms)



Kommentar: Beim gewählten Tonbeispiel werden verschiedene «Raumeindrücke» im Zusammenspiel von Musik und Sounddesign erzeugt und mit Dialog und Geräuschen verbunden. Die Räume, die hier aufeinanderfolgen, bestehen nicht nur aus den Atmos unterschiedlicher Schauplätze, sondern sind auch innerliche Räume, charakterisiert von der Musik. Es kommt in dieser Szene vieles zusammen: zwei verliebte Paare, zwei Generationen, ein Ausbrechen und ein Sichabgrenzen vom Elternhaus. Fast ohne Dialog muss sich ein Wechselbad der Gefühle vermitteln: zwischen Leiden, Lieben und Sichauflehnen.

Balz Bachmann

Quelle: DVD EAN 7611719742940.

Globi und de Schatteräuber

Animationsfilm, CH 2003

Regie: Robi Engler. Buch: Peter Lawrence, Angela Stascheit, Hans Georg Struck.
Produktion: Fama Film, Zürich (Rolf Schmid)
www.globi-derfilm.de

Komposition: Roman Glaser, Michael Wernli, Luk Zimmermann, Boris Blank
Ausführung im gewählten Ausschnitt: Lunik
(Gesang: Jaël Malli)

Handlung: Der Bösewicht Maestro stiehlt den Schatten des Nachwuchsmusikers Benji. Benjis Musikpartnerin Lucinda gelingt es zusammen mit Globi, den Schatten zurückzuerobern.

Musikausschnitt: (1:45 ab Min. 17) Die Helden Lucinda und Benji proben an einem Song, doch Benji bricht die Probe unzufrieden ab.

Kommentar: Der Titelsong für diesen Globi-Film, «The most beautiful song», mein wohl bekanntester Filmsong, ist mit Jaël Malli, der Sängerin von Lunik, entstanden. Der Auftrag war, eine fröhliche Nummer zu schreiben, was wir bis dahin mit der Band Lunik noch nie so richtig gemacht hatten. Wir waren eher für unseren Hang zur Melancholie bekannt. Also trafen wir uns damals bei mir in der Wohnung und haben, soweit ich mich erinnern kann, zusammen innerhalb weniger Stunden aus ein paar Gitarrenakkorden einen Song gebastelt. Das heisst, ich habe im Wohnzimmer zu den Akkorden noch eine Schlagzeugspur, Bass und Streicher hinzugefügt, währenddem Jaël Malli auf dem Balkon den Text schrieb. Zwischendurch haben wir uns immer wieder kurz ausgetauscht, ob die Melodie und das Playback zusammenpassen. Et voilà, der Song war geboren. Dass er so erfolgreich würde und noch heute oft am Radio läuft, konnte damals natürlich niemand ahnen.

Luk Zimmermann



Quelle: DVD EAN 7611372200313.

Jargo

Spielfilm, DE 2004

Regie und Buch: **Maria Solrun**. Produktion:
Ö-Film, Berlin, ORB, WDR

Komposition: **Christine Aufderhaar, Henning Rabe (Songs)**
 Sounddesign: **Kirsten Kunhardt**
 Ton: **Christian Wegner**
 Mischung: **Manfred Arbter**
 Klavier: **Christine Aufderhaar**
 Cello: **David Riniker**
 Streicherensemble, Dirigentin: **Christine Aufderhaar**



Handlung: Der Film handelt von Liebe und Verrat in einem multikulturellen Jugendmilieu in Deutschland. Es ist eine Geschichte über die erste Liebe und den schmerzvollen Verlust der kindlichen Unbeschwertheit. Die Figuren erfahren, was es bedeutet, Verantwortung für ihr Leben und dasjenige anderer zu übernehmen.

einzige Stelle im Film, an der das Cello solo auftaucht; der warme Klang verkörpert den Beginn der Liebesbeziehung.

Christine Aufderhaar

Quelle: DVD EAN 0667443548140.

Musikausschnitt: (2:14 ab Min. 78) Der Protagonist erzählt am Ende des Films die Fortsetzung der Handlung und dass er mit sechzehn erwachsen geworden sei, wie er es seinem verstorbenen Vater versprochen hatte.

Kommentar: Während des Dialogs der Abschlusszene hören wir das Hauptthema mit Variationen als Klavierversion. Klavier habe ich wegen des schlichten Klanges gewählt. Die Aufnahmen habe ich selbst gespielt, ohne Metronom, nur mit dem Dialog auf dem Kopfhörer, um möglichst gut auf den Rhythmus der Sprache einzugehen. Die Frequenzen der Musik sind ober- beziehungsweise unterhalb der Sprachfrequenzen, sodass der Dialog gut verständlich bleibt. Nach Jargos Dialog schwenkt die Kamera auf Emilia, mit ihrem Lächeln (*Close Up*) zu Jargo hin beginnt das Hauptthema, Jargos und Emilias Liebesthema, gespielt mit dem Cello. Dies ist die

Paul s'en va

fiction, CH/FR 2004

Réalisation : Alain Tanner. Scénario : Alain Tanner, Bernard Comment. Production : Filmograph, Genève, TSR, Genève, CAB Productions, Lausanne, Gemini Films, Paris

Composition : Michel Wintsch
 Son : Christophe Giovannoni
 Bruitage : Laurent Lévy
 Montage son et mixage : François Musy, Gabriel Hafner
 Violon : Nathalie Saudan
 Violoncelle : Pascal Desarzens
 Vocal : Jean-Marc Pasquet
 Piano, orgue et percussions : Michel Wintsch



Résumé : Dix-sept élèves d'un conservatoire d'art dramatique sont amenés à réagir à la disparition d'un professeur, ancien militant des années 1960–1970, qui n'est pas parti sans leur laisser des consignes didactiques qu'ils sont libres de remplir à leur guise. Sur le thème des traces, une série de cartes à jouer leur donne des textes à méditer ou des missions à accomplir. Le thème du monde entraîne un groupe à réaliser une pochade, inspirée du *Père Ubu* d'Alfred Jarry (ce sera Georges W. Bush à la Maison Blanche). Le thème de la parole donnée fait de ces élèves comédiens, qui jouent leur propre rôle, le truchement des auteurs passés et présents.

à partir du matériel thématique que j'avais préparé.

Michel Wintsch

Source : DVD EAN 7640105232673.

Extrait musical : (0:50 à partir de min. 6) Une citation de Martin Heidegger introduit le premier chapitre du film, « La disparition ». La musique presque atonale dans ce passage est là comme pour signifier qu'une écoute concentrée est sollicitée pour ce passage littérairement exigeant. (rc, ms)

Commentaire : De travailler sur cinq films nous a permis de développer une confiance et un langage, à tel point que pour le dernier, *Paul s'en va*, nous avons pu travailler en improvisation, ensemble, musiciens et metteur en scène, durant les enregistrements,

Alles auf Zucker!

Spielfilm, DE 2005

Regie: Dani Levy. Buch: Dani Levy, Holger Franke. Produktion: X-Filme, Berlin (Manuela Stehr)

Komposition: **Niki Reiser**
 Ton: **Arno Wilms, Elmar Wilms.**
 Sounddesign: **Pit Kuhlmann**
 Mischung: **Hubert Bartholomae**
 Geräuschemacher: **Joern Poetzl**
 Ausführende: **WDR-Big-Band, Köln, Dirigent: Rainer Bartsch**
 Akkordeon: **Ingeborg Poffet**
 Banjo: **Urs Tschopp**
 Perkussion: **Andi Pupato**
 Aufnahme-Supervising und Musikmischung: **Daniel Dettwiler (Idee + Klang, Basel)**



Handlung: Die Handlung spielt in Berlin. Jaeckie Zucker ist nicht religiös, aber muss sich nach dem Tod seiner Mutter in der Hoffnung auf eine Erbschaft mit seinem gläubigen Bruder aussöhnen, der samt seiner Familie die siebentägige jüdische Totenwache halten will.

Musikausschnitt: (2:13 ab Min. 1) Anfangstitel, während die Hauptfigur am Billardtisch spielt und daraufhin versucht, vor einem Gläubiger zu flüchten.

Kommentar: Der Film war ursprünglich als Fernsehfilm geplant, und so entstand die Idee, die normalen Dienste der WDR-Bigband dafür zu beanspruchen. Dass die Band schliesslich gewonnen werden konnte, hat mich sehr gefreut. Bigband-Jazz, der von ferne an Henry Mancini erinnert, steht für die Hauptfigur, die ihre grosse Zeit in den 1960er-Jahren hatte. Dies alles ist lange vorbei, wird aber immer noch gelebt. Als Grundrhythmus habe ich mir einen langsamen Reggae vorgestellt, ganz unabhängig davon, ob dieser Musikstil zum Ambiente passt. Die Melodie charakterisiert die Hauptfigur als Abzocker und Charmeur und bleibt während des Films als Leitmotiv mit

ihr verbunden. Die Posaune sticht als Männlichkeitssymbol hervor, wird aber «besoffen» gespielt. Sie blendet und imponiert, so wie die Figur einen Besoffenen spielt, um sich vor ihren Spielschulden zu drücken.

Niki Reiser

Quelle: DVD EAN 7321921990915.

La nébuleuse du cœur

documentaire, CH 2005

Composition: **André-Daniel Meylan**
 Son: **Blaise Gabioud, Laurent Barbey**
 Mixage: **Denis Séchaud**
 Voix: **André-Daniel Meylan**
 Musiciens: **Valérie Bernard, Alexandre Cellier, Tony Russo, Marc Jaermann**

Sujet: La pose d'un pacemaker est le prétexte pour Jacqueline Veuve d'aller voir plus loin, très loin dans le cœur des autres: celui du Christ et son Sacré Cœur, celui de Louis XVII et son histoire rocambolesque, celui des transplantés – comment vit-on avec le cœur d'un autre?

Extrait musical: (2:07 à partir de min. 85) Le voyage finit dans un Palais des glaces où un poème nous invite à donner notre cœur.

Commentaire: Jacqueline Veuve préférant les sons d'instruments acoustiques, j'ai utilisé chant, piano, violon ou accordéon pour illustrer les passages qu'elle souhaitait enluminer. Autour d'un piano et d'un verre de vin, je lui jouais les parties musicales que m'avaient suggérées ses images. Elle disait oui, ou parfois non.

Le texte récité m'a suggéré des voix célestes pour l'envol de l'âme, une petite valse pour les retrouvailles avec les personnes aimées, enchaînée à une petite badinerie encanaillee, parce que j'espère bien qu'on s'amuse quand même un peu là-haut! En fait, je l'ai fait intuitivement, en plusieurs pistes d'enregistrement superposées, avec ma seule voix pour instrument, comme d'ailleurs les deux albums *Cousu main* (1998) et *Y croire encore* (2004) entièrement a cappella. Comme la plupart de mes chansons, ce morceau est édité en format partition.

André-Daniel Meylan

Réalisation: **Jacqueline Veuve**. Scénario: **Jacqueline Veuve, Nadejda Magnenat**.
 Production: **PCT Cinéma Télévision, Martigny-Croix**



Source: DVD EAN 7640105232932.

Mein Name ist Eugen

Spielfilm, CH 2005

Komposition und Ausführung: **Adrian Frutiger, Diego Baldenweg**
 Ton: **Hugo Poletti**
 Mischung: **Hans Künzi**
 Ausführung Songs: **The Great Garbo**
 Kinderchor ad hoc, Dirigent: **Ueli Liechti**

Regie: **Michael Steiner**. Buch: **Michael Sauter, Christoph Frey, Michael Steiner** nach dem gleichnamigen Roman von **Klaus Schädelin**.
 Produktion: **Kontraproduktion, Zürich, C-Films, Zürich (Andy Huber, Peter-Christian Fueter)**
www.eugen-film.ch



Handlung: In den 1960er-Jahren suchen und finden vier Berner Lausbuben auf einer abenteuerlichen Reise den König der Lausbuben in Zürich.

Musikausschnitt: (0:57 ab Min. 20) In einem Angsttraum wöhnt sich einer der Buben in einem düsteren gekachelten Raum. Ein etwa gleichaltriges Mädchen, als Krankenschwester gekleidet, verlangt von ihm, die Unterhose auszuziehen, weil «totale Hygiene» herrschen müsse.

Kommentar: Die Traumsequenz vom Internat ist die «gefürchigste» Szene im ganzen Film und hat mir bei der Komposition besonderen Spass bereitet, ich liebe Gefürchiges. Da der Film keinesfalls ein höheres Altersrating als sechs hätte bekommen dürfen, musste die ganze Sequenz auch von der Musik so gestaltet werden, dass diese Szene notfalls einfach herausgeschnitten werden konnte, ohne dass jemand etwas davon merkt. Wie die restliche Filmmusik sollte auch diese Szene verspielt sein, mit einer leichten Anlehnung an die Sechzigerjahre. Obwohl die Klänge an ein klassisches Orchester erinnern, sind sie nicht partiturmässig komponiert.

Diego Baldenweg hat mit seinen Geschwistern nebst Mitarbeit am Filmscore ein paar legendär tolle Songs beigesteuert, wie zum Beispiel: «Im Name vo de PTT / schick ich dir es Päckli TNT». Die Kinderlieder wurden unter der Leitung von Ueli Liechti mit Kindern aus

Herzogenbuchsee eingesungen. Der Soundtrack wurde von Sony verlegt und findet sich heute noch auf iTunes. Für jeden einzelnen Track haben wir uns verschiedene Pseudonyme zugelegt, wie zum Beispiel «Röbi Röschi und Vreni Zuckerwatte» oder «Erwin Alpmann Orchestra».

Adrian Frutiger

Quelle: DVD EAN 7611372640416.

La grande peur dans la montagne

fiction, CH 2006

Composition et exécution : Jean-Philippe Héritier

Bruitage : Bertrand Boudaud

Son : Anne-Laure François, Henri Maïkoff

Supervision montage son : Sylviane Bouget

Montage son : Bruno Guéraçague

Mixage : Bruno Mercere

Résumé: Dans le Valais des années 1950, des vachers sont confrontés à une épidémie qui sévit sur l'alpage de Sasseneire. Malgré la mauvaise réputation du lieu, Joseph, qui veut épouser Victorine, y conduit ses bêtes à cause de la sécheresse. Barthélemy prétend qu'une malédiction diabolique est responsable de la mort des vaches. Les alpages sont bientôt mis en quarantaine. On enferme méchamment Clou, l'idiot du village, qui n'y est pour rien.

Extrait musical : (1:41 à partir de min. 68) Les geôliers de Clou découvrent avec stupeur que ce dernier semble avoir inscrit en lettres rouges, sur les murs de sa prison, «Sasseneire vous tuera», alors qu'il passe pour ne pas savoir écrire.

Commentaire: Dans un premier temps, comme le film se passe à la montagne, il m'a paru intéressant d'utiliser un chœur comme principal mode d'expression. Il y a un lien très fort entre le vent, toujours présent dans la montagne, et la voix. De la brise à la tempête, il s'en échappe toute une gamme d'émotions parfaitement utilisable en musique. J'ai eu une pensée profonde pour l'un de mes compositeurs préférés, György Ligeti, qui, avec son fabuleux thème «Lux aeterna», m'a mis sur cette voie: quand la mort se fait plus distincte, la réalité du monde qui nous entoure, d'habitude si concrète, si physique, peu à peu se liquéfie et se vaporise. Les sons fami-

Réalisation : Claudio Tonetti. Scénario : Olivier Pouponneau, d'après le roman homonyme de Charles Ferdinand Ramuz. Production : Bohemian Films, Genève, TSR, Genève, FR 3 (Philippe Berthet, Fabienne Servan-Schreiber)



liers qui nous entourent, le vent, la respiration, la voix, se mutent en une masse indistincte et inquiétante. Ainsi, notre raison, épuisée, abdique et se laisse emporter loin de notre petit monde.

Philippe Héritier

Source: DVD EAN 7640126562667.

Vitus

Spielfilm, CH 2006

Komposition: **Mario Beretta**
 Ton: **Hugo Poletti, Patrick Storck**
 Sounddesign und Mischung: **Jürg von Allmen**
 Zürcher Kammerorchester, Dirigent: **Howard Griffiths**
 Solist: **Teo Gheorghiu** (Klavier)

Handlung: Der Junge Vitus ist musikalisch und mathematisch hoch begabt, aber nicht bereit, nach Wunsch seiner Mutter eine Musikausbildung auf sich zu nehmen. Er provoziert einen Unfall und versteckt seine Talente, heimlich verdient er mit der Altersvorsorge des Grossvaters durch Spekulation an der Börse ein Vermögen. Erst nach dessen Tod findet er den Weg zur Musik zurück und schlägt den Weg zum Konzertpianisten ein.

Musikausschnitt: (1:24 ab Min. 48) Nachdem Vitus zum Ärger seiner Mutter den Klavierunterricht bei einer berühmten Pianistin ausgeschlagen hat, stürzt er sich zu Traumvorstellungen während eines Gewitters mit Drachenflügeln vom Balkon auf die Strasse hinunter.

Kommentar: Das Klavier als Hintergrundmusik steht für Vitus' Wunsch nach Freiheit (die hier paradoxerweise aus der Entscheidung gegen das Klavierspiel besteht) und mündet beim Einsetzen des Horns in den archaischen Wunschtraum, zu fliegen. Musik und Gewittergeräusche doppeln sich nicht, indem die Musik ruhig bleibt und die Aufregung dem Donner überlässt. (ms)

Quelle: DVD EAN 7640120990695.

Regie: **Fredi M. Murer**. Buch: **Peter Luisi, Fredi M. Murer, Lukas B. Suter**. Produktion: **Vitusfilm, Zürich, SRG SSR, Teleclub, Zürich, Arte** (Christian Davi, Christof Neracher, Fredi M. Murer)
www.vitus-film.com



Grounding – die letzten Tage der Swissair

Spielfilm, CH 2006

Komposition und Ausführung: **Adrian Frutiger**

Ton: **Patrick Becker**

Sounddesign-Supervisor: **Tom Weber**

Mischung: **Max Rammler, Malte Zurbonsen**

Handlung: Der Spielfilm schildert die letzten Tage der Schweizer Fluggesellschaft Swissair im Oktober 2001.

Musikausschnitt: (3:16 ab Min. 114) Aufregung und Ernüchterung nach Mario Cortis Befehl, den Flugbetrieb einzustellen.

Kommentar: In dieser Schlüsselszene des Films findet das eigentliche Grounding statt. Doch weil die Produktionszeit der Filmmusik äusserst knapp und die Endmischung bereits in vollem Gang waren, hatte ich für diesen Cue lediglich vier Stunden Zeit. Daher bot sich folgende dramaturgische Lösung an, die musikalisch schneller zu realisieren war: Während die Figuren des Films noch in voller Aufregung sind, betrauert die Musik bereits mit einer Art Seufzermotiv die Niederlage und lässt die Zuschauer in dieser um sich selbst kreisenden Stimmung wie von ferne auf das Geschehen blicken.

Adrian Frutiger

Quelle: DVD EAN 7611372640607.

Regie: Michael Steiner, Tobias Fueter. Buch: Jürg Brändli, Michael Sauter, nach *Der Fall der Swissair* von René Lüchinger. Produktion: Daedalus Film (Peter-Christian Fueter), SRG, La Petite Entreprise, Martigny



Jimmie

Spielfilm, CH 2008

Regie: Tobias Ineichen. Buch: Thomas Peter.
Produktion: C-Films, Zürich (Peter Reichenbach,
Anita Wasser), SF DRS

Komposition und Ausführung: **Fabian Römer**
Ton: **Hugo Poletti**
Sounddesign: **Boris Golz**
Mischung: **Malte Zurbonsen**

Handlung: Der autistische Junge Jimmie findet über seine Liebe zum Wasser zum Schwimmsport.

Musikausschnitt: (1:57 ab Min. 87) Jimmie hat mit seinem Team den ersten Platz in einem Schwimmwettbewerb gewonnen und wird gefeiert, Schlusstitel.

Kommentar: Eine Musik, die ihre Wirkung durch äusserste Reduktion erreicht, auch im Kontrast zu den vielfältigen Geräuschen des Films. Mit der kleinen Terz des Durdreiklangs und kaum mehr als zwei elektronisch variierten Klangfarben wird eine ganze Stimmung aufgebaut. Der Autismus der Hauptfigur und parallel dazu seine Abgeschiedenheit unter Wasser im Unterschied zur hektischen Atmosphäre der «normalen» Welt darüber werden durch diese Klänge als selbstzufriedene Ruhe dargestellt. (ms)

Quelle: DVD EAN 7611719445780.



Giulias Verschwinden

Spielfilm, CH 2009

Regie: Christoph Schaub. Buch: Martin Suter.
Produktion: T&C Film, Zürich (Marcel Hoehn),
www.giulias-verschwinden.com

Komposition: **Balz Bachmann**
Orchestrator: **Jonas Zellweger**
Sounddesign: **Peter Bräker**
Location-Sound: **Hugo Poletti**
Geräuschemacher: **Pascal Mazzière**
Mischung: **François Musy**
Ausführung: **Michael Flury, Tobias Preisig,**
Rätus Fleisch, Günther Wehinger, Yuka Tsuboi,
Christian Prader, Ephrem Lüchinger und viele
andere
Dirigent: **André Bellmont**
Musikaufnahme: **Helge van Dyk** (Power Play
Studio, Maur)

Handlung: Giulia ist an ihrem 50. Geburtstag von gleichaltrigen Freunden zu einem Essen eingeladen, lässt sich aber von einem Charmeur ablenken, während die Gastgeber vergeblich warten. In Rückblenden wird der Umgang aller Beteiligten mit dem eigenen Alter geschildert.

Musikausschnitt: (1:46 ab Anfang) Giulia im Bus auf dem Weg zur Einladung.

Kommentar: Die technische Arbeitsweise verändert die Filmmusik, so braucht es heute nicht mehr für alle Scores eine Partitur. Bei traditioneller orchestraler Instrumentierung sind Partituren nach wie vor ein wichtiges Mittel zur Kommunikation. Dies fand ich reizvoll für *Giulias Verschwinden*. Die Musik wurde im Stil der Filmmusik aus den 1950er-Jahren mit etwa 25 Musikern live aufgenommen. Meine Aufgabe für diesen Film war es, ein Thema oder das Bewusstsein eines Zustands zu vermitteln: Wir werden älter und haben Angst davor. Diese Ernsthaftigkeit steht für mich in einem interessanten Spannungsverhältnis zum Genre der Komödie. Daraus ergibt sich die Ironie der Musik: Das Grundthema der Melodie hat seine



Wurzeln im Jazz, was von der klassischen Orchestrierung gebrochen wird.

Die Musik geht nicht vordergründig auf das Bild ein, aber zu den Blackouts während des Vorspanns ist nur Begleitung zu hören – wenn das Bild erscheint, kommt die Melodie hinzu.

Balz Bachmann

Quelle: DVD EAN 5051890019837.

Verso

fiction, CH 2009

Composition : **Vincent Gillioz**
 Son : **Gustavo Andrewiski**
 Montage sonore : **Ingo Dumlich**
 Conception sonore : **Edgar Vidal**

Résumé : Le film nous montre une face insolite de Genève en nous transportant dans le monde de la pègre locale, du trafic de drogue et de la prostitution à travers la vie privée dysfonctionnelle d'un inspecteur de police. Absorbé par son travail, ce dernier entretient des relations difficiles avec son ex-femme et sa fille. Alors que son ancien ami d'enfance sort de prison, il est rattrapé par son passé. Ayant témoigné contre lui, il craint sa vengeance.

Extrait musical : (1:54 à partir de min. 94)
 Scène finale, situation après la mort du protagoniste.

Commentaire : La musique dans ce film ne suit pas l'approche très répandue des leit-motifs wagnériens, mais plutôt celle du style impressionniste. Le rôle principal de la bande originale est de « peindre » le film d'une atmosphère singulière. De la même façon que si on regardait le film à travers un filtre coloré. Pour atteindre ce but, nous avons opté pour la musique électronique. Ce type de musique permet de créer des sons et de les transformer à volonté ; de cette façon j'ai pu créer une palette de sons originaux. Quand on travaille avec des sons électroniques, la difficulté est de créer des sons qui s'associent bien les uns avec les autres. Dans cette pièce, on peut entendre un autre facteur unique propre à la musique électronique, la possibilité de bouger les sons dans le panorama pendant qu'ils sont joués. Les trois scènes de la fin du film sont liées par cette composition dont la

Réalisation : **Xavier Ruiz**. Scénario : **Xavier Ruiz**, **Nicholas Cuthbert**. Production : **Tarantula Films**, **Genève**.

www.verso-themovie.ch



polyrythmie complexe résonne avec les enchevêtrements astucieux des différentes intrigues qu'on y trouve.

Vincent Gillioz

Source : DVD EAN 7613059303157.

Goodnight Nobody

Dokumentarfilm, CH/DE 2010

Regie und Buch: **Jacqueline Zünd**. Produktion:
Docmine Productions, Zürich und München,
Mixtvision Film & TV, München
www.goodnightnobody.de

Komposition: **Marcel Vaid**
Ton: **Andreas Prescher**
Sounddesign: **Roman Bergamin**
Mischung: **Florian Eidenbenz**
Gitarren und Elektronik: **Marcel Vaid**
Akkordeon: **Martin Schumacher**
Cello: **Martin Birnstiel**
Vibraphon: **Markus Maggiori**
Schlagzeug: **Oliver Schmied**



Handlung: *Goodnight Nobody* ist ein filmischer Essay über die Welt der chronisch Schlaflosen. Die Regisseurin ist vier Protagonisten auf vier verschiedenen Kontinenten auf der Spur, die über ihre nächtliche Schlaflosigkeit berichten.

Musikausschnitt: (4:31 ab Min. 14) Eine chinesische Studentin berichtet zu grossstädtischen Bildern über ihre rastlose Tätigkeit.

Kommentar: Die Musik verstärkt bei der audiovisuellen Umsetzung dieser Nächte den Eindruck eines tranceartigen Trips durch die Dunkelheit. Nach mehreren Tagen Schlaflosigkeit beginnt sich die Geräuschwelt als intensive Erfahrung zu manifestieren, und diese Erfahrung sollte wiedergegeben werden. Die Musik besteht aus zwei asynchronen Schichten: einerseits einer Sammlung von Maschinenklängen (Kühlschrank, Fernseher, Sirren der Stromkabel, Motorengeräusche etc.) im «unbewussten» Hintergrund, andererseits den musikalischen Klangereignissen im Vordergrund, wie einzelnen Gong- und Gitarrenklängen oder Cello-Pizzicati, für deren Auswahl es eine Rolle spielte, ob man sie ins Delay nehmen und filtern konnte, sodass sie noch pulsieren. Die zunehmenden rhythmischen Verschiebungen sollten nach mehreren Sekunden die Grauzone musikalisch

beschreiben, die dem Zustand des Wachtraums am nächsten kommt (als Bild dazu dachten wir etwa an die Drehzahl-Feinregulierung durch Stroboskopmarken bei Plattenspielern). In einem zweiten Schritt wurden die Echokonstruktionen elektroakustisch überarbeitet, sodass sie im Raum wandern, um für den Zustand des übermüdeten Wachens zwischen Traum und Wirklichkeit oder den Sekundenschlaf ein musikalisches Äquivalent zu finden.

Marcel Vaid

*Quelle: Marcel Vaid, Zürich /
DVD EAN 7611719475121.*

Sennentuntschi

Spielfilm, CH/AU 2010

Komposition: **Adrian Frutiger**
 Ton: **Christophe Giovannoni**
 Sounddesign: **Christian Beusch**
 Mischung: **Max Rammler**
 Orchestrator: **Alexander T. Fähndrich**
 21st Century Symphony Orchestra, Dirigent:
Ludwig Wicky

Regie: **Michael Steiner**. Buch: **Michael Sauter, Michael Steiner, Stefanie Japp**. Produktion: Kontraproduktion, Zürich, Constantin Film, Basel, Superfilm Filmproduktion, Wien, Turnus Film, Zürich, SRG SSR, Teleclub, Zürich (Bernhard Burgener). www.sennentuntschi.com



Handlung: In zwei parallelen Handlungen, die in verschiedenen Zeiten spielen (Gegenwart und 1975), werden ein Dorfpolizist und drei Sennen von einer geheimnisvollen jungen Frau angezogen und ins Verderben gestürzt.

Quelle: DVD EAN 4011976879985.

Musikausschnitt: (2:35 ab Min. 3) Anfangstitel, am Glockenseil der Dorfkirche wird ein Erhängter gefunden.

Kommentar: Zum ersten Mal konnte ich eine Filmmusik mit einem leibhaftigen Orchester aufnehmen. Das war eine tolle Erfahrung. Ludwig Wicky und sein 21st Century Orchestra haben alles gegeben und es ist ein unbeschreiblich gutes Gefühl, wenn 60 Musiker deine Musik spielen. In der Titelsequenz, die hier als Beispiel ausgewählt wurde, sind bereits alle musikalischen Themen enthalten, welche später im Film erscheinen. Alles ist auf einem Moll-Akkord aufgebaut, welcher sich einen Halbton nach unten verschiebt. Alexander T. Fähndrich hat als Orchestrator perfekt dafür gesorgt, dass die Kompositionen auch tatsächlich spielbar werden.

Ich spiele vorher jedes einzelne Instrument mit der richtigen Artikulation ein und übergebe dem Orchestrator ein Mock-up sowie ein Midi-File. Der Orchestrator überprüft, ob ich zum Beispiel zu viele Posaunen gebraucht habe, korrigiert das Voicing und transkribiert die Noten.

Adrian Frutiger

The Substance: Albert Hofmann's LSD

Dokumentarfilm, CH 2011

Komposition: **Marcel Vaid**
 Ton: **Russ Jaquith, Roland Widmer, Guido Keller**
 Sounddesign: **Roland Widmer, Stefan Willenegger**
 Mischung: **Guido Keller**
 Gitarre und Gongs: **Marcel Vaid**
 Cello: **Martin Birnstiel**
 Klarinette: **Martin Schumacher**
 Posaune: **Bernhard Bamert**

Handlung: Der Basler Chemiker Albert Hofmann entdeckt 1943 eine unbekannte Substanz, die er in Selbstversuchen erprobt. Der Film zeigt das LSD in der Entwicklung vom frühen Einsatz in der Psychiatrie zum verurteilten Rauschmittel der Hippie-Generation bis zu heutigen Rehabilitierungsversuchen.

Musikausschnitt: (2:32 ab Min. 83) Epilog: Die Witwe des an Drogen gestorbenen Sängers Jerry Garcia öffnet eine Garagentür und zeigt einen alten, bemalten Bus, über dessen Tür einmal die Worte «Nothing lasts» standen. Nach historischen Filmaufnahmen kommt der Erfinder Albert Hofmann zu Wort.

Kommentar: Es wird kein Musikstil der Zeit zitiert wie etwa Jimi Hendrix, sondern die Bewusstseinsweiterung durch die Droge soll akustisch nachvollzogen werden. Dabei stellte sich die Frage: Wie klingt rauschhafte Musik, ohne unheimlich zu werden? Drogen-erfahrung sollte nicht als negativ gebrandmarkt werden. Das Ergebnis waren verschrobene Klangminiaturen, etwa mit Kalimbaphon oder balinesischen Gongs. Unkontrolliertes, «Fehler» bei Ausführung und Aufzeichnung der Instrumente (zum Beispiel Berührung eines Gongs mit dem Ellbogen, gleitende Finger auf den Gitarrensaiten) sollen die Nähe der Klänge zum Menschen im Kontrast zur

Regie und Buch: **Martin Witz**. Produktion: **Ventura Film, Meride (Andres Pfaeffli)**
www.thesubstance-themovie.com



Technik zeigen. In Zusammenarbeit mit dem Sounddesigner Roland Widmer wurde eine übersteigerte Wahrnehmung der akustischen Umgebung zu vermitteln versucht, zum Beispiel wurden auch Sounds des medizinischen MRI (Magnetic Resonance Imaging) eingearbeitet.

Einführung und Abschluss des Films bilden akustisch eine Art Medley der musikalischen Elemente im Film: Im gewählten Ausschnitt ertönt die Glasharfe als Magisches, Geheimnisvolles und der Gong, der das unkontrollierte, mäandernde Gefühl vermitteln soll, das im Rauschzustand erfahren werden kann. Darauf erfolgt ein Kippen ins Orchestrale als unheimlicher Sog, der «aus der Realität zieht» (analog zur Bedrohung durch die CIA, die dem Film zufolge im Hintergrund des Geschehens steht), untermalt von technoidem Grollen als Sinnbild der Tanz- und Rauschkultur. Dies alles mündet in ein transparentes Klarinetten-Gitarren-Gewebe, während der Erfinder Albert Hofmann ins Bild kommt. Die Klarinette als «herzliches» Instrument schafft zum Abschluss eine positive Stimmung.

Marcel Vaid

Quelle: Marcel Vaid, Zürich / DVD EAN 4042564136838.

Der Verdingbub

Spielfilm, CH/DE 2011

Regie: Markus Imboden. Buch: Plinio Bachmann, Jasmine Hoch. Produktion: C-Films, Zürich, Bremedia Produktion, Bremen (Peter Reichenbach, Claudia Schröder)
www.verdingbub.ch

Komposition: **Ben Jeger**
Ton: **Tom Weber, André Zimmermann**
Mischung: **Malte Zurbonsen**
Bandoneon: **Michael Zisman**
Schwyzerörgeli: **Simon Dettwiler**
Klarinette: **Dani Häusler, Martin Schumacher**
Kontrabass: **Thomas Aeschbacher**
Weitere Instrumente: **Ben Jeger**
Musikaufnahme: **Pedro Haldemann** (himex sounddesign, Solothurn)



Handlung: Das Waisenkind Max kommt als Verdingbub zu einer Bauernfamilie im Emental, wo er hart arbeiten muss und sich mit der gleichaltrigen Magd Berteli anfreundet. Einzige Freude ist das Spiel auf seiner Handorgel. Nach Bertelis gewaltsamem Tod bricht er nach Argentinien auf.

Musikausschnitt: (3:36 ab Min. 99) Max auf einem Ozeandampfer auf dem Weg ins Exil. Darauf ein Bandoneonkonzert in einem Theater. Schlusstitel.

Kommentar: Das Schweizer Volkslied «'s isch mer alles eis Ding» wird zunehmend zu einem Tango, der in die Schlusstitelmusik übergeht. Nachdem die Musik einen Moment lang noch im O-Ton ist, als die Hauptfigur auf einer Schiffsreise an die Schweiz zurückdenkt, zeigt die abschliessende Sequenz ein gut besuchtes Konzert eines grauhaarigen Bandoneonspielers. Die Herkunft der Hauptfigur und das Exilland Argentinien verbinden sich musikalisch.

Ben Jeger

Quelle: DVD EAN 7613059307285.

Hunkeler und die Augen des Ödipus

Spielfilm, CH 2012

Komposition: **Christine Aufderhaar**
 Sounddesign und Mischung: **Jürg von Allmen**
 Kammerorchester ad hoc, Dirigentin: **Christine Aufderhaar**
 Flügelhorn: **Tom Pielucha**
 Musikaufnahme: **Traumton Studio, Berlin**

Handlung: Der egozentrische Regisseur und Hauptdarsteller Bernhard Vetter wird nach einer kontroversen Premiere von Sophokles' *König Ödipus* am Theater Basel tot aus dem Rhein gefischt – ohne Augen. Der pensionierte Kommissar Hunkeler, der die Aufführung gesehen hat, geht der Sache nach.

Musikausschnitt: (1:26 ab Min. 44) Als der Kommissar am Tatort ankommt, zeigt eine Rückblende, wie es zum Verhältnis des Mordopfers mit seiner eigenen Tochter kam.

Kommentar: Hunkeler nähert sich dem havarierten, abgesperrten Boot, wir hören das «Hunkeler-ermittelt»-Motiv mit den charakteristischen offenen Quarten und Quinten, gespielt vom Klavier. Hunkelers Blick schweift über das Boot, er erinnert sich an die Nacht der Premierenfeier, in der der Mord geschah. Mit dem elektrischen Basston beginnt die Rückblende. Wir hören einen Doubletrack, das heisst zwei verschiedene Musikebenen zur gleichen Zeit. Einerseits läuft diegetische Tanzmusik, andererseits kündigen die Dissonanzen der im tieferen Frequenzbereich liegenden dramaturgischen Musik das kommende Unheil an. Das Schiff legt ab, Beate springt in letzter Minute auf das Deck zu Vetter, die Partygäste blicken ihr entsetzt nach. Auch das «Unheil»-Motiv des Doubletracks, gespielt von tiefen Tremolo-Streichern, zieht sich über den ganzen Film. Durch die gleichzeitige Verwendung der Tanzmusik, die immer

Regie: Christian von Castelberg. Buch: Dominik Bernet nach Hansjörg Schneider. Produktion: Snakefilm, Zürich (Markus Fischer), SRF



dieselbe ist und die Rückblenden einführt, und dadurch, dass es oft im Frequenzbereich der Geräusche (Schiffsmotorengeräusch etc.) liegt, fällt dieses Motiv jedoch nicht auf und ist mehr als störendes, irritierendes Gefühl wahrnehmbar.

Beate und Vetter flirten und geniessen die Schifffahrt, die dramaturgische Musik verdrängt in dem Moment, in dem das Schiff losfährt, die Tanzmusik und schafft kontrapunktisch bis zu ihrem Ende eine unheilvolle Spannung.

In dieser Hunkeler-Reihe ist ein Flügelhorn die «Stimme» des Kommissars, gespielt von Tom Pielucha, das restliche Orchester wurde von Pielucha zusammengestellt.

Christine Aufderhaar

Quelle: DVD EAN 7611719446121.

57 *M. Honegger*

L'Idée

COMPOSITEURS & CRÉATEURS DE MUSIQUE
11 DEC 1934 441997
10, Rue Chaptal PARIS XI

Partition d'Orchestre
Municipale de la Place de Barbier à Paris

$\text{♩} = 60$ **Quintuple**

On des Martenot bc
Flauto
Clarin. alto bc
Saxophone alto bc
Basson
Trompette bc
Trombone bc
3. clar.
Basson
Vcl.
Vcl.
Vcl.
Vcl.
Vcl.
C. a.
Fl.
C.
Sax.
B.
T. nat.
3. clar.
Vcl.
Vcl.
A.
Vcl.

L'Idée (1934): Première page de la partition manuscrite d'Arthur Honegger. Les ondes Martenot (système supérieur) remplacent les contrebasses manquantes.

L'Idée

animation, FR 1934

durée 25:22

Composition: **Arthur Honegger**

Enregistrement: **SIS, Paris**

Sujet: L'une des œuvres les plus puissantes du cinéma d'animation européen de l'entre-deux-guerres, *L'Idée*, évoque les tribulations d'une figure féminine, allégorie de l'émancipation, nue comme la Vérité, qui s'oppose à un ordre social oppresseur représenté par la Loi, l'Armée et le Capital. Les péripéties dramatiques de l'Histoire – la Justice bafouée, la révolte noyée dans le sang – n'empêchent pas l'Idée d'être éternelle et de rejoindre, lumineuse, l'infini d'où elle est descendue parmi les hommes.

Commentaire: À l'interprétation plastique et rythmique que propose Bartosch des bois de Masereel (silhouettes découpées, techniques mixtes, multiplane), correspond une musique occupant toute la durée du film, qui associe à l'incarnation de l'Idée les vibrations des ondes Martenot, instrument nouveau dont Honegger était alors un des premiers compositeurs à s'emparer. (rc)

Autographe: Paul Sacher Stiftung, Bâle

Littérature: Jacques Tchamkerten: « De Frans Masereel à Arthur Honegger, ou comment *L'Idée* devient musique », in: Peter Jost (éd.): *Arthur Honegger. Werk und Rezeption [L'œuvre et sa réception]*, Berne: Lang, 2009, pp. 229–251.

Source: DVD EAN 9789059392793.

Réalisation: **Berthold Bartosch**. Scénario: **Berthold Bartosch**, d'après la suite homonyme en xylogravure de Frans Masereel (1927).
Production: **Berthold Bartosch**, avec le soutien du Théâtre du Vieux Colombier, Paris



Im Wunderland der Modeschöpfer

Puppentrickfilm, Werbefilm, CH 1939

Dauer 3:40

Komposition: **Robert Blum**

Thema: Ein früher Farbfilm in Dufay-Color, hergestellt für die «Landi» 1939, der mit grossem tricktechnischen Aufwand die Errungenschaften der Schweizer Textilindustrie zeigt. Die vom Schweizer Meister der Puppenanimation gestalteten Figuren zeigen die Veredelung von Textilien bis hin zum Ausliefern und Präsentieren im Schaufenster. Es handelt sich um eines der seltenen erhaltenen Beispiele der berühmten Werbefilmproduktion von Werner Dressler (1909–1990).

Kommentar: Die Partitur ist wie die übrigen Trickfilmpartituren Robert Blums nicht im Nachlass enthalten. Sie ist für kleines Orchester geschrieben, in dem die Bläser das Übergewicht und das Klavier eine wichtige Funktion haben. Blum hat sich ein Leitmotiv für die Puppen am Anfang und bei der Begutachtung der Muster sowie eine passende Musik für jeden Arbeitsschritt ausgedacht, die den Bewegungen der Puppen und Maschinen angeglichen ist: Färben, Bedrucken, Aufwickeln, Transport und Ausstellen der fertigen Ware. (rc, ms)

Quelle: Medien- und Informationszentrum, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich.

Regie: Werner Dressler. Produktion: Central-Film, Zürich. Auftraggeber: Seiden-Grieder, Zürich



Kampf dem Hunger

(Notre blé vaincra la faim)

Werbefilm, CH 1941, deutsche Version

Dauer 2:00

Komposition: **Walter Simon Huber**,
«Anbaumarsch» von **Walter Wild**

Handlung: Der Trickfilm ist dem düsteren Thema zufolge mit Schattenbildern gestaltet. Ein reitender, Flöte spielender Tod bedroht die hungernden Menschen, bis ihnen vom Schweizer Kreuz die Schaufel als Alternative angeboten wird. Zu aufmunternder Musik marschieren sie zur landwirtschaftlichen Arbeit. Der Tod wird mit dem Spaten vertrieben. Die Förderung des landwirtschaftlichen Anbaus in der Schweiz zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde «Anbauschlacht» genannt. Man wollte Versäumnisse des Ersten Weltkriegs nicht wiederholen. Der Film gehört zur Kampagne im Rahmen des «Plan Wahlen» seit 1940.

Kommentar: Zu Beginn erklingt eine dramatische Musik für grosses Orchester mit durchdringendem Piccolo-Solo für die vom Tod gespielte Flöte. Mit der rettenden Schaufel erfolgt ein Übergang zu freundlicheren, fanfarenartigen Klängen. Es schliesst sich der Refrain des offiziellen Anbaumarschs «Mir pflanzed a» für Chor und Orchester an. (bs)
Zum Produzenten und Regisseur Julius Pinschewer schreibt André Amsler: «Auch um die Musik zu seinen Filmen kümmerte er sich sehr intensiv. Er verbrachte Tage mit dem Abhören von Schallplatten, um Ideen und Motive zu finden. Mit den Komponisten diskutierte er eingehend seine Vorstellungen zu einer bestimmten Filmmusik, und bei den Proben und Aufnahmen (in der «Berner» Zeit meist mit dem Radioorchester Basel) griff er oft ein, sicher nicht immer zur Freude des Komponisten.» (Amsler 1997, S. 10.)

Regie: Julius Pinschewer. Produktion: Pinschewer Film, Bern. Auftraggeber: Eidgenössisches Kriegsernährungsamt, Sektor Landwirtschaftliche Produktion und Hauswirtschaft, Bern



Literatur: Amsler 1997, Nr. 735; Gabriela Schöb: ««'s mues scho e biz mee dehinder siil». Schweizer Schlager und «geistige Landesverteidigung», in: Anselm Gerhard, Annette Landau (Hg.): Schweizer Töne, Zürich: Chronos, 2000, S. 197–220, hier S. 209–211; Martin Loiperdinger: *Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms*, DVD-Booklet, Berlin: absolut medien, 2010, S. 21.

Quelle: DVD EAN 9783898485296.

Miteneand gahts besser!

Kurzspielfilm, CH 1949, deutsche Version
Dauer 13:30

Komposition: **Werner Kruse**
Ton: **Pekafilm Zürich**

Handlung: Der Kurzspielfilm wurde als Werbemittel für die Beamten-gewerkschaft gedreht, weil gegen ein Bundesgesetz für die Erhöhung der Besoldungen das Referendum ergriffen worden war, sodass es im Dezember 1949 zur Volksabstimmung kam. Der Film wirbt für das Verständnis für die Beamten bei der Post, beim Zoll und bei der Bahn. Schauspieler wie Heinrich Gretler, Max Haufler, Emil Hegetschweiler und Ruedi Walter wirkten mit. Kurt Früh schrieb dazu einen gereimten Kommentar.

Kommentar: Die Musik begleitet die Verse von Kurt Früh diskret, jeweils mit einer Melodie, auf die man diese Verse opernhafte singen könnte, vergleichbar etwa mit Franz Doelles Musik zu *Amphitryon* (Reinhold Schünzel, DE 1935). Zu den einzelnen Szenen schrieb Kruse eine genau angepasste Musik für ein recht gross besetztes Orchester. Viele musikalische Akzente gliedern die Botschaft, kommentieren und betonen die Bewegungen im Bild und charakterisieren die Schauplätze, um das Interesse des Zuschauers für dieses prosaische Thema aufrechtzuerhalten. (bs, ms)

Literatur: Dumont 1987, Nr. 217; Stefan Länzlinger: «Arbeiterbewegung und Film in der Schweiz», in: *AKMB-News* 1/2007, S. 24–28.

Quelle: DVD EAN 7611719742568.

Regie: Adolf Forter. Buch: Kurt Früh.
Produktion: Gloriafilm, Zürich. Auftraggeber:
Aktion des guten Willens



Plakat der Gegner, Gestaltung Hugo Laubi.

Demokratie in Gefahr

Kurzspielfilm, CH 1950

Dauer 12:50

Komposition: Robert Blum

Ton: Rolf Epstein

Thema: Vor dem Hintergrund des vergangenen Nationalsozialismus und in der Zeit des Eisernen Vorhangs (1949 wurde die Verfassung der DDR in Kraft gesetzt) warnt der Film mit Schaggi Streuli in der Titelrolle des arglosen Schweizers vor einem unmerklichen Übergang der Demokratie zur Diktatur. Mit Berufung auf Jean-Jacques Rousseau und Montesquieu werden daraufhin die Grundlagen der Demokratie erläutert. – Über Blums Partitur steht durchgestrichen ein Zitat, das offenbar als vorläufiger Titel diente: «Das ist bei uns nicht möglich.»

Kommentar: Die Besetzung der Musik mit zwei Holzbläsern, zwei Klavieren und drei Schlagzeugern klingt modern, nüchtern und zeitgemäss, um das Thema des Films als ein drängendes und aktuelles glaubhaft zu machen. Effektiv eingesetzt sind die sehr hohen und tiefen Register des Klavierklangs sowie kontrastierende Spieltechniken wie Staccato mit dem einen und Pedal mit dem andern Klavier. Gemeinsam mit dem für Filmmusik ungewöhnlich reichen Schlagzeug weist dies auch auf eine erheblich verbesserte Tonaufnahmetechnik um 1950 hin, die Blum zu nutzen verstand. Eine ähnliche Schlagzeugbesetzung verwendet Blum später in *Wehrhafte Schweiz* (1964). (ms)

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 8: I Da 13.1

Quelle: *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Regie: Kurt Früh. Buch: David Wechsler.
Produktion: Praesens-Film, Zürich (Lazar Wechsler)



Drehbuchentwurf "Demokratie in Gefahr"

I.

1. Sehr gross: Trommelfell, auf dem zuerst Wirbel, dann langsamer Rhythmus angeschlagen wird. (Trommelwirbel u. Schläge)

Durch Zerrspiegeleffekt verzerrt sich das Bild, fast bis zur Unkenntlichkeit...

2. ...und aus undeutlich erkennbaren, rhythmisch bewegten, sehr dunkel gehaltenen Formen entsteht - ebenfalls durch Zerrspiegeleffekt - ein Bild von marschierenden Stiefeln, glänzend, schwarzer Hintergrund. (Marschschritte)

3. Unendlich lange Reihe von Stiefeln (Effekt erreichbar durch zwei sich gegenüberstehende Spiegel, Hintergrund wiederum schwarz) hält an, macht halbe Drehung. Bild verschwimmt durch Vaseline-Effekt.

4. Aus dem Zerrspiegeleffekt entstehend, ebenfalls ganz dunkel gehalten und unreal: Gross Maschinenpistole in den Händen eines Uniformierten, die nach Panorama auf und ab gross vor der Kamera stehen bleibt mit der Mündung direkt in die Kamera gerichtet. (Dünnere, irrealer Sirtton: Hohe Harmonika)

5. Sehr gross: Ein Augenpaar (besser: einzelnes Auge), das prüfend hin und her schaut

Zerrspiegel zu.

Stimme

Vorsicht, Bürger!
Die Waffen und das Auge des
Staates wachen über Sie!

Demokratie in Gefahr (1950): Beginn der Drehbuchskizze von David Wechsler mit Vorgaben zu Musik und Geräuschen.

Précision

Werbefilm, CH 1952

Dauer 2:15

Regie: Julius Pinschewer. Zeichnung: Jan Kraan. Animation: Beni Meyer. Produktion: Pinschewer-Film, Bern. Auftraggeber: Longines, St. Imier

Komposition: Hans Vogt

Inhalt: Longines war offizieller Zeitnehmer der Olympischen Winterspiele 1952 in Oslo, und zu diesem Anlass wurde der Werbefilm (noch im Technicolor-4-Verfahren) produziert: Die Bewegungen am Firmament werden mit einem Uhrwerk parallel gesetzt. Eine aufgehende Frau Sonne macht ihre Morgentoilette und zieht mit Wolkenrössern über den Himmel. Die Himmelskörper gehen immer wieder in Details der mechanischen Uhr über: Zahnräder, Federn, die sich rhythmisch bewegen.



Kommentar: Eine sehr genau gestaltete und synchron eingespielte Trickfilmmusik für Orchester und Chor in der Manier damaliger Hollywood-Produktionen, das heisst mit der Technik des Mickey-Mousing. Möglicherweise wurde der endgültige Schnitt des Films der Musik angepasst. Trotzdem: eine sehr anspruchsvolle, grösste Genauigkeit erfordernde Arbeit, wie die kunstvollen Übergänge und Modulationen zeigen. Die Beschäftigung des renommierten Komponisten Hans Vogt zeigt, dass diese Arbeiten, wie Pinschewer wusste, nur von den besten Fachleuten bewältigt werden konnten. (bs, ms)

Literatur: Charlotte Pinschewer-Wohlgemuth: «Comment on réalise un film de dessins animés», in: *Journal LONGINES*, no. 135, 31 mars 1954; Amsler 1997, Nr. 820; Martin Loiperdinger: *Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms*, DVD-Booklet, Berlin: absolut medien, 2010, S. 10, 23.

Quelle: DVD EAN 9783898485296.

Connaissez-vous ça ?

film publicitaire, CH 1956, version française
durée 4:00

Production : Central Film, Zurich. Mandataire :
Nestlé Alimentana Cham-Vevey, pour le produit
Gril, bouillon instantané

Composition : Le compositeur de cette pièce
n'est pas identifié ; il pourrait s'agir de **Walter
Baumgartner, Werner Kruse** ou **Tibor Kasics**

Résumé : Ce genre de films publicitaires illustre la proximité qui existait encore dans les années 1950 entre le music-hall, le cabaret et la séance de cinéma. Interprété par des comédiens suisses alémaniques très populaires (Stephanie Glaser, Ines Torelli, Walter Roderer, Peter W. Staub, plus tard Max Haufler) *Connaissez-vous ça ?* ne faisait très probablement pas partie des films que Maggi mettait au programme de son cinéma itinérant, qui eut tant de succès des années 1920 à la fin des années 1950. La manière dont il est réalisé, la façon dont il s'adresse aux spectateurs, sa durée aussi permettent de penser qu'il s'agit plutôt d'un film projeté en avant-programme dans les salles de cinéma ordinaires.

Lancé sur le marché en 1955, Gril réveille des salariés fatigués, vient au secours des ménagères pressées par le temps, combat le surpoids et rend les loisirs plus agréables. L'accent n'est pas mis sur les vertus nutritives du bouillon, comme c'était le cas des produits proposés pendant la guerre et l'après-guerre, mais sur sa faible teneur en lipides et en calories. Nous sommes dans les années de prospérité où s'esquisse la société du bien-être.
Yvonne Zimmermann

Commentaire : Stylistiquement, la musique ressemble à celle qui était jouée dans le théâtre de cabaret. Les couplets décrivent les problèmes : des motifs évoquant des soupirs (surtout dans la clarinette) illustrent l'abattement, des passages agités expriment le stress. La solution de ces problèmes est souli-



gnée par le swing détendu du refrain. Suivant les situations, les strophes sont arrangées différemment. (bs, ms, rc)

Littérature : Yvonne Zimmermann : « Les films d'entreprise de Maggi : image d'entreprise et identité nationale », in : *Entreprises et histoire*, 2006/3, n° 44, pp. 9–24 ; *id.* : « Training and entertaining consumers : travelling corporate film shows in Switzerland », in : Martin Loiperdinger (éd.) : *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, Frankfurt am Main, etc. 2008, pp. 168–179 ; Regula Bochsler, Pascal Derungs (éd.) : *Und führe uns in Versuchung. 100 Jahre Schweizer Werbefilm*, Zurich : Museum für Gestaltung, 1998, p. 115.

Source : Nestlé Historical Archives, Vevey.

Une amie dans le vaste monde

(Eine Freundin in der grossen Welt), film institutionnel, CH 1958, version française durée 15:50

Composition : **Walter Baumgartner**

Résumé : Une jeune fille décide de découvrir le vaste monde. Avant de se rendre à l'étranger, elle entreprend de passer deux jours de liberté dans une grande ville qui l'attire. Dès son arrivée à la gare, un homme l'aborde. Feignant de l'aider à trouver une chambre d'hôtel, il l'invite au restaurant, la fait boire et cherche à l'emmener chez lui. Revenue à la gare, elle est prise en charge par une agente des Amies de la jeune fille. Elle apprend concrètement le rôle que joue cette institution menée par des femmes modernes et sans préjugé, face aux dangers en Suisse comme à l'étranger, où elle va pouvoir se rendre en se sentant protégée.

Commentaire : Réalisé par Kurt Früh, l'un des cinéastes suisses les plus importants des années 1940–1960, ce film présente l'activité des Amies de la jeune fille en cherchant à défaire envers l'institution à la fois les préjugés des jeunes femmes et ceux du grand public. Tout en rappelant « les dangers qui rôdent dans les villes » et de récentes affaires de traite des Blanches, c'est un portrait de femmes entrepreneurs et modernes qui est brossé là, indépendantes, à l'image de la jeune fille elle-même, objet de la protection des AJF, dont on notera qu'elle n'est jamais montrée dans une relation de tutelle ni familiale ni morale, son désir d'une « place loin de chez elle » étant donné comme un souhait naturel. Si le récit ne désigne pas Zurich, la « grande ville » est représentée par des éléments empruntés à la métropole alémanique.

L'appel du vaste monde inspire au compositeur des rythmes sud-américains, que joue également l'orchestre du restaurant. Le séducteur approche délicatement la belle, accompagné par un tango. La musique s'arrête

Réalisation et scénario : Kurt Früh, Hans Mehringer. Production : Gloriafilm, Zurich (Max Dora). Mandataire : Union suisse des amies de la jeune fille



net, lorsque l'homme décide de ne pas raccompagner la jeune femme à son hôtel, mais tente de l'attirer dans son propre appartement. Le tango aguicheur accompagne maintenant les jambes de deux péripatéticiennes pour finalement se résoudre en une musique triste. L'association salvatrice des Amies de la jeune fille est caractérisée par un signal de fanfare, qui se poursuit par une joyeuse marche de tournure « baroque ». La partition originale nous apprend que Baumgartner avait caractérisé musicalement tous les lieux de l'action, une intention qui a été bien réduite par le mixage. (rc, ms)

Autographe : Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 55 : A 132.2

Littérature : Dumont 1987, n° 263.

Source : *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

OHNE ANZEIGEN

9. Vereinstasignet (Titelmotiv)	115°	K	0 - 156	6.5°
Bahnhofshelferin am Bahnhof	282	K	156 - 439	44.2°
Viel Betrieb auf Perron	108	K	439 - 543	21.6°
Vergnügungslokale Paris, nachts (finstere Illustrierung)	107	K	543 - 650	22.0°
Verschiedene Inserate, Bilder von Prozess	15	K	650 - 1565	28.0°
<hr/>				
10. Italienerin am Bahnsteig (Flöte)	115°	K	0 - 165	6.5°
do. im Bahnhofstübl	162	K	165 - 333	32.0°
1 Mädchen " "	153	K	333 - 486	26.2°
1 alte Frau " "	166	K	486 - 652	25.9°
<hr/>				
11. Monika, Stellenvermittlung (Monika positiv)	312°	K	0 - 312	59.0°
Sitzung der Freundinnen	1122	K	312 - 1419	92.0°
<hr/>				
12. Monika am See / 2 x Hecht bis Dialog im Pensionat				
Monika	D K	233	0 - 233	5.9°
Hecht		159	233 - 392	6.6°
Monika		474	392 - 474	2.0°
Hecht		69	474 - 536	1.0°
Monika		535	535 - 643	6.5°
Monika im Pensionat		643	643 - 837	6.2°
<hr/>				
13. nach Dialog Englischkurs	152°	K	0 - 157	6.1°
Bastelstunde	120		157 - 287	5.0°
Freunde	279	K	287 - 566	24.2°
Telefon	638		566 - 1004	18.2°
Bahnhof bis Ende inkl. Ende Titel	1002	K	1004 - 2006	69.2°
<hr/>				
OHNE ANZEIGEN				30.2°

(10)	1111	0 - 0'12"	0'12"		
(11)	0'18"	0'18" - 0'37"	0'37"		
	0'09", A	0'19", "	40.		
	0'06", H	0'16", "	46.		
	0'12", M	0'19", "	20.		
	0'09", H	0'22", "	22.		
	0'09", M	0'26", "	8)		
	0'08", M	0'34", "	(0'34")		

OHNE ANZEIGEN

Une amie dans le vaste monde (1958): Page 2 de la liste des morceaux de musique, manuscrit de Walter Baumgartner.

The Case of the Vanished Blonde

(Das verwechselfte Bild),
advertising film, CH 1958, English version
duration 16:00

Composition and musical direction: **Hans Moeckel**

Plot: A private detective of somewhat limited ability (Walter Roderer) is tasked with finding a film diva who has disappeared. His investigative journey leads him through restaurants in Swiss railway stations, several tourist spots and ultimately to the Jungfrauoch. He meets the film star without recognising her, thus fulfilling his task without being aware of it. What remains is his memory of lovely train journeys and of eating well in Switzerland.

Commentary: The music is undoubtedly what is best about this film, which is typical of the Swiss promotional films for tourism of the 1950s, trying to entertain rather than to inform (Zimmermann, p. 230). Moeckel wrote a varied musical score for big band that was geared precisely to the content of the film. It has many burlesque references to well-known sources (such as George Gershwin). The catchy "travel" motive always returns when the protagonist is travelling by train. (bs)

Reference: Dumont 1987, No. 266; Zimmermann 2011, pp. 224–231.

Source: *SBB Historic, Bern.*

Direction: Alfred Bruggmann. Screenplay: Alfred Bruggmann and Theodor Seeger after Werner Belmont. Production: Dokumentarfilm, Zürich (Adolf Forter). Commissioned by: Schweizerische Bundesbahnen (Swiss Federal Railways)



Sunny Days

(Jours de soleil / Sonnige Tage)
 advertising film, CH 1958, English version
 duration 13:00

Direction and screenplay: Alfred
 Bruggmann. Production: Burlet-Film, Zürich.
 Commissioned by: Postes alpestres suisses
 (PostBus Switzerland)

Composition: Tibor Kasics

Plot: This film accompanies a group of foreign tourists on a two-day bus trip from Lucerne to Montreux via the Axenstrasse, the Furkapass, the Grimselpass, Interlaken, the Simmental and the Col du Pillon.

Commentary: The three-note motive of the post bus horn – a descending major sixth and ascending fourth (C sharp-E-A), which is derived from the Andante section of Rossini's overture to *Guillaume Tell* (1829), accompanies this journey in many different variants. We also hear the folk songs "Vo Luzärn gäge Wäggis zue" ("From Lucerne towards Weggis"), "Lueged von Bäрге und Tal" ("See, from mountains and valleys"). These are turned into an entertaining musical score with a Ländler feel to it and that is adapted to the different locations along the way. The sounds of rushing water, motors, clock bells, glacier ice and goat bells are realised by the percussion. A "Close for the radio", included with the ensemble parts, shows that these were also used for a radio broadcast. (bs, ms)

Autograph: 6 parts (clarinet, trumpet/violin, percussion, guitar, double bass, accordion) in the Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 26 Ac 5.2.

Reference: Peter Michael Keller, Kathrin Siegfried: *Den Ton getroffen: Tibor Kasics*, Baden: Hier + Jetzt, 2004, p. 90.

Source: *Museum of Communication, Bern.*



La course au bonheur

fiction, CH 1964

durée 3:45

Composition: **Julien-François Zbinden**

Chœur de la Radio suisse romande, direction:

André Charlet

Enregistrement: **Radio Lausanne**

Résumé: Un couple suisse de la classe moyenne travaille, calcule et rêve voiture, vêtements, beauté, sans mesurer la vanité de ces désirs ni percevoir l'interrogation qu'elle engendre dans le regard de leur seul enfant, laissé à lui-même sur le siège arrière de l'automobile astiquée pour la sortie du dimanche.

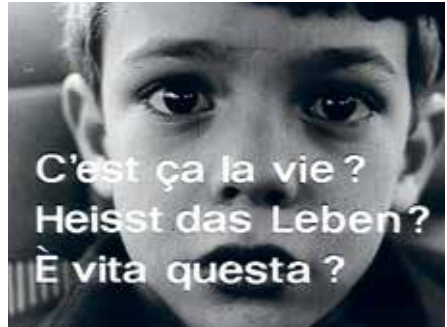
La course au bonheur est à l'origine le troisième des cinq volets de *La Suisse s'interroge* d'Henry Brandt (5 x 4'). Disposée dans cinq salles successives en dernière étape de La Voie suisse, la mise en images de thèmes comme la représentation du pays, l'immigration, l'aménagement du territoire, les vieux, la formation et l'engagement de la Suisse dans un monde marqué par les tensions, présentée tantôt en projections multiples ou unique, tantôt en couleur ou en noir et blanc, fut conçue pour bousculer le spectateur au terme de son parcours de l'« épine dorsale » de l'Expo 64 conçu par Alberto Camenzind.

Facilement détachable de ce contexte en raison de son tour de fable satirique, *La course au bonheur* fut vite considéré comme un court métrage autonome, bien que la prime de qualité du Département fédéral de l'intérieur allât à l'ensemble, et cet épisode fut associé ainsi au renouveau du cinéma suisse des années 1960. (rc)

Réalisation et scénario: **Henry Brandt**.

Production: **Films Henry Brandt** pour

l'Exposition nationale suisse, Lausanne 1964



Commentaire: « J'avais conçu une émouvante berceuse au saxophone soprano illustrant la tendresse absente dans les jours de l'enfant. [...] Au lieu du bonheur manquant de l'enfant, j'illustrais la course... » (texte intégral dans ce volume pp. 163–164)

Julien-François Zbinden

Littérature: Roland Cosandey: « Expo 64: un cinéma au service du « scénario » », in: *Mémoire vive*, Lausanne, n° 9, juillet 2000, pp. 18–23 ; Alexandra Walther: *La Suisse s'interroge ou l'exercice de l'audace*, mémoire de licence, inédit, Histoire et esthétique du cinéma, Faculté des lettres, Université de Lausanne 2007 ; Claude Tappolet: *Julien-François Zbinden compositeur*, Genève: Georg, 2010, pp. 174–176, 495 ; Schärer 2014, pp. 93–99.

Source: *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

ARALDIT BUCHSTABEN

B. Spoerri (5.66)

"MUSIQUE CONCRÈTE"

A. MATERIALLISTE : Geräuschaufnahmen

- a. Holz sägen in regelmässigen Rhythmus, MM \downarrow 138 (\rightarrow \downarrow \rightarrow etc.)
- b. Leder schneiden mit Schere, MM \downarrow 56, etwas verlangsamt
- c. Hämmern mit Meissel auf Steinblock, MM 120
- d. Glasschneiden, MM \downarrow 100, etwas verlangsamt, letzter Strich länger (d)
- e. Metall sägen, MM 120 (\rightarrow \downarrow \rightarrow etc.)
- f. Drei einzelne Schläge mit Schlaghölzern, Tonhöhen ungefähr h', h, H
- g. Zwei schnell aufeinanderfolgende Schläge Stein auf Stein
- h. Töne auf "prepared piano": wenig gedämpft (Filz) a"
- i, do. : stark gedämpft (Gummi) A
- k. Klirren (Zerschlagen einer Flasche auf Brett, Scherben fallen auf Fussboden)
- l. Tiefes D auf Banjo (gezupft, ganz auslingen lassen)
- m. Einzelner Triangelschlag
- n. Zerbrechendes Ei (ein Ei gegen ein anderes schlagen)

B. Veränderungen des Materials durch Bandgeschwindigkeits-Änderung:

- c, f, h, i, durch doppelte Bandgeschwindigkeit in Oberoktave transformieren
- f, l durch halbe Bandgeschwindigkeit in untere Oktave transformieren.
- Komplex A (siehe Notation) durch doppelte Bandgeschwindigkeit in Oberoktave transformieren

(Doppelte Bandgeschwindigkeit mit $\times 2$, halbe Bandgeschw. mit $\frac{1}{2}$ bezeichnet)

Araldit-Buchstaben (1966): Plan zur Aufnahme und Montage der Geräusche zur «Musique concrète» von Bruno Spoerri.

Araldit-Buchstaben

TV-Werbespot, CH 1966

Dauer 0:30

Komposition und Ausführung: **Bruno Spoerri**
 Musikaufnahme: **Studio für elektronische Musik, Schlieren**, 28. März 1966

Thema: Der hauptsächlich von Eduard Preiswerk entwickelte und 1946 von Ciba Basel auf den Markt gebrachte Zweikomponenten-Epoxydharzkleber Araldit wurde zuerst in der Flugzeugindustrie eingesetzt und wenig später zu einem beliebten Alleskleber.

«Buchstaben aus Holz, Messing, Plexiglas, Leder und Marmor werden ausgeschnitten, fallen auf den Tisch und formen den Namenszug des Klebstoffes. Eine eindrückliche Demonstration, dass Araldit (fast) alles klebt.» (Televiso)

Ähnlich wie in Pinschewers Zeichentrickfilmen eine Generation zuvor spricht und agiert das «animierte» Produkt hier für sich selbst. Aeschbacher lässt in seinen Sachtrickfilmen jedoch das Produkt in seiner eigenen Gestalt auftreten statt als Zeichnung. Analog dazu arbeitet Spoerri mit den Geräuschen der Dinge selbst, statt sie mit Orchesterinstrumenten zu umschreiben. (ms)

Kommentar: Es handelt sich um eine in Partitur notierte *Musique concrète* aus Geräuschen des Glas- und Lederschneidens, des Metall- und Holzsägens, zum Teil verfremdet durch Tempoveränderung und ergänzt durch Einzelklänge von Klavier und Triangel.

Bruno Spoerri

Literatur: Peter A. Preiswerk: «Eduard Preiswerk», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 9, Basel 2010, S. 844.

Quelle: Topic Film, Zürich.

Regie und Animation: Kurt Aeschbacher.

Produktion: Televiso, Gockhausen.

Auftraggeber: Advico für Ciba, Basel



Riri-Signet

TV-Werbespot, CH 1966

Dauer 0:20

Komposition und Ausführung: **Bruno Spoerri**
 Musikaufnahme: **Walter Wettler** (Sonographic,
 Schlieren), 28. Februar 1966

Thema: Das Prinzip, Reissverschlüsse mit Rippen und Rillen («RiRi») auszustatten, das der Schweizer Industrielle Martin Othmar Winterhalter erfunden hatte, setzte sich weltweit durch, aber die Patente waren Mitte des 20. Jahrhunderts ausgelaufen. Die aufwändige Riri-Werbung versuchte, sich mit dem Image der Schweizer Präzision gegen internationale Billigprodukte zu behaupten. (ms)

Kommentar: Das gute Funktionieren des Reissverschlusses ist gewissermassen Musik in den Ohren des Kunden. Es wurde jedoch nicht mit realen Reissverschlüssen gearbeitet, sondern die Musik wurde ausschliesslich mit dem elektronischen Instrument Ondes Martenot eingespielt. Mehrere Spuren wurden im Playback aufgenommen, teilweise mit halber Bandgeschwindigkeit.

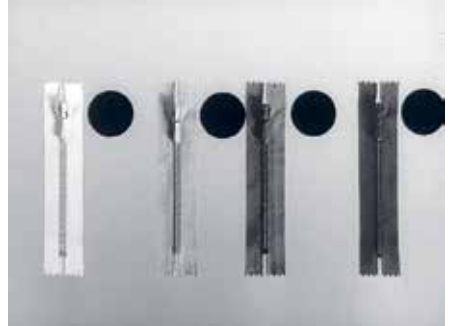
Bruno Spoerri

Quelle: Topic Film, Zürich.

Regie und Animation: **Kurt Aeschbacher.**

Produktion: **Televiso, Gockhausen.**

Auftraggeber: **Advico für Riri-Werke, Mendrisio**



Bernhard Luginbühl

Dokumentarfilm, CH 1966

Dauer 23:30

Musik: Kollektivimprovisation von **Alex Rohr** (Sopran- und Tenorsaxophon, Bassklarinette), **Irène Schweizer** (Klavier), **Uli Trepte** (Bass) und **Mani «Guru Guru» Neumeier** (Schlagzeug)
Musikaufnahme: **Georg Juon** (Tonstudio Riet, Sondor, Zollikon)

Handlung: Erzeugen von Zeichnungen, Skulpturen oder auch Kindern, Essen, Trinken und vor allem Spielen (warum sollte ein Werk nicht auch als Bratspiess dienen?), all dies war Kunst als tägliches Leben. Diese Utopie beschrieb Murer, indem er während zehn Tagen Personen, Formen und ihren Verbindungen im zum Atelier gemachten Berner Bauernhaus von Bernhard Luginbühl (1929–2011) nachging. In seiner Lebensgemeinschaft arbeitet der Künstler an der Skulptur *Tell* ebenso wie an der nächsten Ausstellung, und man begegnet dabei den kleinen Söhnen Basil und Iwan und seiner Frau Ursi, der Keramikerin und Gärtnerin. Zu diesen stummen, meisterhaft montierten Bildern steuern Irène Schweizer und ihr Quartett eine kongeniale Improvisation bei. (rc, bs)

Kommentar: Die Musik bricht, charakteristisch für jene Zeit, mit altbewährten Vorstellungen von Dramaturgie, Stilmitteln oder Arbeitsteilung bei der Herstellung von Filmmusik. Statt mit Konzepten und Musiknoten zu arbeiten, sollte die Improvisation zu einer neuen Direktheit führen, ähnlich wie der Film im ständigen Austausch mit dem porträtierten Künstler und in seinem Lebensalltag entstand.

Der Kontakt zu Fredi M. Murer kam durch Alex Rohr zustande. «Wir waren noch ziemlich grün damals. Murer gab an, wo er Musik wollte, gab aber sonst wenig Richtlinien. Er hat aber gesagt, was er von uns wollte, hatte eine genaue Idee, wo Musik und wo nicht. Es

Regie und Produktion: Fredi M. Murer



war eine Gemeinschaftsarbeit, die spontan innerhalb von ein paar Studiostunden entstand.» (Irène Schweizer)

«Wir haben mit den Musikern bestimmt, wer wann spielt, dann haben wir zweimal live zum Film improvisiert. Die Musik stammt weitgehend aus dem 2. Durchlauf, mit Ausnahme des Zeichnens, das ist aus dem 1. Durchlauf: Ich wollte an dieser Stelle asynchrone Pfeifgeräusche des Filzschreibers auf dem Papier.» (Fredi M. Murer)

Quelle: *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Riri-Schlittenballett

TV-Werbespot, CH 1967

Dauer 0:30

Regie und Animation: Kurt Aeschbacher.

Produktion: Televiso, Gockhausen.

Auftraggeber: Advico für Riri-Werke, Mendrisio

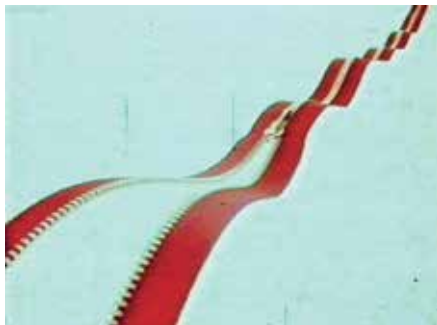
Komposition und Ausführung: **Bruno Spoerri**
Instrumentalensemble aus Flöte, Klarinette,
Tenor- und Bariton-Saxophon, Klavier und
Schlagzeug, Ondes Martenot
Musikaufnahme: **Turicop Studio, Zürich**,
17. Oktober 1967

Thema: Frei im Raum schwebende Reissverschlüsse, die sich in rasantem Tempo schließen.

Kommentar: Als Steigerung früherer Versionen dieses Werbespots sind die Reissverschlüsse farbig und quasi unendlich lang, was einen kontinuierlichen, aber doch variablen, elegant phrasierbaren Klang erforderte. Die Musik besteht aus einem Grundtrack mit Klavier, Schlagzeug und Blasinstrumenten, durch doppelte und teilweise sogar vierfache Bandgeschwindigkeit transponiert, darüber mehrere Lagen von Ondes Martenot.

Bruno Spoerri

Quelle: Topic Film, Zürich.



Kodak Beatle

TV-Werbespot, CH 1967

Dauer 0:30

Komposition: **Bruno Spoerri**
 Ausführung: Rockband **The Savages** mit
Hugo Wirth, Herbert Zehnder, Erich Graf,
Ruedi Scheurmann, Mario Saccani, dazu ein
 Trompeter (unbekannt) und **Bruno Spoerri**
 (Ondes Martenot, Saxophon, Klavier)
 Musikaufnahme: **Walter Wettler** (Sonographic,
 Schlieren), 17. März 1967

Handlung: Ein Bandmitglied der Beatles (gespielt von Xavier Koller) fährt im offenen Auto durch die Menge und fotografiert mit der Kodak Instamatic seine Fans. – Die Instamatic-Kassette für Kleinbildfilm kam 1963 auf den Markt, ungefähr gleichzeitig mit dem Durchbruch der Rockband The Beatles.

Kommentar: Vorgabe war es, eine Musik etwa im Stil der Beatles zu kreieren, natürlich ohne direkte Anleihe bei ihrer Musik. Ich hatte mit den Savages schon bei Spots für Opel Kadett zusammengearbeitet und engagierte sie nun für die Grundaufnahme und ein Overdub. Als Overdub spielte ich noch Klavier, Ondes Martenot und Saxophon darüber. Nach dem Vorbild des Beatles-Songs «Penny Lane» wollte ich eine hohe Bachtrompete einsetzen; da kein solches Instrument zur Verfügung stand, behalf ich mich mit einer normalen B-Trompete, die wir im halben Tonbandtempo aufnahmen.

Bruno Spoerri

Quelle: Topic Film, Zürich.

Regie: **Gaudenz Meili.** Produktion: **Televiso, Gockhausen.** Auftraggeber: **Kodak, Renens**



Migros: Kippen (Kunden)
Migros Kippen Kinderkleidung

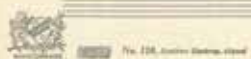
Handwritten musical score for various instruments including Flute (Fl.), Trumpet (Tromp.), Saxophone (Sax.), Clarinet (Klarin.), Bassoon (Fagott), Trombone (Trombon.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Trombon.), and Percussion (Perc.). The score includes notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, *rit.*, and *tr.*

20 NOV. 1969
 3 OCT. 1969
 22 NOV. 1969
 3 OCT. 1969
 1 JUL. 1969
 SUISSA
 18 FEB. 1969

Von dieser Musik gibt es noch
 eine Fassung mit 3 Trompeten usw.

Kippen 100%
 Rest 40-50%

Migros: Hornhörnchen, Kosmetik, Kaffee, Bock
 Rivoral, Chandon, Cornubien, Optigel
 Casumping



Migros-Kinderkleidung (1967): Partiturtherschrift des Signets von Werner Kruse.

Migros- Kinderkleidung

TV-Werbespot, CH 1967

Dauer 0:20

Komposition: **Werner Kruse**

Instrumente: Flöte, Trompete, zwei Gitarren, Bassgitarre, Schlagzeug, Piccolo, Glockenspiel, Triangel, Klavier

Thema: Kinder im Vorschulalter zeigen sich in verschiedenen Formationen vor dem M-Signet und präsentieren Migros-Kleidung.

Kommentar: Werner Kruse komponierte um 1967 eine prägnante, fanfarenartige Signetmelodie aus fünf Tönen, die während vieler Jahre die Grundlage für alle Werbefilm-Musik der Migros bildete. Hier erklingt das Thema drei Mal, gespielt von drei Trompeten unisono mit Glockenspiel und Triangel als Glanzpunkten; während der gesprochenen Texte ist nur eine rhythmische Hintergrundmusik zu hören, ausgeführt von zwei Gitarren und hohen Klaviertönen. (bs)

Autograph: Partitur in der Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 143: Cb 128

Quelle: Archiv Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich.

Produktion: wahrscheinlich Turnus Film, Zürich.
Auftraggeber: Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich



Follow me

film institutionnel, CH 1967, version française
durée 14:35

Composition : **Claude de Coulon**
Orchestre de musique légère de Radio Genève
Saxophone, clarinette : **Luc Hoffmann**

Résumé : Quatre jeunes rêvent d'une carrière chez Swissair : les deux femmes veulent devenir stewardesses, les deux hommes pilotes. Le métier de stewardess est décrit comme une activité qui ne procure que du plaisir et permet à celle qui l'exerce d'assouvir sa passion du voyage, la formation de pilote comme une dure épreuve grâce à laquelle les garçons vont pouvoir réaliser leur rêve de toujours.

Commentaire : La musique évoquant le jazz est interprétée par un petit big band. Pour l'essentiel, il y a un thème pour les deux hommes et un thème pour les deux femmes. En fonction de la situation, des variations ou des éléments exotiques aux accents chinois ou espagnols apparaissent. (bs)

Source : *Cinémathèque suisse, Lausanne.*

Réalisation : **Ulrich Kündig**. Scénario : **Ulrich Kündig**, d'après une idée de Klaus Steiger.
Production : **Condor-Film, Zurich (Heinrich Fueter)**. Mandataire : **École suisse d'aviation de transport, Zurich**



La Maggia

Experimentalfilm, CH 1970

Dauer 10:30

Komposition und Ausführung: **Bruno Spoerri**
 Musikaufnahme: **KS-Productions, Dietikon,**
Studio für elektronische Musik, Schlieren

Thema: «Die Schlucht von Monte Brolla ist das Sujet dieses Films. Die Darsteller sind Wasser und Gestein. Ein Tropfen schwillt an zu einem Bach. Der Bach prägt das Gestein zu Gebilden. Die Kamera fängt die natürliche Schönheit der Felsen ein und wird von elektronischer Musik begleitet.» (Topic Film)

Aeschbacher arbeitete zur Zeit der Entstehung dieser Filme als Kameramann bei der Zürcher Film- und TV-Spot-Produktionsgesellschaft Televiso. Seine Spezialgebiete waren Sachtrick und Spezialeffekte, zu einer Zeit, als solche Filmeffekte noch aufwändig mit Tricktisch und mehrfach belichtetem Film hergestellt werden mussten.

Kommentar: Die Musik entstand in einer Kombination von Klavierklängen (von Hand angeschlagene Saiten), halb elektronischen Instrumenten (Hohner-Clavinet mit einem selbstgebauten Verzerrermodul) und synthetischen Klängen (Ondes Martenot mit Tonbandloops, EMS-Synthesizer VCS-3 und Synthi 100). Die Tropfenklänge stammen vom EMS VCS-3 mit seinem simplen Federnhall, der dann auch als Verfremdungsgerät für viele andere Klänge diente. Durch akustische und elektrische Rückkopplung lieferte das Hallgerät viele extreme Klänge. Eine Ondes-Martenot-Improvisation mit einem Tonbandloop von etwa zwei Sekunden Länge lieferte Hintergründe. Da der Film bereits fertig geschnitten war, mir aber keine Projektionsmöglichkeit zur Verfügung stand, musste ich viele Effekte einzeln aufnehmen und dann am Schneidetisch anpassen.

Bruno Spoerri

Regie und Produktion: Kurt Aeschbacher, Otto Baranowski



Quelle: Topic Film, Zürich.

Die Nägel

Sachtrickfilm, CH 1972

Dauer 3:30

Regie und Animation: Kurt Aeschbacher.
Produktion: Kurt Aeschbacher, Topic Film,
Zürich

Komposition und Ausführung: Bruno Spoerri
Musikaufnahme: Studio für elektronische Musik,
Schlieren

Thema: Um 1970 wurden das Wachstum der Weltbevölkerung und seine Konsequenzen für den Lebensraum erstmals in einer breiten Öffentlichkeit diskutiert. Daraus ergaben sich Forderungen nach Umwelt- und Naturschutz. «In *Die Nägel* sind vierzigtausend Nägel ununterbrochen damit beschäftigt, sich zu vermehren, Städte zu bauen, bis nirgendwo mehr Platz ist zu leben. Sie sind zum Untergang verurteilt. Der Film will auf abstrakte Weise Überbevölkerung und den Zerfall der Menschen zeigen.» (Kurt Aeschbacher)

Kommentar: Hier habe ich intensiv den digitalen Sequenzer und den Zufallszahlengenerator des EMS Synthi 100 eingesetzt. Die Instrumente waren Synthesizer EMS VCS-3, Synthi 100 sowie Tonbandloops. Die Klänge sind durchgehend synthetisch. Da noch keine Mehrspur-Tonbandgeräte zur Verfügung standen, mussten komplexe Klänge durch Überpielung von Gerät zu Gerät hergestellt werden.

Bruno Spoerri

Quelle: *Topic Film, Zürich.*



Migros-Jeans

TV-Werbespot, CH 1972

Dauer 0:20

Komposition: **Werner Kruse**

Instrumente: Piccolo, Trompete, Violine, zwei Gitarren, elektrische Orgel, Schlagzeug, Bassgitarre

Thema: Jeans der Migros-Eigenmarke werden mit den Konnotationen Jugend, Aktivität und Familiensinn versehen.

Kommentar: Werner Kruse hat sein Migros-Signet hier im Stil einer Appenzeller Streichmusik mit Country-Music-Anklängen arrangiert, was offenbar das Schweizerische der Eigenmarke mit der Sportlichkeit der Gelekleideten in Beziehung setzen sollte. Über Gitarren- und Schlagzeugstimme steht die Anweisung «Jazz-Walzer». Die Violinstimme («Fiedel») verlangt leere a- und e-Saiten als Bordunklänge, die elektrische Orgel imitiert zwei «Hörner».

Kruses Migros-Signet wurde in den 1990er-Jahren durch eine ähnliche Tonfolge von Markus Fritzsche abgelöst. Hanspeter Künzler berichtet darüber: «Die ursprüngliche Melodie war von einem Deutschen komponiert worden. Nach einigen Jahren hatten sich Migros und Komponist wegen einer Tantiemenfrage zerstritten. Die Migros wandte sich an Fritzsche: Ob er eine Melodie machen könne, von der man meine, es sei die alte, obwohl es eine neue sei? Fritzsche machte sich ans Werk: «Kein einziger Ton ist gleich, und doch klingt die neue Melodie fast wie die alte.» (Künzler 2005, S. 52)

Autograph: Zentralbibliothek Zürich,
Mus NL 143 Cb 135

Produktion: wahrscheinlich Turnus Film, Zürich.
Auftraggeber: Migros-Genossenschafts-Bund,
Zürich



Literatur: Hanspeter Künzler: «Schreiben Sie eine neue Musik. Aber sie muss klingen wie die alte!», in: *du. Zeitschrift für Kultur*, Nr. 754, Heft 2, März 2005, S. 52.

Quelle: *Archiv Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich.*

Ernst-Teigwaren

TV-Werbespot, CH 1980

Dauer 0:20

Produktion: Topic Film, Zürich. Auftraggeber:
Teigwaren-Fabrik Ernst, Kradolf

Komposition: Tibor Kasics

Thema: Kinder in einer Klassenlagerumgebung essen Ernst-Teigwaren und singen dazu das Lied. – Während des Konzentrationsprozesses der Schweizer Teigwarenindustrie aufgrund der zunehmenden internationalen Konkurrenz warb die seit 1858 bestehende Marke mit ihrer Verwurzelung im Schweizer Alltag.

Kommentar: «Überaus populär wurde seine Musik für die Teigwaren Ernst AG. Die Melodie wurde 1967 zum Werbelied des Jahres. [...] Mehr als 20 Jahre lang, bis 1987, wurde das Lied regelmässig und in Variationen ausgestrahlt und sogar für französische Fassungen eingesetzt.» (Keller/Siegfried 2004, S. 90)

Literatur: Andreas Kneubühler: «Die Pasta verdrängt das Nüdeli», in: *Handelszeitung* 17/96, 25. April 1996; Peter Michael Keller, Kathrin Siegfried: *Den Ton getroffen: Tibor Kasics*, Baden: Hier + Jetzt, 2004.

Quelle: *Publisuisse, Bern.*



Do it Yourself

Kurzfilm, CH 1982

Dauer 8:30

Ton: **Peterpaul Alig, Erich Langjahr, Steff Gruber**
 Mischung: **Georg Juon (Fonocop, Langnau a. A.)**

Thema: Im gesellschafts- und medienkritischen Impetus dieses Films werden die Zerstörung von Gebrauchsgütern aufgrund wirtschaftlicher Argumente sowie das Zerhacken von Sinn durch elektronische Medien mit einer demonstrativen Zerstörung von Fernsehgeräten angeprangert. Zufällig oder nicht geschieht dies in der Zeit, als das musikalische Sampling entwickelt wurde, die Aufspaltung von Klängen in digitale musikalische Bausteine. Diese Technik wurde für die Musikproduktion der kommenden Jahrzehnte grundlegend und löste Diskussionen über ästhetische und rechtliche Konsequenzen aus. Auch wenn die damaligen Sampler noch kaum erschwinglich waren und die Autoren des Films kaum an sie gedacht haben, wird diese Entwicklung hier gewissermassen vorausgeahnt. (ms)

Kommentar: Beim Film *Do it yourself* besteht die Tonspur aus verschiedenen Elementen, die in der Mischung aus zwei oder drei Schnittbändern (16-mm-Perfobänder) zusammengefügt wurden. Die Schnittbänder, das heisst den Tonschnitt, habe ich selber gemacht. Hauptsächlich sind es die Klänge, die noch aus den «sterbenden» Fernsehgeräten kommen. Dies sind ab dem Beatles-Song «Michelle», gesungen vom Filmemacher Walter Marti, der als Koautor mit dabei war, verschiedene Signete wie dasjenige der ARD-Tagesschau und einige Werbespots. So zum Beispiel Uncle Ben's Rice, Moltex Windeln, Black and Decker, Zahnpasta (Hersteller unbekannt) und die damals neue Errungenschaft Teletext. Die friedliche barocke Flötenmusik kommt ebenfalls aus dem Fernsehgerät

Regie und Buch: **Erich Langjahr und Walter Marti**. Produktion: **Langjahr-Film, Root**



(Autorschaft unbekannt). Den ironischen Abschluss bildet das Eurovisions-Signet. Dazu gibt es Geräusche und im Hintergrund sphärische Musik, zu der ich keine Notizen mehr finde. Es ist zu lange her.

Erich Langjahr

Quelle: *Langjahr-Film, Root*.

Oh Yeah

videoclip, CH 1987

duration 3:00

Direction: Dieter Meier. Production: Yello, Zurich

Composition: **Boris Blank**, lyrics: **Dieter Meier**

Topic: The topic of the song – laconic wonder at the sun and the moon – is made into a comedic short film using simple means.

Commentary: The song “Oh yeah” from the album *Stella* (1985) can be heard in numerous films for cinema and TV, primarily from the USA. The scene with the Ferrari in *Ferris Buehler's Day Off* (John Hughes, USA 1986) made “Oh Yeah” known in the USA, where it still enjoys cult status today. Other films that use this music include *The Secret of my Success* (Herbert Ross, USA 1987), seven episodes of the animated series *The Simpsons* (USA 2002–2014) and one episode of *South Park* (“Hell on Earth”, USA 2006).

Source: Yello Office, Zurich.



Douce nuit

film d'animation, CH 1987
durée 7:10

Musique : **Léon Francioli**

Son et mixage : **Pierre-André Luthy**

Résumé : Un jardin de trente mètres sur vingt, une nuit de pleine lune. Pour lui qui le regarde, tout y est poésie et calme divin. Pour elle, qui somnole ou dort, c'est un lieu et un moment où elle pressent le meurtre. Et la kermesse de mort que célèbre la nature, à chaque proie son prédateur, s'y déroule en effet dès le crépuscule.

Ce dessin animé sur cellulo, bref comme le récit de Buzzati, qui détaille « à quel point un pré peut être infernal au clair de lune », est l'un des meilleurs films de Martial Wannaz (1945–2002), cinéaste trop tôt disparu. (rc)

Commentaire : La musique joue avec des éléments stylistiques du film d'horreur, mais elle le fait dans le cadre d'un jazz contemporain. Grincements de la contrebasse, éclats de la batterie, clusters dissonnants transforment le quotidien et les apparences idylliques en un scénario d'épouvante, dont le spectateur est puissamment saisi, malgré la distance créée par la stylisation du dessin animé. (ms)

Source : *Lichtspiel/Kinemathek, Berne.*

Réalisation et scénario : **Martial Wannaz**, d'après la nouvelle *Douce nuit* de Dino Buzzati (1966). Production : **Martial Wannaz, Télévision suisse romande**



Wilhelm Tell

Kurzfilm, CH 1991

Dauer 4:50

Regie: Kurt Gloor. Aus der Serie *Visages suisses / Gesichter der Schweiz / Volti svizzeri*,
Produktion: Video-Films, Genève, Topic Film,
Zürich

Komposition: **Jonas C. Haefeli**

Gitarre: **Max Lässer**

Mundtrommel, Sampler, Perkussion: **Jonas C. Haefeli**

Musikaufnahme: **Jonas C. Haefeli** (Studio für Filmmusik, Uetikon)

Handlung: Ironischer Kurzfilm um die Wilhelm-Tell-Sage: Ein Champion im Armbrustschieszen zur Zeit der Filmproduktion wird gebeten, die Situation des Tellenschusses nachzustellen, und trifft trotz moderner Technik erst beim zweiten Mal ins Schwarze. Der Mythos wird als Maskerade einer modernen Schweiz gegenübergestellt, in der alles präzise und berechnet ist.

Kommentar: Haefeli gelingt es hier, trotz der ironisch stark gebrochenen, verfremdeten, kaum illusionierenden Handlung des Films nur mit musikalischen Mitteln eine Spannung aufzubauen. Die Musik ist das einzige Gestaltungselement des Films, das die Illusion nicht bricht, sondern verstärkt. Nie wird akustisch signalisiert, dass alles nur Spiel oder Scherz sei.

Die Schussvorbereitung mit der Armbrust wird untermalt mit einer leicht verzerrten, stark verhallten Gitarre, dazu kommen allmählich eine rhythmisch gespielte Maultrommel und Perkussion. Der Treffer löst ein Sample eines grossen Orchesterakkords aus. (bs, ms)

Literatur: Dumont/Tortajada 2007, Nr. 774.

Quelle: *Cinémathèque suisse, Lausanne.*



Pickelporno

(Pimple porno)
 Experimentalfilm, CH 1992
 Dauer 12:00

Komposition: **Peter Bräker, Pipilotti Rist, Les Reines Prochaines**

Thema: Die körperliche Annäherung und Vereinigung eines Paares wird im Medium Video auf experimentelle Weise umgesetzt. Brüste, Augen, Zehen, Schamhaare schwellen zu riesigen, verwirrenden Dimensionen an, sodass die Vorherrschaft des Beobachters nicht bestehen bleibt wie bei marktüblichen Erotikfilmen. (ms)

Kommentar: Die Geräusche und Musikstücke zum *Pickelporno* wurden in der Schreinerstrasse in Zürich Aussersihl vom begnadeten Peter Bräker gespielt und aufgenommen. Technisch war das Studio damals mit einer Fostex-8-Spur-Tonbandmaschine ausgerüstet (eine Spur davon diente als Timecode-Spur für die Synchronisierung), dazu kamen ein Atari-Computer und ein Casio-FZ-1-Keyboard-Sampler. Damit wurden Musikteile, verfremdete Gitarrensounds, Sprach- und Gesangseinspielungen und Geräusche (Wasser, Vogelstimmen) transponiert, rückwärts gespielt und geloopt. Den Makroaufnahmen des Films entsprechen die sehr nahe herangeholten Klänge der Vertonung. So arrangierte und mixte er die zwölf Minuten Stereoton.

Lediglich zwei Musikthemen beziehungsweise -fragmente kamen von aussen, von den Reines Prochaines. Dieses Tonmaterial wurde in der damaligen Formation von Muda Mathis, Fränzi Madörin, Teresa Alonso, Regina Florida Schmid, Gabi Streiff und Pipilotti Rist in der Stückfärberei in ihrem Basler Übungsraum auf Tonband eingespielt.

Beim Montieren sass Pipilotti Rist oft neben Peter Bräker, auch die beiden gesungenen Lieder haben sie zu zweit aufgenommen, wobei Peter Bräker das Klavier spielte. Am

Regie: Pipilotti Rist. Produktion: Pipilotti Rist, videoladen, Zürich



Schluss des Mixens sassen sie gemeinsam mit 40 Grad Fieber vor den Maschinen, so dass sie die Uraufführung in Solothurn nicht mehr persönlich erleben konnten.

Pipilotti Rist

Quelle: videoart.ch/videocompany, Zofingen, und Rist Sisters, Zürich.

Filmcoopi

Kino-Jingle für Filmverleih, CH 1994
Dauer 0:35

Gestaltung: Peter Volkart. Produktion:
Filmcoopi, Zürich

Komposition und Ausführung: **Cyril Boehler**

Thema: Der Animationsfilm präsentiert das Medium Film als Verbindung von Mensch und Maschine.

Kommentar: Dieser Jingle tut seinen Dienst als Opener für unzählige Filme des Filmcoopi-Verleihs seit 1994, dabei ist er mit seinen 34 Sekunden wahrscheinlich das längste Filmverleihsignet. Es entstand in einer Zeit, als digitale Sample-Libraries mit klassischen Instrumenten noch relativ neu waren. Interessant für mich war, dass man mit klassischen Streicher-Samples nun präzise, moderne rhythmische Patterns erstellen konnte. Die Soundeffekte, die ein paar Akzente zum Bild setzen, wurden mit einem Sampler musikalisch verwendbar und somit zu einem Teil der Musik gemacht. – Das Signet wurde 2011 von einer Mono-für-Magnetton-Mischung zu einer digitalen 5.1-Surround-Mischung «aufgeblasen».

Cyril Boehler

Quelle: Cyril Boehler, Zürich.



Orange Snowboarder

TV- und Kinospot, CH 1999

Dauer 0:45

Komposition und Ausführung: **Alex Kirschner**
 Sounddesign und Mix: **Dani Fäsch** (Jingle
 Jungle, Zürich)

Thema: Snowboard-Kunststücke in Zeitlupe. – Das Produkt der Kommunikationsdienstleistungen wird nicht direkt gezeigt, sondern über die Konnotationen Freizeit, Freiheit, Leistung oder Geschwindigkeit vermittelt.

Kommentar: Das Briefing für die Musik entsprach den Gepflogenheiten von 1999, wie ein spektakulärer Snowboardfilm zu klingen hatte: wechselnde Rhythmen, rockig-elektronischer Musikstil, Hard Edge. Beim ersten stummen Anblick des Films berührte mich aber eine andere Ebene viel stärker als die der sportlichen Waghalsigkeiten: Die Luftsprünge in Zeitlupe vor einer archaischen Bergwelt standen für den Versuch, die Gravitation zu überlisten, standen für den menschlichen Urtraum schlechthin: fliegen zu können. Anstatt also musikalisch auf die vordergründige Dynamik einzugehen, wollte ich der zeitlosen Tiefe dieses Traumes Ausdruck verleihen.

Das musikalische Thema war beim Komponieren für *Le monde à l'envers* (siehe CD 3, Nr. 10) entstanden, dort aber nicht zur Anwendung gekommen. Die Samples des indischen Gesangs in diesem Zusammenhang waren rational nicht zu begründen. Der Unmut über die Nichtbeachtung des Briefings hielt nicht allzu lange an, und so entstand der erste Snowboard-Spot ohne «Rockmusik».

Allzu gerne wollte ich den Legenden glauben, dass selbst hartgesottene Snowboarder im Late-Night-Kino beim Anblick dieses Spots entgegen ihren musikalischen Vorlieben feuchte Augen bekamen ...

Alex Kirschner

Regie: Rainer Binz. Produktion: eqal, Zürich.
 Auftraggeber: Orange Communications



Quelle: Alex Kirschner, Zürich.

Swisscom

TV- und Kinospot, CH 2000

Dauer 1:00

Regie: Henning Winkelmann. Produktion:
Pumpkin Film, Zürich. Auftraggeber: Swisscom

Komposition und Ausführung: Alex Kirschner,
Charlie May

Ton und Mischung: Jingle Jungle, Zürich

Handlung: Mit einer kurzen Handlung werden die Vorteile des Mobiltelefons demonstriert: Eine junge Frau sieht ihren Freund in einem Club mit einer anderen eng umschlungen tanzen, vereinbart mit ihm ein Treffen über das Handy, während er vorgibt, zuhause zu sein, und ertappt ihn schliesslich bei seiner überstürzten Heimkehr im Bus.

Kommentar: Mit dem erfolgreichen elektronischen Musiker und Komponisten Charlie May (Spooky, William Orbit, Sasha) und dem bedeutendsten Schweizer Musikproduzenten Roli Mosimann (Young Gods, The The, Faith No More) hatte ich monatelang an einem Auftragsalbum für die ABB gearbeitet, als wir uns zur Ablenkung um diesen TV-Spot kümmern durften.

Auch hier schwappte musikalisches Material für diesen Clubtrack vom einen Projekt ins andere über. Interessant war es, zu sehen, dass repetitive Tanzmusik auch der Dramaturgie eines kurzen, aber handlungsreichen Spots zudienen konnte.

Alex Kirschner

Quelle: Alex Kirschner, Zürich.



Kulturplatz

Fernsehsignet, CH 2004

Dauer 0:20

Produktion: Schweizer Radio und Fernsehen
SRF. Leiter Design: Ernst Müller. Design und
Animation: Sandro Barmettler

Komposition und Ausführung: **Cyril Boehler**

Thema: «Kulturplatz» ist eine wöchentliche Sendung des Schweizer Fernsehens, die über Kulturereignisse und neue Trends in der Kulturszene berichtet. Die Animation des Signets kreist gewissermassen den Treffpunkt ein.

Kommentar: Das erste «Kulturplatz»-Signet war sehr beliebt und lief von 2004 bis 2010. Immer wieder hatte ich Anfragen von Interessierten, die das Signet für ihre Musiksammlung oder als Klingelton haben wollten, andere machten ein Remix davon. Der Wahl der Klangfarben hört man an, dass ich meine Inspirationen aus der Klubmusik zog, die typischen gesampelten Akkorde in den verschiedenen Tonlagen kamen von einem geliehenen Wurlitzer-Piano. Die Idee, einen elektronischen White-Noise-Sound bei den Trennern zu verwenden, kam davon, dass das Dekor der Sendung komplett in Weiss war.

Cyril Boehler

Quelle: SRF, Zürich.



Glasstunde

Kurzfilm, CH 2006

Dauer 6:15

Regie: Giordano Canova. Buch: Giordano Canova, Bettina Schaffner. Produktion: Hochschule Luzern – Design & Kunst

Komposition und Ausführung: **Ben Jeger**

Ton: **Curdin Schneider**

Mischung: **Gregg Skerman**

Handlung: Reise durch ein fast menschenleeres Innerschweizer Hotel mit seltsamen Angestellten und Gästen, dargestellt durch Animationen. Gewissermassen als Seele dieser Visionen erscheint ein Glasharfenspieler, dessen Musik von Anfang an zu hören ist.

Kommentar: Auf das Instrument Glsharfe, mit dem ich als Filmmusikkomponist oft in Zusammenhang gebracht werde, bin ich durch meinen verehrten Kollegen Nino Rota gestossen, der sie in Filmen von Federico Fellini wie *Casanova* (1976) oder *E la nave va* (1983) eingesetzt hat. Nino Rota hat allgemein einigen Einfluss auf mein musikalisches Arbeiten.

Ben Jeger

Quelle: Hochschule Luzern – Design & Kunst.



Ovomaltine

TV- und Kinospot, CH 2007

Dauer 0:30

Komposition und Gesangstext: **Alex Kirschner**

Ton: **Martin Stäheli** und **Patrick Böhler**

(kirschnermusic, Zürich)

Gesang: **Tobey Lucas**

Gitarren und Bass: **Chris Muzik**

Drums: **Kasper Rast**

Thema: Im Zeitraffer wird der Tagesablauf einer beneidenswert dargestellten jungen Frau gezeigt, die morgens Ovomaltine trinkt. Die Kamera ist permanent und wie ein Spiegel auf ihr Gesicht gerichtet.

Kommentar: Der Zeitraffer soll keinen hektischen, sondern einen unbeschwernten Eindruck machen, zudem sollte die Musik die Identifikation des Zuschauers mit der Figur verstärken. Der Gesangstext lautet:

“She’s gotta be the one who puts a smile on your face
whenever she’s around your troubles are far,
far away
she’s that kinda girl
gliding through the world
ooh let’s go and have some fun
she’s gotta be that one.”

Abgesehen vom Spass, solche Musik mit so extrafeinen Musikern produzieren zu dürfen, bleibt vor allem die Erinnerung an Tobey’s ultracoolen Studioperformance vor einer unangekündigt versammelten Meute aus Kunden, Werbeagentur und Filmproduktion: Kaum 18 Jahre alt, marschiert Tobey ins Studio, grüsst knapp, stellt sich vors Micro, drückt ein paar Takes ab, hört sich das Lob an, verabschiedet sich ebenso wortkarg, als ob er seit Dekaden nichts anderes machen würde als Studiogigs vor nervösen Auftraggebern.

Regie: **Stephanie von Beauvais**. Produktion: **Markenfilm Schweiz, Zürich (Heinrich Reinacher)**. Auftraggeber: **Wander, Neuenegg**



Der Spot hat ein langes Shelf-Life, es wurden sogar 10000 Ovomaltine-Wecker mit dieser Musik gebaut.

Alex Kirschner

Quelle: Alex Kirschner, Zürich.

Kunsthaus Zürich

Animationsfilm, CH 2010

Dauer 5:00

Regie und Animation: **Luc Gut**. Produktion:
Kunsthaus Zürich.

Komposition und Ausführung: **Murat Ombombe**
[**Luc Gut**]

Thema: 2010 erhielt ich den ehrenvollen Auftrag, für das Hundert-Jahr-Jubiläum des Kunsthauses Zürich einen Kurzfilm zu drehen, welcher meine Perspektive auf das Museum zeigt. Die Idee war es, den Verhaltenskodex der Museumsbesucher unter die Lupe zu nehmen. Das Video zeigt das Kunsthaus als surrealen Ort, an dem die Besucher einer unsichtbaren Kunst mit oberflächlichen Floskeln und Phrasen begegnen.

Kommentar: Neben der Regieführung habe ich die Musik für das Video komponiert. Musik und Bild sind parallel entstanden und haben sich somit gegenseitig beeinflusst. Die minimalistische und leicht monotone elektronische Klanglandschaft soll den Eindruck der roboterhaften, gleichsam vorprogrammierten Kunsthausbesucher verstärken. Ausser den Stimmen der Besucher wurden alle Klänge von digitalen Synthesizern generiert. Es war mir wichtig, mit den Sounds eine absolute Künstlichkeit herzustellen, also keine Samples zu verwenden, welche in der «Realität» aufgenommen wurden. Vielmehr sollten die generierten Töne, ähnlich wie in Cartoons, eine Kunstwelt schaffen. Die Stimmen der Besucher, welche von Schauspielern gesprochen wurden, wurden digital leicht verfremdet. Im Nachhinein würde ich die Stimmen über eine «Text-in-Sprache»-Software generieren, um ein vollkommen digital generiertes Klangbild zu erhalten.

Luc Gut

Quelle: Kunsthaus Zürich.



100 Jahre Max Frisch

Fernsehsignet, CH 2011

Dauer 0:20

Produktion: Schweizer Radio und Fernsehen.
Creative Director: Alex Hefter. Leiter Design
& Promotion: Patrick Arnecke. Design und
Animation: Simon Renfer

Komposition und Ausführung: Cyril Boehler

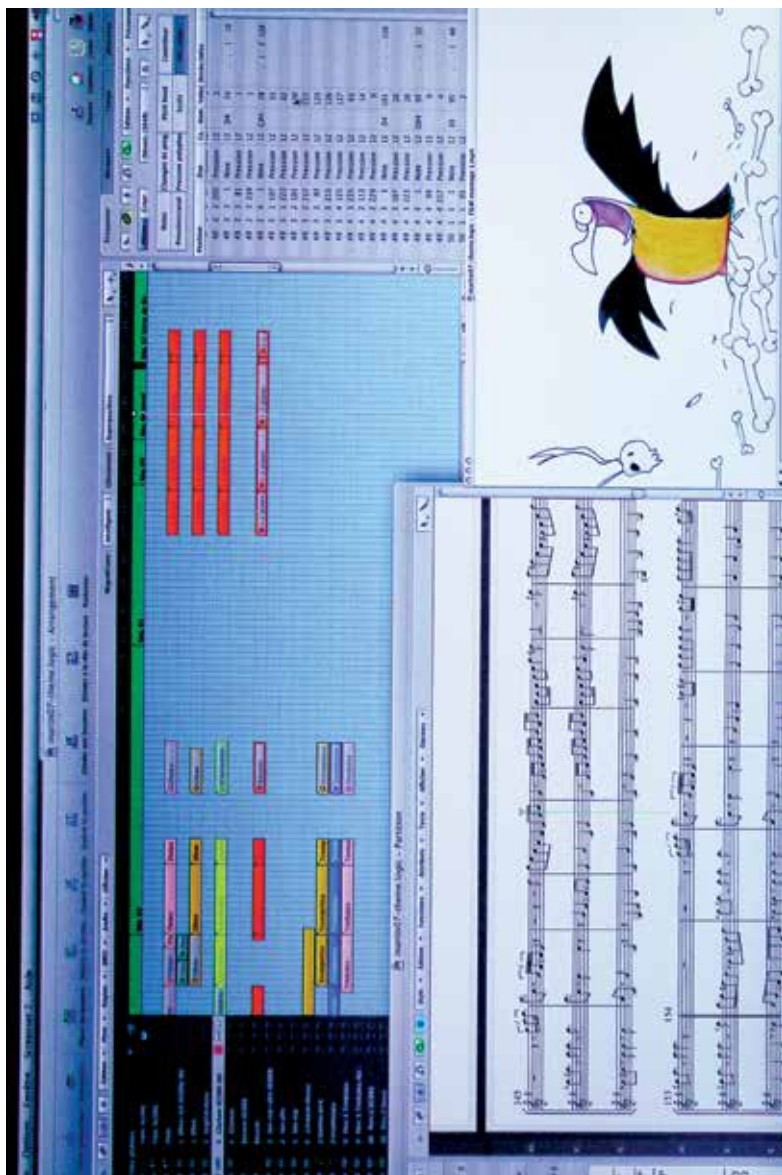
Thema: Der Geburtstag von Max Frisch wurde 2011 bei Schweizer Radio und Fernsehen auf allen Kanälen gefeiert, Schweizer Radio DRS und Schweizer Fernsehen waren seit dem 1. Januar zu einem Unternehmen verbunden. Das Signet vereint Porträts von Frisch mit Textfragmenten und der Schreibmaschine des Autors sowie weiteren Medien.

Kommentar: Mein Auftrag war es, einen Jingle zu kreieren, der auch im Radio als Erkennungsmelodie sowohl auf dem Jugendsender Virus wie auch auf dem Kultur- und Klassiksender DRS 2 funktioniert. Für den echten Vintage-Sound wurden ein Stehklavier, Cello und Bläser in einem Wohnzimmer mit entsprechendem Mikrophon aufgenommen. Für die Soundeffekte wurden Klänge von etlichen Schreibmaschinentypen manipuliert und neu abgespielt.

Cyril Boehler

Quelle: SRF, Zürich.





Gypaetus helveticus (2011): Oggi il computer ha sostituito in larga misura le partiture scritte a mano, come testimonia la schermata raffigurata.

Gypaetus helveticus

cortometraggio d'animazione, CH 2011
durata: 7:00

Composizione: **Louis Crelier**
Design sonoro e montaggio suono: **Laurent Jespersen**
Strumenti a corda: **Sinfonietta de Lausanne**
Fagotto: **Carmelo Pecoraro**
Elettronica e voce: **Louis Crelier**
Registrazione, mix musica e mix suono: **Philippe Mercier** (Studio Prism, Lausanne)

Regia, animazione e sceneggiatura: **Marcel Barelli**. Produzione: **Nadasdy Film, Ginevra** (Nicolas Burtet), RSI Radiotelevisione svizzera



Tema: Questo documentario d'animazione ripercorre in chiave satirica la storia della scomparsa del gipeto dalle Alpi svizzere, causata da infondate accuse di pericolosità. Ricorrendo all'ironia, si vuole stimolare una riflessione sui danni provocati dai pregiudizi e dalla disinformazione, sulla Svizzera contemporanea e sul difficile rapporto che i cittadini svizzeri intrattengono con gli immigrati, gli stranieri e gli altri in generale. Il cortometraggio ha una connotazione un po' «cartoonesca», che a mio parere facilita da un lato l'approccio alle tematiche trattate e, dall'altro, ne mette in risalto i risvolti più amari.

Marcel Barelli

Commento: Visto il tema satirico, la musica gioca con diversi stereotipi: jazz, musica country, musica da film romantico, un fagotto parodico come solista. La musica elettronica è utilizzata in combinazione con musica registrata dal vivo. (ms)

Fonte: *Nadasdy Film, Ginevra*



Fotogramm vom Anfang des Films *Hinter den sieben Gleisen*
(Kurt Früh, 1959).

Biographies

Biografien

**Notices
biographiques**

Note biografiche

Swiss composers whose music is represented in the anthology of audio examples

Schweizer Komponisten, die auf den Tonbeispielen der Anthologie vertreten sind

Compositeurs suisses dont la musique figure dans les extraits sonores de l'anthologie

Compositori svizzeri rappresentati negli estratti sonori dell'antologia

Jürg von Allmen (* 24. September 1950, Mürren BE) arbeitete nach einer Ausbildung im Tonstudio Sonor Film, Ostermündingen, auch als Kameramann, Bildcutter, Videotechniker und Filmtonemeister und realisierte eigene Filme. 1989 gründete er das Tonstudio Digiton, Zürich, und ist seither für Sounddesign und Mischung zahlreicher Kino- und Fernsehfilme verantwortlich, darunter *Brandnacht* (Markus Fischer, 1992) und *Vitus* (Fred Murer, 2005), oder Dokumentarfilme wie *Maria Bethania* und *Nana Caimi* von Georges Gachot (2005, 2010) oder *Neuland* (Anna Thomen, 2013).
[Sounddesign] CD 2, Nr. 30; CD 3, Nr. 7, 10, 13, 24, 25.

Antoine Auberson (* 2 juin 1957, Lausanne), frère de Pascal → Auberson, saxophoniste, pédagogue, élève d'Iwan Roth au Conservatoire de Bâle, cofondateur de l'École de jazz et musiques actuelles en 1983 (EJMA, Lausanne), réalise dès 1985 des compositions musicales pour le Théâtre Klébert-Méleau. Dès 1986, avec *Le rapport du gendarme* (Claude Goretta), il entame une activité de compositeur pour le cinéma, travaillant notamment avec Claude Goretta, Jean-François Amiguet et Claude Champion. En 1991, formation du quatuor Comedy Quartet. En 2006, création de *Est-Ouest: 12 Chants de la Terre*, pour orchestre et voix. (rc)
www.musique-montagne.com/antoine_auberson.htm
CD 2, n° 33; CD 3, n° 4.

Pascal Auberson (* 21 avril 1952, Lausanne), frère d'Antoine → Auberson, classe de percussions au Conservatoire de Genève, piano avec Henri Chaix, batterie avec Kenny Clark à Paris; en 1973, le 1^{er} prix de la chanson française et de la critique au Festival de Spa lance sa carrière. Multi-instrumentiste, auteur-compositeur et showman, Pascal Auberson partage son activité entre concerts-solo (*Ceux qu'on aime*, 1998; *L'âme jusqu'à l'os*, 2010) et association à des ensembles, dont Piano Seven. Il compose et souvent interprète la musique de nombreux spectacles dramatiques

et chorégraphiques. Pour le cinéma: *La barricade du Point du jour* (René Richon, FR 1977, avec Antoine Duhamel), *Le voyage de Noémie* (Michel Rodde, 1986, avec Sébastien Santa Maria), *Dead Line* (Gareth Rhys Jones, 1993, c. m.), *L'ombre* (Claude Goretta, 1992, avec Antoine Auberson), *Aux arts citoyens III* (Daniel Schick, FR 2012). Littérature: C. Rieder: « P. Auberson », in: *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, 2005. (rc) www.pascalauberson.ch
CD 3, n° 4.

Christine Aufderhaar (* 18. Februar 1972, Basel) studierte nach einem Klavierstudium an der Hochschule Lugano klassische Komposition und Film-Scoring am Berklee College of Music in Boston. Anschliessend arbeitete sie in Los Angeles mit den Komponisten Alf Clausen und Lawrence Shragge. Seit 2002 lebt sie in Berlin, wo sie als Komponistin für Film und Fernsehen tätig ist. Sie ist Mitglied der Deutschen Filmakademie und lehrte von 2004 bis 2007 an der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg. Zu den von ihr vertonten Filmen gehören *Wandlungen – Richard Wilhelm und das I Ging* (Bettina Wilhelm, DE 2010), *Die Entdeckung der Currywurst* (Ulla Wagner, DE 2008) sowie zahlreiche TV-Spiel- und Dokumentarfilme. Literatur: B. Ottersbach, T. Schadt: *Filmmusik-Bekanntnisse*, 2009, S. 10–24. (ms) www.aufderhaar.com
CD 3, Nr. 19, 34.

Balz Bachmann (* 17. Januar 1971, Zürich) studierte Kontrabass an der Swiss Jazz School in Bern und trat als Gitarrist und Bassist auf. Seit 1997 komponiert er hauptberuflich Musik für zahlreiche Kino- und Fernsehfilme, so etwa von Christoph Schaub (*Sternenberg*, 2003; *Giulias Verschwinden*, 2009), Thomas Imbach (*Lenz*, 2005; *Day is Done*, 2011) oder Xavier Koller (*Eine we niig – Dr Dällebach Kari*, 2012; *Die schwarzen Brüder*, 2013) oder auch für *Love Island* der bosnischen Regisseurin Jasmila Zbanic (2014). Er ist auch als Musikproduzent tätig und wurde als Komponist mehrfach ausgezeichnet: So gewann er 2006 und 2009 den Filmmusikpreis der SUISA-Stiftung, 2012 den Schweizer Filmpreis Quartz, neben drei Nominationen für diesen Preis. (ms)
CD 3, Nr. 17, 28.

Diego Baldenweg → Great Garbo

Walter Baumgartner (* 16. November 1904, Sevelen SG, † 3. Oktober 1997, Zollikerberg ZH) besuchte die Handelsschule, studierte in Zürich und an der Pariser Sorbonne und erwarb das Primar- und Sekundarlehrerpatent, dann folgte ein Musikstudium am Konservatorium in Zürich. Er lernte den Jazz kennen und gründete in Zürich das Orchester The Magnolians. Während des Zweiten Weltkriegs unter-

richtete er als Sekundarlehrer. Er arrangierte unter anderem Songs für Schlagergrößen wie Vico Torriani, Lys Assia und die Geschwister Schmid. Noch immer bekannt sind seine zahlreichen Cabaret-Kompositionen zu Texten seiner Lebenspartnerin Helen Vita, von Werner Wollenberger, Walter Lesch, Charles Ferdinand Vaucher, César Keiser und anderen. Die Liste seiner Kompositionen und Arrangements zählt über 700 Einträge. Das *Lexikon des Films* nennt ihn als Komponisten bei nicht weniger als 83 Spielfilmen zwischen 1952 und 1990. Die bekanntesten Filmmusikkompositionen seiner Karriere waren diejenigen für Kurt Früh, wie *Café Odeon*, *Bäckerei Zürrer*, *Hinter den sieben Gleisen* und *Der Fall*. Dazu kamen viele Dokumentarfilme, Werbefilme, Hörspiele, Chansons. Baumgartner war viele Jahre ein kritisches und engagiertes Vorstandsmitglied der SUIA, wo er sich besonders für die Altersvorsorge der Mitglieder einsetzte. Literatur: T. Meyer: *Augenblicke für das Ohr*, 1999, S. 44–47; D. Gloor, A. Barblan: *Nachlassverzeichnis W. Baumgartner*, 2001; I. Bigler-Marschall: «W. Baumgartner», in: *Theaterlexikon der Schweiz*, 2005. (bs)
CD 1, Nr. 18, 21, 22, 23, 24; CD 2, Nr. 15; DVD, Nr. 8.

Mario Beretta (* 5. November 1942, Grabs SG) wurde an den Konservatorien Zürich, Luzern und Warschau zum Pianisten ausgebildet, dazu studierte er Pädagogik, Komposition und Dirigieren. Von 1975 bis 1985 war er musikalischer Mitarbeiter am Schauspielhaus Zürich, gleichzeitig übernahm er unter anderem die musikalische Leitung der Aufführungen von *Die kleine Niederdorferoper* und *Der schwarze Hecht* mit Ruedi Walter und Margrit Rainer und komponierte Bühnenmusik in der Schweiz und in Deutschland. Seit 1986 ist er freischaffender Komponist, Dirigent und Verfasser von Bühnen- und Filmmusik, darunter vor allem für Filme von Fredi M. Murer. Weitere Filmmusiken von Mario Beretta sind *La nuit de l'écluse* (Franz Rickenbach, 1989), *Ein klarer Fall* (Rolf Lyssy, 1995) oder *Ich* (David Fonjallaz, 2011). (bs) www.marioberetta.ch
CD 2, Nr. 28; CD 3, Nr. 7, 25.

Hans «Buddy» Bertinat (* 7. September 1912, Bern, † 30. Januar 1973, Zürich) begann früh zu musizieren, aber hatte keine akademische Musikausbildung. Im Frühjahr und Sommer 1932 leitete er im Perroquet in Bern eine eigene Band, die Buddy Bertinat Hot Players. Bertinat spielte von 1936 bis 1946 in Teddy Stauffers Orchester beziehungsweise in dessen Nachfolgeformation, den Original Teddies, die von Eddie Brunner geleitet wurden. Viele Orchesterarrangements und Kompositionen dieser Ensembles tragen Bertinats Handschrift, auch wenn er nicht ausdrücklich als Autor genannt wurde. Am Ende des Zweiten Weltkriegs startete er ein eigenes Orchesterprojekt. Im Film *Palace Hotel* (Emil

Berna, Leonard Steckel, 1952) trat er auch mit dem Orchester auf. (bs)
CD 1, Nr. 11.

Jean Binet (* 17 octobre 1893, Genève, † 24 février 1960, Trélex VD), diplômé de l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève, enseigne aux débuts des années 1920 la rythmique aux États-Unis, où il étudie la composition avec Ernest Bloch, puis en Belgique. Dès son retour en Suisse en 1929, il se consacre à la composition d'œuvres pour orchestre et pour piano, de musique de chambre et vocale, et écrit pour la scène (théâtre et danse) et la radio. Il préside la SUISA de 1951 à 1960. Jean Binet compte quatre collaborations cinématographiques à son actif, *Alice in Switzerland* (Alberto Cavalcanti, 1938), *L'oasis dans la tourmente* (Arthur Porchet, 1941), *Jim et Jo détectives* (Jean Brocher, 1943), *Le bal de Castel* (Jean Brocher, 1956). Littérature: Archives musicales suisses: *J. Binet: liste des œuvres*, Zurich, 1970 (1960); S. M. Zuber: «J. Binet», in: *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, 2005. (rc)
CD 1, n° 14.

Boris Blank (* 15. Januar 1952, Zürich) ist vor allem zusammen mit Dieter Meier (* 1945) als Komponist und Klanggestalter der Gruppe → Yello bekannt. Er verfasste die Musik zu zahlreichen Filmkomödien wie *Ferris Bueller's Day Off* (John Hughes, USA 1986), *Senseless* (Penelope Spheeris, USA 1998), *Not Another Teen Movie* (Joel Gallen, USA 2001) und zum Fantasy-Film *Lightmaker* (Dieter Meier, 2001). (ms)
CD 3, Nr. 18; DVD, Nr. 24.

Robert Blum (* 27. November 1900, Zürich, † 10. Dezember 1994, Bellikon AG) belegte die Fächer Komposition, Dirigieren und Klavier am Konservatorium Zürich und studierte in Berlin bei Ferruccio Busoni. Daraufhin arbeitete er in Zürich als Chor- und Orchesterleiter sowie als Komponist und war 1943–1976 als Theorielehrer an der Musikakademie Zürich beschäftigt. Neben zahlreichen Kompositionen im Bereich der «ernsten Musik» war er ab 1934 bei der Praesens-Film, Zürich, tätig und komponierte die Musik für zahlreiche bedeutende Schweizer Filme der Kriegs- und Nachkriegszeit, wie Leopold Lindtbergs *Wachtmeister Studer* (1939), *Die letzte Chance* (1945), *Die vier im Jeep* (1951), *Der 10. Mai* (1957), aber auch für Auftrags- und Werbefilme. Diskussionen löste seine Musik zu *Wehrhafte Schweiz* für die Expo 1964 aus. Literatur: G. Fierz: *R. Blum. Leben und Werk*, 1967; Zentralbibliothek Zürich: *Nachlassverzeichnis R. Blum*, o. J.; I. Bigler-Marschall: «R. Blum», in: *Theaterlexikon der Schweiz*, 2005. (ms)
CD 1, Nr. 6, 10, 15, 16, 19, 20; CD 2, Nr. 1; DVD, Nr. 5.

Cyril Boehler (* 1969, Zürich) studierte Filmmusik am Berklee College of Music, Boston, und absolvierte Workshops bei Ennio Morricone. Unten den Namen Tweak und später Zwicker komponiert und produziert er Electronica-Musik. Seine Filmographie enthält Spiel-, Dokumentar- und TV-Filme wie *Tschüss* (Daniel Helfer 1994) und *Mulhagar* (Paolo Poloni 2014), Fernsehkrimis wie *Tatort* oder *Eurocops* sowie Auftragsfilme. Als Spezialist für Audio-Branding komponiert er Medienmusik für Jingles, Webfilme und Werbespots. (ms) www.cyrilboehler.com
DVD, Nr. 28, 31, 35.

Guy Bovet (* 22 mai 1942, Thun BE) pianiste et organiste, est formé à Berne, Lausanne, Genève et Paris. Il est professeur à la Musik-Akademie Bâle, éditeur de musique, historien de l'orgue et restaurateur, et il ajoute à sa carrière de concertiste une œuvre de compositeur forte de quelque 250 opus, dont une grande partie est consacrée à la musique de scène et d'écran, collaborant pour le cinéma avec Claude Goretta (par exemple *Deux jours en été*, 1968), Michel Soutter (*James ou pas*, 1970; *Dialogue d'exilés*, 1976), pour des documentaires de télévision, etc. Il se produit également comme accompagnateur de films muets à l'orgue de cinéma. Littérature: J.-L. Matthey: « G. Bovet », in: *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, 2005. (rc) www.guybovet.org
CD 2, n° 6.

Peter Bräker (* 17. April 1958, Biasca TI) arbeitete zunächst als Ton-techniker und Geräuschemacher beim Schweizer Fernsehen, wo er auch für Jingles und Werbemusik verantwortlich war. Er gilt als Pionier des Sounddesign, ist aber auf allen Gebieten des Filmtons bis hin zur Musikkomposition tätig. 1993 eröffnete er das Studio an der Mattengasse 20, 1998 begann seine Zusammenarbeit mit dem Musiker Balz → Bachmann. Seither hat er für viele Dokumentar- und Spielfilme sowohl Klangeffekte und Sounddesign als auch Musik beige-steuert, so für *Babylon2* (Samir, 1995), *Ernstfall in Havanna* (Sabine Boss, 2002), *Giulias Verschwinden* (Christoph Schaub, 2009), *Die Standesbeamtin* (Micha Lewinsky, 2009). Eigene Filmmusik machte er für *Ghetto* (1997) sowie *Happy Too* (2002) von Thomas Imbach oder für *Der Engel und die Fibonacci-Zahlen* (2010) von Samir und den Animationsfilm *L'île noire* (2014) von Nino Christen. Für Imbachs *Day is Done* (2011) wurde er gemeinsam mit Balz Bachmann mit dem Schweizer Filmpreis Quartz ausgezeichnet. (bs, ms)
[Komposition] DVD, Nr. 27; [Sounddesign] CD 3, Nr. 17, 28.

Louis Crelier (* 9 octobre 1955, Neuchâtel) commence sa carrière professionnelle en 1977 en composant pendant trois ans la musique des spectacles du Théâtre populaire romand (TPR). Il a depuis com-

posé plus de trente partitions pour la scène. Dès 1981, il se spécialise dans la musique de film signant plus de cent partitions pour le cinéma et la télévision. Plusieurs prix, dont le Grand Prix du 40^e anniversaire de la Télévision suisse romande pour la chanson *Couleur Noir et Blanc*, nomination aux World Soundtrack Awards 2001 pour *Azzurro* (2000) et aux European Soundtrack Awards pour *Pas de panique* (2006), deux films de Denis Rabaglia. Comme producteur ou éditeur, il collabore étroitement à travers sa société Crelier Music Publishing et ses partenaires à la création de bandes originales de film de nombreux compositeurs renommés. Il est membre fondateur et ancien vice-président de FFACE (Federation of Film and Audiovisual Composers of Europe), membre de l'European Film Academy et de la World Soundtrack Academy. (ms) www.creliermusic.ch
CD 3, n° 1, 12; DVD, n° 36.

Claude de Coulon (* 29 octobre 1917, Lausanne, † mai 2001, Clarens VD), tromboniste, cofondateur en 1930 des New Hot Players (Neuchâtel), l'un des premiers groupes suisses pratiquant un jazz authentique, il joue ensuite dans plusieurs grands ensembles (Fred Böhler, Bob Huber, Original Teddies) et les swingbands de Bob Wagner et Paul Joy. De 1948 à 1950, il est titulaire à l'Orchestra Radiosa de Lugano, puis à l'Orchestre de la Suisse romande sous la direction d'Ernest Ansermet. Dans les années 1960, il travaille comme régisseur musical au studio de Radio-Genève et dirige avec l'ingénieur Pierre Walder la formation pour l'acoustique musicale et la régie sonore au Conservatoire de Genève. Sa contribution pour le cinéma, dans le domaine du film de commande, est apparue récemment grâce aux travaux de la Filmographie neuchâteloise: après *La féérie des automates* (Victor Borel, 1946), il collabore régulièrement dès les années 1950 avec le cinéaste et producteur Jean-Pierre Guéra; sa filmographie compte aussi *Les hommes de la montre* (Henry Brandt, 1963), *Poésie du rail / Zauber der Schiene* (Charles-Georges Duvanel, 1965, pour les CFF) et *Follow me* (1967, pour la Swissair). (bs, rc)
DVD, n° 18.

Arié Dzierlatka (* 1933, Anvers), Belge de parents polonais, réfugié en Suisse en 1943, entreprend des études musicales à Genève et à Paris (Conservatoire national supérieur de musique, élève de Tony Aubin) en piano et en composition. Il est pendant près de vingt ans, depuis *Passion et mort* de Michel Servet (1975), associé aux films de cinéma ou de télévision de Claude Goretta, Michel Soutter et Alain Tanner, tout en ayant travaillé à l'occasion pour Éric Rohmer et Alain Resnais. (rc) Littérature: *L'Hebdo*, numéro spécial, 30 octobre 1997.
CD 2, n° 20, 21.

Florian Eidenbenz (* 4. April 1947, Basel) absolvierte nach einem Universitätsabschluss in Chemie 1971 die London Film School und arbeitete in London als Tonassistent, Cutter und Tontechniker. 1975 richtete er in Saudiarabien ein Studio ein, dann zog er nach Zürich und begann als selbständiger Tontechniker für den Film zu arbeiten. Erste Arbeiten waren Daniel Schmid's *Violanta* (1977), Hans-Ulrich Schlumpf's *Kleine Freiheit* (1978) und Fredi Murer's *Grauzone* (1979). Neben den Räumlichkeiten der Ciné Groupe (E. Schillig) richtete er mit Kollegen ein Tonstudio ein. 1980 wurde daraus die kollektiv geführte Magnetix an der Josefstrasse, 1997 erfolgte der Umzug an die Neugasse 10. Eidenbenz wirkte 2008–2013 auch als Dozent für Sounddesign und Filmmischung an der Zürcher Hochschule der Künste. Er war einer der ersten Tontechniker, der erfolgreich Methoden der elektronischen und der Computermusik mit der ganzheitlichen Klanggestaltung des Films vereinte, ein Sounddesigner, bevor diese Bezeichnung üblich wurde. Er begann früh, sich für Klangexperimente zu interessieren, baute Synthesizer, programmierte MIDI-Steuerungen und machte sich mit der Klangerzeugung und -verformung durch Computer vertraut. Seiner präzisen und kenntnisreichen Arbeit verdanken viele Filme ihren spezifischen Klang. (bs) [Sounddesign] CD 2, Nr. 28; CD 3, Nr. 5, 30.

Thierry Mauley-Fervant (* 21 octobre 1945, Genève), après des études de piano et de composition au Conservatoire de Genève, travaille dès 1964 comme compositeur, éditeur et producteur. Il crée et dirige de 1979 à 2012 le Studio Maunoir, Genève, ainsi que Maunoir S. A. (1990), société de production et de post-production de films institutionnels et publicitaires, et surtout, depuis 1996, de diverses émissions pour la TSR. Outre un abondant répertoire de chansons, son œuvre musical s'inscrit largement dans ce cadre, touchant à tous les genres de l'audiovisuel. On notera dès les années 1960–1970, une collaboration de longue durée avec les cinéastes d'animation Ernest et Gisèle Anserge, Robi Engler, les réalisateurs de télévision Roger Gillioz et Pierre Matteuzzi, et avec Aimé Jolliet pour ses films en 3D virtuelle. (rc) CD 3, n° 3.

Léon Francioli (* 22 mai 1946, Lausanne) entreprend des études de piano et de contrebasse au Conservatoire de Lausanne. Il se consacre au jazz et à la musique contemporaine classique avec un penchant pour l'improvisation. En 1961, Francioli fonde le groupe de rock 'n' roll instrumental Les Aiglons, où il tient la guitare. Dès 1972, duo avec le batteur Pierre Favre et participation à la Michel Portal Unit. En 1982, il crée le quartette BBFC, dès 1992, duo Les Nouveaux Monstres avec Francis Bourquin et, dès 2005, duo avec Stéphane Blok. Deux films se fondent sur les spectacles des Nouveaux Monstres, *Annésie*

internationale. Journal intime (Pascal Magnin, 1998) et *Une Chienne catalane* (François Boetschi, 2004). *Amnésie internationale 2* a fait l'objet d'un DVD (2007). Outre de nombreuses musiques composées et interprétées pour le théâtre, une quinzaine de musiques pour l'écran, associant généralement Francioli et Bourquin, comprennent depuis 1976 *Le bus* (Tunç Okan), *Les petites fugues* (Yves Yersin, 1979), *Happy End* (Marcel Schüpbach, 1987), *Requiem* (Walter Marti et Reni Mertens, 1992), une collaboration à cinq films d'animation de Martial Wannaz entre 1985 et 1989, et plus récemment, *Hors temps* (Jeanne Berthoud, 2006). Littérature : *L'Hebdo*, 13 mai 2004, cahier spécial « Les 80 qui font Vaud », p. XII ; R. Crettenand-Sierro : « L. Francioli », in : *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, 2005. (rc, ms) CD 3, n° 6 ; DVD, n° 25.

Adrian Frutiger (* 30. Januar 1971, Zürich) bezeichnet sich selbst als «Audioididakt» und experimentierte früh mit Bandmaschinen und Musikelektronik. Nach einer Lehre als Dekorationsgestalter kam er als Szenenbildner von *Nacht der Gaukler* (1996) mit dem Regisseur Michael Steiner in Kontakt und übernahm in der Folge auch die Filmmusik. Mit dieser ersten Arbeit gewann er 1996 den europäischen Förderpreis der Filmmusikbiennale in Bonn. Seither komponiert er die Musik zu allen Filmen von Michael Steiner (*Mein Name ist Eugen*, 2005; *Grounding – Die letzten Tage der Swissair*, 2006; *Sennetuntschi*, 2010), arbeitet aber auch für andere Regisseure. Er komponiert Musik für Theater- und Medienprojekte sowie für eine grosse Anzahl Werbespots. (ms) www.adrianfrutiger.com CD 3, Nr. 23, 26, 31.

Gaspard Glaus (* 27 octobre 1957, Avenches VD), pianiste formé à la Swiss Jazz School de Berne et au Conservatoire de Lausanne, accompagnateur (Pascal Auberson, Maurane), compositeur et interprète pour Piano Seven (1986–1999) et le Gaspard Glaus Trio (1997–2001), membre fondateur de l'École de jazz et de musique actuelle (EJMA) de Lausanne (1982), où il enseigne jusqu'en 1999. Sa contribution à la composition pour l'écran est caractérisée par une collaboration particulière avec Jean-François Amiguet pour deux courts métrages, *Le 10 août* (1989) et *Le temps des pionniers* (1991) et deux longs métrages, *La méridienne* (1988) et *Alexandre* (1983), ainsi que les deux premiers courts métrages du Belge Vivian Goffette, *La carte postale* (1998) et *Le centre du monde* (2000). (rc) www.gaspardglaus.ch CD 2, n° 33.

Vincent Gillioz (* 20 novembre 1967, Genève) entreprend des études au Berklee College of Music de Boston et poursuit sa formation au Conservatoire de musique de Genève en composition et

en orchestration. Dès son établissement à Los Angeles, il compose ses premières musiques de film et assiste le compositeur William Goldstein (*Fame*, *Shocker*). Il compte aujourd'hui plus de trente-cinq bandes originales pour des films de production américaine, qui lui valent plusieurs récompenses, notamment pour *Last Breath* (Ty Jones, 2010) et *God's Waiting List* (Duane Adler, 2006, prix de la FONDATION SUISA 2005), ainsi que de nombreux travaux pour la télévision et le cinéma publicitaire, où il intervient souvent comme sound designer et compositeur. (rc) www.vincentgillioz.com
CD 3, n° 15, 29.

George Gruntz (* 24. Juni 1932, Basel, † 10. Januar 2013, Allschwil BL) wandte sich früh dem Jazz zu, aber beschränkte sich nicht auf diesen Bereich, sondern interessierte sich früh für grössere musikalische Formen und Theaterprojekte. So ergaben sich Kooperationen mit Komponisten und Interpreten wie Rolf Liebermann (für die Expo 1964) oder der Cembalistin Antoinette Vischer, auch die Beschäftigung mit Barockmusik («Jazz goes Baroque») oder mit der Basler Trommel- und Pfeifertradition, mit aussereuropäischer Musik (Tunesien, Türkei) und Filmmusik. Als musikalischer Leiter am Zürcher Schauspielhaus entdeckte er zudem die Möglichkeiten elektronischer Klänge. Die erste Filmmusik entstand 1961 für Hannes Schmidhauser zu *Seelische Grausamkeit*. Weitere Filmmusikaufträge kamen aus Deutschland: *Ein Mann im schönsten Alter* (Franz Peter Wirth, 1964), *Tätowierung* (Johannes Schaaf, 1967). Es folgte die Zusammenarbeit mit den Regisseuren Peter Lilienthal (*Malatesta*, 1970; *Die Sonne angreifen*, 1971; *Peter von Gunten*, 1971) und Bernhard Wicki (*Das falsche Gewicht*, 1971; *Karffs Karriere*, 1971; *Die Eroberung der Zitadelle*, 1977). Literatur: G. Gruntz: «Als weißer Neger geboren». *Ein Leben für den Jazz*, 2002. (bs) www.georgegruntz.com
CD 2, Nr. 18.

Luc Gut (* 8. August 1984, Zürich) schloss 2010 das Bachelorstudium Mediale Künste an der Zürcher Hochschule der Künste ab. Er gestaltet Videos, deren elektronische Soundtracks er selber komponiert. Seine Werke experimentieren mit dem Verhältnis von Bild, Ton und Rhythmus. In *Alter ego* (2008) untersucht er auf ironische Art die Möglichkeiten digitaler Bildmanipulation und in *Meditation & Mind* (2010) dreht sich alles um die Kunst des Multitaskings. Seit 2011 entwickelt Luc Gut alias Murat Ombombe die Musik-Performance *Action Tweak*, in welcher er mittels Sensoren seine Körperbewegungen in digitale Klangabstraktionen übersetzt. (ms) www.gut.li
DVD, Nr. 34.

Jacques Guyonnet (* 20 mars 1933, Genève), après des études littéraires à l'Université et musicales au Conservatoire de Genève (composition et direction), suit les cours d'été internationaux de Darmstadt pour la nouvelle musique (1958–1961) et fonde le Studio de musique contemporaine (1959–1983). Sa dénonciation polémique des « interdits esthétiques » formulés contre la musique contemporaine, *J'accuse Ernest Ansermet* (1962), fut beaucoup discutée. En 1964, avec Geneviève Calame, il fonde les Studios A. R. T. (Art Recherche Technique) qui font rayonner bien au-delà de Genève la recherche en matière de musique électronique, audio et vidéo, et deviennent MIDI, informatique et création virtuelle en 2001. Pionnier de l'art vidéo, il créa des courts métrages comme *Lucifer photophore* (1975). Président SIMC/Unesco de 1975 à 1981, et expert sur le statut du compositeur dans la société occidentale auprès du Conseil de l'Europe en 1983. Dès 1999, il se voue principalement à l'écriture littéraire. (rc) www.margelle.org
CD 2, n° 7, 10, 11.

Jonas C. Haefeli (* 14. Oktober 1947, Zürich) wirkte ab Mitte der 1960er-Jahre zuerst in der Jazzszene. 1966 war er Mitbegründer und Koleiter des Zürcher Kulturclubs Platte 27. Ab etwa 1970 trat er vor allem als Flötist und Perkussionist in vielen renommierten Formationen auf. Seit etwa 1975 ist Haefeli ausschliesslich als Film- und Theaterkomponist tätig. Er schrieb und produzierte die Musik zu zahlreichen Kino- und Fernsehfilmen, wie *Der Stumme* (Gaudenz Meili, 1976), *Die Schweizermacher* (Rolf Lyssy, 1978), für TV-Serien (*Tatort*, *Schwarz-Rot-Gold*, *Der Eugen*) und Dokumentarfilme sowie Bühnen- und Hörspielmusik. Seit einigen Jahren tritt er auch als Maler hervor. (bs)
CD 2, Nr. 19, 29, 31, 32; DVD, Nr. 26.

Hans Haug (* 27. Juli 1900, Basel, † 15. September 1967, Lausanne) erhielt eine Klavierausbildung am Konservatorium Basel, studierte dann bei Ferruccio Busoni, Walter Courvoisier und Josef Pembaur. Der vielseitige Musiker wirkte als Pianist und Orchesterleiter, war Lehrer am Konservatorium Lausanne, schrieb aber auch Musik für das Cabaret Kaktus. Er komponierte erfolgreiche Opern und Operetten, Ballette, Bühnenmusiken, Oratorien, Festspiele, sinfonische Werke, Instrumentalkonzerte und Kammermusik. Für den Film war er von 1936 bis in die Sechzigerjahre tätig, sowohl für viele Dokumentar- und Auftragsfilme wie auch für Spielfilme. Literatur: J.-L. Matthey, L.-D. Perret: *Catalogue de l'œuvre de Hans Haug*, 1971; I. Bigler-Marschall: «H. Haug», in: *Theaterlexikon der Schweiz*, 2005.
CD 1, Nr. 13.

Jean-Philippe Héritier (* 7 mai 1952, Lausanne) s'initie à la théorie musicale au Conservatoire de Lausanne et poursuit ses études à l'École supérieure d'art dramatique (ESAD) de Genève dans le but de se perfectionner en jazz et en improvisation. Il suit des cours de composition de musique contemporaine avec Lucien Metianu, compositeur roumain de l'école de K. Stockhausen. Il a composé pour des spectacles de danse contemporaine et de théâtre. Deux films dansés constituent ses premières contributions au cinéma, *Contrecoups* et *Reines d'un jour* (Pascal Magnin, 1997). Outre de nombreuses publicités, il a travaillé trois fois avec Nicolas Wadimoff (*15, rue des Bains*, 2000; *Kadogo, l'enfant soldat*, 2002; *Alinghi: The Inside Story*, 2003). Prix de la FONDATION SUISA 2004 pour *Agathe* (Anne Deluz). Nomination pour le Prix de la meilleure musique de film au Festival du film canadien pour *La cité* (Kim Nguyen, CND 2010). (rc)
CD 3, n° 24.

Arthur Honegger (* 10 mars 1892, Le Havre, † 27 novembre 1955, Paris) entreprend des études au Conservatoire de Zurich 1909–1911, puis à Paris, membre du Groupe des Six. À côté d'un riche œuvre pour le concert et la scène, il compose entre 1922 et 1951 la musique pour plus de quarante films. La période du muet est marquée par sa collaboration avec Abel Gance (*La roue*, 1923; *Napoléon*, 1927). Honegger envisagea d'emblée les nouvelles possibilités offertes au compositeur par le cinéma sonore. L'un de ses succès les plus marquants fut sa musique pour l'adaptation en trois films des *Misérables* de Victor Hugo par Raymond Bernard (1934). Ne réduisant pas cette activité à un fastidieux gagne-pain, Honegger travaillait volontiers pour le cinéma et s'est exprimé à l'occasion à ce sujet. Littérature : H. Halbreich : *L'œuvre d'A. Honegger. Chronologie. Catalogue raisonné. Analyses. Discographie*, 1994.
CD 1, n° 1–5, 7; DVD, n° 1.

Michel Hostettler (* 24 avril 1940, Avenches VD), études professionnelles à Lausanne et à Genève, enseignant, directeur de chœur et compositeur, un des compositeurs de la Fête des Vignerons de 1999 (Vevey). Il est l'auteur de musiques de chambre, d'œuvres chorales, orchestrales (*Pièce concertante pour trompette et orchestre*, 1978; *Sphères* pour cordes, 1988; *Diptyque* pour violon et orchestre, 1991; *Fantaisie* pour cor et orchestre à cordes, 2013) et lyriques (*Lo Scex que plliau*, 1982; *La souris et le sage*, 2005; *Le rossignol et l'empereur*, 2012). Littérature : M. Laurent : « M. Hostettler », in : *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, 2005. (rc)
CD 2, n° 25; CD 3, n° 16.

Walter Simon Huber (* 6. Mai 1898, Basel, † 16. Februar 1978, Küsnacht ZH) nahm nach dem Lehrerseminar Orgel- und Kompositionsunterricht bei Walter Courvoisier in München. Zwischen 1923 und 1940 war er als Lehrer und Organist in Belp, Langnau im Emmental und Basel tätig. Ab 1941 arbeitete er als Musiklehrer, Organist und Chorleiter der reformierten Kirche in Küsnacht. 1956 erfolgte seine Promotion in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über die Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Huber komponierte über 300 Volksliedsätze, Sing- und Märchenspiele, Festspiel- und Filmmusik, Chorlieder, Orgelwerke und zwei Opern (*La Storia del Gobbo*, 1965–1967; *Phaeton*). Zwischen 1938 und 1950 schrieb er für mindestens zwanzig Animationsfilme von Julius Pinschewer die Musik, darunter *Spiel der Wellen* (1939) als Kinowerbung für die Schweizerische Rundspruchgesellschaft oder *Schweizer Sinfonie* als Werbung für die Landi 1939. Literatur: K. Huber, M. Huggel: «W. S. Huber. Lehrer, Komponist, Dirigent», in: *Küsnachter Jahrheft* 38 (1998), S. 75–84; A. Amsler: *Wer dem Werbefilm verfällt*, 1997, S. 37 f.; M. Loiperdinger (Hg.): *J. Pinschewer, Klassiker des Werbefilms*, 2010, DVD. (bs) DVD, Nr. 3.

Ben Jeger (* 17. Februar 1953, Solothurn) studierte Klavier an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern, woran sich Studienaufenthalte in New York und am Creative Music Studio von Karl Berger in Woodstock anschlossen. Autodidaktisch lernte er Akkordeon und Glasharfe, komponiert Bühnenmusik für viele Schweizer Theater, Circusmusik für den Circus Monti und tritt mit Orchestern und Bands auf. Seit den 1980er-Jahren hat er die Musik für zahlreiche Spiel- und Dokumentarfilme verfasst und eingespielt, unter anderem für die Regisseure Alexander J. Seiler (*Männersache*, 1981), Clemens Klopfenstein (*Tod, Trauer, Trapani*, 2001) oder Markus Imboden (*Der Verding-bub*, 2011; *Am Hang*, 2013). (ms) www.benjeger.ch CD 2, Nr. 22, 23; CD 3, Nr. 2, 33; DVD, Nr. 32.

Tibor Kasics (* 28. Dezember 1904, Budapest, † 3. Juli 1986, Zürich) kam 1919 in die Schweiz und studierte Klavier in Zürich, Wien und Berlin. 1924–1929 arbeitete er als Klavierbegleiter seiner Mutter, der Kammersängerin Ilona Durigo. 1929 war er Mitbegründer und musikalischer Leiter des Kabarets Katakombe (Werner Finck), dann musikalischer Leiter am Schauspielhaus Zürich und beim Cabaret Cornichon. Später wirkte er an verschiedenen Theatern, komponierte Musik zu Hörspielen, Filmen, Theaterstücken und unterrichtete Gesang und Chanson an der Schauspielakademie Zürich. Für das Kino komponierte er die Musik zu *Finden Sie, daß Constanze sich richtig verhält?* (Tom Pevsner, D 1962), *Dällebach Kari* (Kurt Früh, 1971) und *Schlangenzauber* (Isa Hesse, 1984), fer-

ner zu zahlreichen Auftrags-, Werbe- und Animationsfilmen. Literatur: P. M. Keller, K. Siegfried: *Den Ton getroffen: T. Kasics*, 2004; H. Aerni: *Nachlassverzeichnis T. Kasics*, 2013. (bs)
CD 2, Nr. 13, 14; DVD, Nr. 10, 22.

Alex Kirschner (* 8. Juni 1965, Hartford, CT, USA) studierte am Berklee College of Music in Boston Gitarre und Filmmusik und widmet sich hauptsächlich der Komposition und Produktion von Film- und Medienmusik. 1998 schrieb er die Musik zu *Le monde à l'envers* von Rolando Colla, 2000 folgte das Album *Atlas – A Global Journey*. 2000 empfing er den Preis der SUISA-Stiftung für *Irrlichter* (Christoph Kühn, 1997). Auf dem Gebiet der Werbefilme gehört er zu den profiliertesten und vielseitigsten Schweizer Komponisten. (ms) www.kirschnermusic.com
CD 3, Nr. 10; DVD, Nr. 29, 30, 33.

Werner Kruse (* 5. Januar 1910, Zürich, † 18. Januar 2005, Stuls GR) studierte an der Musikakademie Zürich Klavier und Dirigieren, darauf Instrumentation und Dirigieren in Wien. Schon damals war Kruse als guter Improvisator bekannt. Er wirkte als Kapellmeister an den Theatern von Schaffhausen und Luzern. Als musikalischer Leiter der Komödie Basel schuf er viele Bühnenmusiken. Dazu wirkte er bei Radioaufnahmen als vom Jazz beeinflusster Pianist. Zusammen mit Fred Böhler spielte er im Modetheater an der Landi 1939. An der Expo 1964 schuf er für den Modepavillon ein elektronisches Werk. Er war Komponist, Arrangeur und Dirigent für unzählige Kultur-, Industrie-, Unterhaltungs- und Werbefilme, auch komponierte und spielte er Musik für viele Cabarets, unter anderem Cornichon, Federal, die Pfeffermühle von Erika Mann, das Kom(m)ödchen in Düsseldorf und César Keiser/Margrit Läubli. Kruse zog sich 1977 wegen einer chronischen Erkrankung nach Stuls zurück, schrieb satirische Texte und komponierte auf dem Gebiet der ersten Musik weiter. Literatur: E. M. Hanke: *Nachlassverzeichnis W. Kruse*, Zentralbibliothek Zürich, o. J.; I. Bigler-Marschall: «W. Kruse», in: *Theaterlexikon der Schweiz*, 2005. (bs)
CD 3, Nr. 2, 3; DVD, Nr. 4, 17, 21.

Mani Matter (* 9. Oktober 1936, Herzogenbuchsee BE, † 25. November 1972, Kilchberg ZH) war ursprünglich Jurist und wurde in den Jahren um 1968 mit seinen unaufdringlich engagierten Liedern zur Gitarre zu einem der bekanntesten Liedermacher der deutschsprachigen Schweiz. Zu Kurt Frühs Film über das Berner Original *Dällebach Kari* (1970) steuerte er einen zeitgemässen Titelsong bei. Literatur: F. Hohler (Hg.): *M. Matter. Ein Porträtband*, 1992. (ms) www.manimatter.ch
CD 2, Nr. 12.

André-Daniel Meylan (* 19 décembre 1953, Le Chenit VD), après un apprentissage d'horloger et une formation d'instituteur, entreprend des études de flûte traversière dès 1973 au Conservatoire de Lausanne et fonde en 1975 le groupe Sarclon, avec lequel il presse en 1978 son premier disque, où figure un succès mémorable, *On (c'était la fête)*. Le groupe (quatre voix masculines) remporte le Grand Prix du Festival de Spa 1979. Dès 1980, Meylan mène en solo, sous le même nom de scène, une carrière d'auteur-compositeur-interprète aux nombreuses tournées suisses et internationales, poursuivie aujourd'hui avec le quartette Les Globe Glotters. Pour le cinéma, il a composé essentiellement pour Jacqueline Veuve: *L'évanouie* (1988), *Michel Marlétaz, boisselier* (1988), *La nébuleuse du cœur* (2004), *La petite dame du Capitole* (2005), *Un petit coin de paradis* (2008). (rc) www.andredanielmeylan.net CD 3, n° 22.

Hans Moeckel (* 17. Januar 1923, St. Gallen, † 6. Oktober 1983, Zürich) machte erste Erfahrungen als Jazzpianist, Arrangeur und Bandleader mit den St. Galler Swing Pulis. 1947 wurde er als Kapellmeister ans Stadttheater St. Gallen berufen, wo er auch Bühnenmusik und Ballette sowie die Oper *Die gestörte Uraufführung* (1945) schrieb. Moeckel arbeitete als Gastdirigent des Radioorchesters Beromünster, dann ebendort als zweiter Kapellmeister, Pianist, Komponist, Arrangeur und Dirigent. Er wurde Hauskomponist des Cabaret Federal und galt als grosser Kenner und Köhner der Blasmusik. Viele seiner Märsche gehören heute noch zum Repertoire von Blasmusikvereinen. Er schrieb Musik für Cabarets (César Keiser) und hatte in den 1960er-Jahren grossen Erfolg mit Musicals. Ab 1966 wurde er Leiter des Radio-Unterhaltungorchesters in Basel und zog mit dem Orchester 1970 nach Zürich um. Moeckel schrieb Musik zu Hörspielen und Schweizer Dokumentar- und Spielfilmen, unter anderem *Zum goldenen Ochsen* (Hans Trommer, 1958), *Der Mustergatte* (Karl Suter, 1959), *SOS Gletscherpilot* (Victor Vicas, 1959), *Der Herr mit der schwarzen Melone* (K. Suter, 1960), *Chikita* (K. Suter, 1961), *Der 42. Himmel* (Kurt Früh, 1962). Literatur: P. Monn: *Erschliessung des musikalischen Nachlasses von H. Moeckel (1923–1983) in der Zentralbibliothek Zürich*, 1995; I. Bigler-Marschall, T. Stenzl: «H. Moeckel», in: *Theaterlexikon der Schweiz*, 2005. (bs) CD 2, Nr. 2, 3; DVD, Nr. 9.

Patrick Moraz (* 24 juin 1948, Morges VD), Conservatoire de Lausanne, harmonie et contrepoint (avec Nadia Boulanger), pianiste et claviériste professionnel dès 1968 tout en poursuivant sa formation auprès du Studio de musique contemporaine de Genève. Dès 1973, il joue dans des groupes de rock progressif – Refugee, Yes,

Moody Blues (1978–1991) –, crée ses propres ensembles, puis dès les années 1990, il oriente sa carrière en solo, signant une quinzaine d'albums depuis *Story of I* (1976). À partir de *Vive la mort* (Francis Reusser, 1969) et plus particulièrement durant les années 1970, il compose pour les films d'Alain Tanner, Claude Goretta et les deux longs métrages de sa sœur, Patricia Moraz (*Le chemin perdu*, 1980; *Les Indiens sont encore loin*, 1977). (rc)
CD 2, n° 16, 17.

Roland Moser (* 16. April 1943, Bern) studierte Klavier, Dirigieren und Komposition (Sándor Veress und Wolfgang Fortner) an den Hochschulen von Bern, Freiburg im Breisgau und Köln. 1984–2008 war er Professor für Komposition, Improvisation und Musiktheorie an der Musik-Akademie Basel. Sein reiches kompositorisches Werk umfasst alle musikalischen Gattungen. Als Filmkomponist arbeitete er im Rahmen des Filmkollektivs Zürich für Mathias Knauer (*Aufpassen macht Schule*, 1978; *Die unterbrochene Spur*, 1982) und Urs Graf (*Kollegen*, 1979; *Wege und Mauern*, 1982; *Etwas anderes*, 1987). (ms)
CD 2, Nr. 30.

Andreas Pflüger (* 23. August 1941, Basel) studierte an der Musik-Akademie Basel Komposition und Kontrabass, wirkte mehrere Jahre lang als Solokontrabassist in Orchestern und widmet sich seit den 1990er-Jahren ganz der kompositorischen Arbeit. An den Darmstädter Ferienkursen arbeitete er in den 1970er-Jahren mit Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel, wandte sich aber von der seriellen Musik ab. Er komponierte Kammermusik, zahlreiche Orchesterwerke sowie mehrere Ballette und Opern. Gastdozent an der University of California, Berkeley und der Universidad Belgrano in Buenos Aires. Unter dem Pseudonym Andy Benedict komponierte er zudem die Musik für Animationsfilme mit der Figur Pingu (Otmar Gutmann, SF DRS, 1986–1990). Literatur: D. Seybold: «A. Pflüger», in: *Theaterlexikon der Schweiz*, 2005. (ms)
www.neueneuemusik.ch
CD 3, Nr. 14.

Niki Reiser (* 12. Mai 1958, Reinach AG) studierte nach einer klassischen Flötenausbildung in Basel von 1980 bis 1984 an der Berklee School of Music in Boston Jazz und Klassik mit dem Schwerpunkt Filmmusik. Nach Workshops mit Ennio Morricone und Jerry Goldsmith sowie der Arbeit als Jazzflötist kehrte er nach Europa zurück und schrieb seit *Du mich auch* (1986) die Musik für Filme von Dani Levy (unter anderem *Meschugge*, 1998; *Alles auf Zucker!*, 2004). Eine weitere enge Zusammenarbeit ergab sich mit der deutschen Regisseurin Caroline Link (*Jenseits der Stille*,

1996; *Pünktchen und Anton*, 1999; *Nirgendwo in Afrika*, 2001; *Im Winter ein Jahr*, 2008). Er ist Dozent für Filmmusik an der Zürcher Hochschule der Künste und hat zahlreiche Preise erhalten, darunter mehrmals den Deutschen Filmpreis sowie den Preis der SUIISA-Stiftung. Literatur: B. Ottersbach, T. Schadt: *Filmmusik-Bekenntnisse*, 2009, S. 130–133. (ms) www.nikireiser.de CD 3, Nr. 13, 21.

Pipilotti Rist (Elisabeth Charlotte Rist) (* 21. Juni 1962, Grabs SG) studierte Grafik in Wien sowie audiovisuelle Kommunikation (Video) in Basel. Anschliessend arbeitete sie als freiberufliche Computergrafikerin für industrielle Videostudios. Von 1988 bis 1994 war sie Mitglied der Musikband und Performance-Gruppe → Les Reines Prochaines. Neben Videoinstallationen und Experimentalfilmen gehören zu ihren Arbeiten auch Environments, Objekte, Computerkunst und digitale Fotomontagen. Rist beschäftigt sich in ihrer Kunst unter anderem mit Sexualität, Geschlechterdifferenz und Körperbild des Menschen, vor allem der Frau. Ihre Arbeiten sind weltweit in den wichtigsten Sammlungen der Gegenwartskunst vertreten. (ms) www.pipilottirist.net DVD, Nr. 27.

Mario Robbiani (* 21 dicembre 1930, Paradiso TI, † 18 maggio 1993, Lugano TI) brillò dapprima come ragazzo prodigio della fisarmonica, per poi affrontare da autodidatta lo studio del pianoforte e dell'armonia. Dopo avere lavorato, tra l'altro, come impiegato di banca, entra nel 1951 al servizio della Radio Svizzera Italiana. Fondò il Quintetto vocale Radiosa e cominciò la carriera di maestro d'orchestra, pianista, arrangiatore e compositore dell'Orchestra Radiosa. Nel 1967 subentrò a Fernando Paggi alla testa dell'orchestra, che diresse fino allo scioglimento, nel 1985. Registrazioni con la Grande Orchestra Mario Robbiani. Maestro d'orchestra in Germania ed in Italia. Registrazioni con Gilbert Bécaud o Paola. Musica di film per Victor Jerko Tognola, numerose musiche per spot pubblicitari. (ms) CD 2, n° 26, 27.

Fabian Römer (* 28. Oktober 1973, Zürich) studierte Violine und Klavier in Zürich. 1995 schrieb er seine erste Filmmusik (*Les égarés* von Gabriel Le Bomin, F) und war Mitbegründer des Produzententeams GYSKO Soundlab. 1996–1999 war Römer Leiter des Gabbiano-Streichquartetts in Zürich. Er vertonte viele Folgen der Fernsehkriminalreihe *Tatort* und erhielt mehrere Auszeichnungen, so etwa den Deutschen Fernsehpreis 2006 für seine Musik zu *Schneetreiben* (Tobias Ineichen, D 2005) und 2010 für *Weil sie böse sind* (Florian Schwarz, D 2010). Römer leitet Workshops und ist Dozent von Masterclasses im Bereich der Filmmusik. Bis No-

vember 2012 hat er 121 abendfüllende Filme für TV und Kino vertont. (ms) www.moviescores.de
CD 3, Nr. 27.

Alphonse Roy (* 14 novembre 1906, Les Breuleux JU, † 7 avril 2000, Versoix GE), flûtiste formé au Conservatoire de Neuchâtel (Berberat) et de Zurich (Jean Nada, et pour la composition, Volkmr Andreae), deuxième flûte solo à l'Orchestre de la Suisse romande (1940–1971), étude du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Genève (Charles Chaix), compositeur dès les années 1940 principalement de musique instrumentale et de chambre. Sa contribution pour le cinéma (*D'un jour à l'autre*, 1960; *L'inconnu de Shandigor*, 1967; *Black-out*, 1970) et la télévision (*Le monde imaginaire d'André Masson*, 1973; *Max Bill*, 1977) est liée aux films de son fils, Jean-Louis Roy. Littérature: J.-L. Matthey: *A. Roy. Catalogue des œuvres*, 1989. (rc) CD 2, n° 9.

Armin Schibler (* 20. November 1920, Kreuzlingen TG, † 7. September 1986, Zürich) studierte am Zürcher Konservatorium bei Paul Müller, Walter Frey und Willy Burkhard, später bei Wolfgang Fortner und Ernst Krenek. 1944 bis zur Pensionierung arbeitete er als Musiklehrer am Zürcher Literar- und Realgymnasium. Als Komponist, der früh schon Aufmerksamkeit auf sich zog, suchte Schibler neue Wege neben der damals sehr einflussreichen Darmstädter Avantgarde: Er war interessiert an Jazzrhythmen, Möglichkeiten der Musikelektronik, Ausdrucksmitteln der Rockmusik und verband alles zu einem eigenen Musikstil. An Filmmusik verfasste er etwa *Schellen-Ursli* (Ulrich Kündig, 1964, für den Verkehrsverein Graubünden), *Die Migros heute* (Ulrich Kündig, 1965), *Alberto Giacometti* (Ernst Scheidegger, 1965/68). Literatur: SUISA-Stiftung (Hg.): «A. Schibler», in: *Schweizer Komponisten unserer Zeit*, 1993, S. 343; T. Schibler: *Doppelfuge. 1942–2004: Mein Leben mit dem Komponisten A. Schibler*, 2009. (bs) CD 2, Nr. 5.

Bernard Schulé (* 22 juillet 1909, Zurich, † 1^{er} novembre 1996, Genève), après des études au Conservatoire et à l'Université de Zurich, continue sa formation en 1931 à l'École normale de musique de Paris, ville dont il est successivement organiste de plusieurs églises dès 1934. À son retour en Suisse, en 1959, il se consacre entièrement à la composition. Une douzaine de musiques de film sont répertoriées parmi les 189 opus de Schulé, principalement composées entre 1952 et 1967. Trois d'entre elles sont devenues des œuvres autonomes, la *Suite valaisanne* pour orchestre op. 34, à partir de *La fille au fouet* (Jean Dréville, FR 1952), *S'Waisechind vo Engelberg*, op. 45 (1958), qui porte le titre du film de Hermann Kugelstadt; *Circarama*, op. 66a, composé pour le film du pavillon des CFF de l'Exposition

nationale suisse de Lausanne 1964, a donné une version de concert sous le titre de *Magie du rail*, op. 66b (1964). Littérature: J.-L. Matthey: *B. Schulé: catalogue des œuvres*, 1986. (rc)
CD 1, n° 17.

Bruno Spoerri (* 16. August 1935, Zürich) begann als Jazz-Saxophonist, spielte im Metronome Quintett und in eigenen Orchestern. Seine berufliche Laufbahn begann er als Psychologe. Seit 1965 widmete er sich der Film- und Medienmusik und ging neben der herkömmlichen an Hollywood orientierten Filmmusik neue Wege. Er arbeitete als Komponist und Tonmeister und war ein Pionier der elektronischen Musik sowie der Computermusik. Zu seinem Schaffen für den Film gehört die Musik für Spiel- und Dokumentarfilme von Markus Imhoof (*Tauwetter*, 1977), Rolf Lyssy (*Teddy Bär*, 1983) oder Hans-Ulrich Schlumpf (*Der Kongress der Pinguine*, 1993), Experimental- und Animationsfilme von Kurt Aeschbacher (*La Magia*, 1970; *Die Nägel*, 1972; *Lilith*, 1978). Spoerri erhielt zahlreiche Preise vor allem für seine Werbefilmmusik und ist Autor von Publikationen über Jazz und elektronische Musik in der Schweiz. (ms)
www.computerjazz.ch

CD 2, Nr. 4, 24; CD 3, Nr. 5, 8; DVD, Nr. 12, 13, 15, 16, 19, 20.

Ernest Henry «Teddy» Stauffer (* 2. Mai 1909, Murten FR, † 27. August 1991, Acapulco, Mexiko) hatte zuerst Violinunterricht, erst mit 18 Jahren erfolgte der Wechsel zum Saxophon und zur Tanzmusik. Ab 1929 hatte er mit drei Berner Kollegen grossen Erfolg in Berlin. Weil die Reichsmusikkammer den Swing verbot, kehrte sein Orchester 1939 in die Schweiz zurück und spielte an der «Landi». 1941 erschien das Orchester im Film *s'Margritli und d'Soldate* (August Kern). 1941 verliess Stauffer das Orchester und versuchte sich seinen Aussagen nach in Hollywood als Filmkomponist. 1944 liess er sich in Acapulco nieder und trug dazu bei, den Ort zum Treffpunkt der internationalen Prominenz zu machen. Stauffers Name findet sich als Mitkomponist bei den Filmen, bei denen sein Orchester mitgewirkt hat. Ob er tatsächlich das Margritli-Lied komponiert hat, ist fraglich: In den Biographien von Buddy Bertinat und Jack Trommer figurieren sie als die Komponisten und Arrangeure. (bs)

CD 1, Nr. 11, 12.

Jakob «Jack» Trommer (* 29. Oktober 1905, Zürich, † 25. August 1990, Russo TI) begann nach dem Abschluss des Konservatoriums Zürich eine Karriere als Stummfilmpianist im Zürcher Kino Eden. Nach dem Ausscheiden von Walo Linder wurde er Pianist bei Teddy Stauffer. Er arrangierte für Stauffer unter anderem für die Filme, an denen die Band beteiligt war, und begann dann, selbständig Film-

musik zu schreiben. Am bekanntesten wurde seine Musik für *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1941) seines Bruders Hans Trommer. Zudem verfasste er Musik für viele Dokumentarfilme des Bruders. Er schrieb erfolgreiche Chansons, Orchestersuiten im Auftrag des Berliner Senders Rias und das Musical *I William Shakespeare*, das 1971 in Mexico City aufgeführt wurde. Bis ins späte Alter trat er als Barpianist in Zürich, St. Moritz, Ascona und auch in Acapulco in Stauffers Hotel in Erscheinung. Seine wichtigsten Arbeiten für den Film waren zudem *'s Margritli und d'Soldate* (August Kern, 1941), *Al canto del cucú* (A. Kern, 1941), *Olympische Winterspiele Oslo* (Walter Kägi, 1952), *Der Handkuss – Ein Märchen aus der Schweiz* (Alexander J. Seiler, 1979). Literatur: H. E. Bontrup, D. Fränzel: *Die Ernst Höllerhagen Story*, 2011; T. Meyer: *Augenblicke für das Ohr*, 1999, S. 39–44. (bs) CD 1, Nr. 8, 9, 11, 12.

Marcel Vaid (* 13. September 1967, Erlangen) studierte Gitarre an der Akademie für zeitgenössische Musik in Zürich und ist Kopf der Band Superterz, die im In- und Ausland für elektroakustische Experimentalmusik bekannt geworden ist. Er arbeitet als freischaffender Musiker und Komponist für Film und Theater und lebt in Zürich. Komposition und Produktion von über 50 Spiel- und Dokumentarfilmen. Vaid erhielt mehrere Preise, so zweimal den Schweizer Filmpreis Quartz für *Zara* (Ayten Mutlu Saray, 2009) und für *Goodnight Nobody* (Jacqueline Zünd, 2011). 2013 bekam er für sein Gesamtwerk das Werkjahr der Stadt Zürich zugesprochen. (ms) www.marcelvaid.com
CD 3, Nr. 30, 32.

Hans Vogt (* 3. März 1909, Basel, † 28. Juli 1978, Basel) betätigte sich nach dem Musikstudium am Basler Konservatorium hauptsächlich als Konzertpianist und als Komponist. Ab 1942 arbeitete er als eine Art Hauskomponist, -pianist und -dirigent für Radio DRS. 1946–1953 lehrte er Klavier am Konservatorium Basel. 1958 wurde er Stellvertreter des Leiters der DRS-Musikabteilung, Conrad Beck, 1966–1974 leitete er die Musikabteilung. Als Dirigent arbeitete er vor allem mit dem Basler Sinfonieorchester und dem Radio-Sinfonieorchester. Zu einem umfangreichen Werk im Bereich der Konzertmusik kommen zahlreiche Kompositionen für Radiosendungen und Hörspiele hinzu. Weniger bekannt ist seine Arbeit für die Animationsfilme von Julius Pinschewer, darunter das Porträt *Jean Jacques Hauswirth 1808–1871* (1952). Literatur: W. Schuh et al.: *Schweizer Musiker-Lexikon*, 1964; Schweizerisches Musikarchiv: *Werkverzeichnis H. Vogt*, 1972; A. Amsler: *Wer dem Werbefilm verfällt*, 1997, S. 43 f.; M. Loiperdinger (Hg.): *J. Pinschewer, Klassiker des Werbefilms*, 2010, DVD. (bs, ms) DVD, Nr. 6.

Michel Wintsch (* 4 avril 1964, Genève), pianiste et compositeur, tourne avec le groupe rock Monkey's Touch dans les années 1980, improvise avec Fred Frith, Michel Doneda, Ray Anderson, et plus particulièrement en trio avec Gerry Hemingway, batteur, et Bänz Oester, contrebassiste. Il signe de nombreuses musiques de scène notamment pour le Théâtre Saint Gervais et la Comédie de Genève et, depuis 1988, une vingtaine de musiques pour des films documentaires et de fiction, dont plusieurs œuvres d'Alain Tanner (*La femme de Rose-Hill*, 1989; *Fourbi*, 1996; *Requiem*, 1998; *Jonas et Lila, à demain*, 1999; *Paul s'en va*, 2004). (rc) www.michelwintsch.com CD 3, n° 9, 20.

Julien-François Zbinden (* 11 novembre 1917, Rolle VD), musicien de jazz et de variétés jusque dans les années 1940, élève de la pianiste Maria Panthès et du compositeur René Gerber, son œuvre musical classique compte 110 opus (2005), auxquels il faut ajouter diverses compositions pour la scène, la radio et le cinéma. Quatre titres pour ce dernier: le méconnu *Symphonie UBAH* (Fred Schmid, 1959) et trois collaborations avec Henry Brandt (*Pourquoi pas vous?*, 1962; *La Suisse s'interroge*, 1964; *Opération Banyarwanda*, 1964) et *Vision du paysage: Ferdinand Hodler (1853–1928)*, de Herbert E. Meyer (1968). Sa carrière de compositeur fut menée parallèlement à son activité professionnelle comme pianiste et régisseur musical à Radio-Lausanne dès 1947, dont il dirigea le Service musical pour s'occuper, comme chef-adjoint, des émissions musicales de la Radio suisse romande (1956–1982). Zbinden présida l'Association des musiciens suisses de 1973 à 1979, ainsi que la SUISA de 1987 à 1991. Littérature: C. Tappolet: *Julien-François Zbinden compositeur*, 2010. (rc) DVD, n° 11.

Luk Zimmermann (* 3. August 1973, Baden AG) wandte sich nach dem Lehrerseminar der Musik zu, gründete die Band Lunik und arbeitete seit dem Film *Ibiza* (2002) mit der Regisseurin Bettina Oberli zusammen, für die er auch den Soundtrack zu *Die Herbstzeitlosen* (2006) komponierte. Eine weitere wichtige Zusammenarbeit ergab sich mit dem Regisseur Luki Frieden (*Tausend Ozeane*, 2008). Zimmermann arbeitet in Tonstudios in Bern und Berlin und komponiert auch Medienmusik für Werbe- und Auftragsfilme. (ms) www.lukzimmermann.com CD 3, Nr. 18.

Music groups, Production teams

Musikgruppen, Produzententeams

Groupes de musique, Équipes de production

Gruppi di musica, Team di produzione

Alex Rohr/Irene Schweizer Quartet. Die kollektiv improvisierende Gruppe, bestehend aus Alex Rohr (Saxophone, Bassklarinette), Irène Schweizer (Klavier), Uli Trepte (Bass) und Mani «Guru Guru» Neumeier (Schlagzeug) stand 1966 in einer Übergangsphase von traditionellen Jazzformen zur modalen Musik und zum Free Jazz. Der Saxophonist und Bassklarinettist Alex Rohr (1938–1972) war einer der ersten Jazzmusiker der Schweiz, die sich für freie Formen interessierten. Hauptberuflich war er ein geschätzter Psychologe. Er war 1972 in der engsten Wahl für die Nachfolge des Psychologieprofessors Hans Biäsch, als er mit dem Auto tödlich verunfallte. Die Pianistin und Schlagzeugin Irène Schweizer (* 1941) begann ihre Laufbahn mit traditionellem Jazz, begann dann aber bald afrikanische Rhythmen und modales Spielen zu erkunden. Sie wurde zu einer der führenden Personen der europäischen frei improvisierten Musik und gilt heute als Europas bedeutendste Jazzpianistin. Uli Trepte (1941–2009) zog nach Deutschland, spielte mit zahlreichen progressiven Rockbands und entwickelte sein «Konzept einer authentisch europäischen, polyphon kollektiv improvisierten, molldominiert-modalharmonischen, zyklisch strukturierten, organisch-elektrischen, groovenden Live-Musik» (www.ulitrepte.de). Mani Neumeier (* 1940) wurde in Deutschland vor allem als Schlagzeuger und Sänger der Krautrock-Band Guru Guru bekannt. Er lebt heute in Deutschland und Japan. (bs)
DVD, Nr. 14

Great Garbo nennt sich ein Musikerteam, das aus dem Komponisten Diego Baldenweg (* 1979), der Songwriterin Nora Baldenweg (* 1981) und dem Produzenten Lionel Vincent Baldenweg (* 1977) besteht. Die Geschwister schweizerisch-australischer Herkunft sind zunächst als Band aufgetreten und konzentrieren sich seit 2004 auf Film- und Medienmusik, die sie als Multiinstrumentalisten selbst ausführen und einspielen. Für *Mein Name ist Eugen* (Michael Steiner, 2005) komponierten sie Songs unter diversen Bandpseudonymen. 2010 gewannen sie für *180°* (Regie: Cihan Inan) den Preis der SUIA-Stiftung für die beste Filmmusik. (ms) www.greatgarbo.com
CD 3, Nr. 23

Les Reines Prochaines sind eine 1987 gegründete, ausschliesslich aus Frauen bestehende Band, die das Musikalische bei ihren Auftritten und Einspielungen mit Plastik, Videokunst, Installation und multimedialer Performance verbindet. Alle Mitglieder waren oder sind auch als Komponistinnen tätig: Zu den Ehemaligen zählen Teresa Alonso (1987–1989), Regina Florida Schmid (1987–1992), **Pipilotti** → **Rist** (1988–1994), Gabi Streiff (1991–1996), Sibylle Hauert (1995–1999), Barbara Naegelin (2003–2008). Gegenwärtig gehören Michèle Fuchs, Fränzi Madörin, Sus Zwick und Muda Mathis zum Ensemble. (ms) www.reinesprochaines.ch
DVD, Nr. 27

Lunik war eine Schweizer Pop- und Rockband, die von 1997 bis 2013 bestand. Ab 1998 setzte sie sich aus den Mitgliedern Adi Amstutz, Luk Zimmermann, Mats Marti, Walo Müller und Jaël Malli zusammen, die bis zur Auflösung die Leadsängerin war. «The Most Beautiful Song» als Einlage zum Animationsfilm *Globi und de Schatteräuber* (Robi Engler, 2003) wurde sehr erfolgreich, obwohl der Song nicht unbedingt zum Image der Band passte. Luk → Zimmermann betätigt sich auch als Filmkomponist. (ms) www.lunik.com
DVD, Nr. 18

Subzonic war eine multikulturelle Schweizer Popband, die von 1992 bis 2005 existierte. 1996 bestand sie aus den Mitgliedern Roman Camenzind (Gitarre und Gesang), Arsi Montsenigos (Gitarre), Dani Weber (Bass), Daniel «Soldi» Soldenhoff (Sprechgesang), Fredy Espejo (DJ und Sprechgesang), Christian Bisang (Schlagzeug), Oliver Götze (Keyboard) sowie der Sängerin Myrto Joannidis. Der Titelsong «Titelgschicht» zum Film *Exklusiv* (Florian Froschmayer, 1999) schaffte es auf Platz zwei der Schweizer Hitparade und verhalf der Band zum Durchbruch. (ms)
CD 3, Nr. 11

Yello ist ein Schweizer Musikerduo der Stilrichtung Elektropop, das 1978 gegründet wurde und aus Dieter Meier (* 1945) und Boris → Blank (* 1952) besteht. Die Yello-Songs «Oh Yeah» und «The Race» sind in über 30 Filmen präsent. (ms) www.yello.com
DVD, Nr. 24

Appendix

Anhang

Annexes

Appendice

Authors – Autorinnen und Autoren – Auteurs et auteurs – Autori ed autrici

Felix Aepli promovierte als Historiker an der Universität Zürich und ist Filmexperte mit Schwerpunkt Schweiz, Erwachsenenbildner im Bereich «Politische Bildung und Zeitdokumentation» sowie Mitarbeiter des *Historischen Lexikons der Schweiz* und der *NZZ am Sonntag*. – *Der Schweizer Film 1929–1964: Die Schweiz als Ritual*, 1981; *The Ultimate Guide To The Rolling Stones*, 1985, 1996, 2003. www.aepli.ch

Christine Aufderhaar, siehe S. 345.

Christoph Baumann ist improvisierender Musiker, Pianist und Komponist und neben seiner regen Konzert- und Kompositionstätigkeit Professor für Jazzpiano und Improvisation an der Hochschule Luzern – Musik. Im Zusammenhang mit Film, Tanz, Theater, Oper oder Hörspiel verbindet er unterschiedliche musikalische Stilrichtungen mit grösseren dramaturgischen Zusammenhängen.

André Bellmont ist Professor an der Zürcher Hochschule der Künste, wo er auch den Studienschwerpunkt «Komposition für Film, Theater und Medien» leitet. Er arbeitet als Dirigent, Arrangeur, Komponist und Orchestrator und ist in seiner Funktion als Präsident des Forums Filmmusik an der künstlerischen Leitung des Internationalen Filmmusikwettbewerbs beteiligt.

Volker Böhm leitet seit 2003 den Studiengang Audiodesign am Elektronischen Studio Basel. Neben seiner Unterrichtstätigkeit realisiert er Kunst-, Musik- und Medienprojekte in den Bereichen Neue Musik, Theater, (Klang)-Installation und elektroakustische Improvisation.

Guy Bovet, voir p. 348.

Roland Cosandey est professeur à l'École cantonale d'art de Lausanne, chargé de cours à l'Université de Lausanne. Il est historien du cinéma, co-éditeur de la rubrique « Documents de cinéma » sur le site de la Cinémathèque suisse. – *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures*, 1996; *Fragments pour une histoire du cinéma amateur en Suisse*, 2005; *Paillard – Bolex – Boolsky. La caméra de Paillard & Cie SA. Le cinéma de Jacques Boolsky*, 2013 (avec Thomas Perret).

Fatima Dunn Parallel zum Cellounterricht und zum Musikstudium am Winterthurer Institut für aktuelle Musik komponierte Fatima Dunn Songs für ihre Band Coldeve und stand als Sängerin und Keyboarderin auf der Bühne. Aus diesen Kontakten ergab sich der Auftrag zu einer ersten Filmmusik für einen Dokumentarfilm (*Barfuss nach Timbuktu*, 2009, Regie: Martina Egi, Produktion: Mesch und Ugge). Es schloss sich ein Studium an der Zürcher Hochschule der Künste an (Komposition für Film, Theater und Medien) mit Masterabschluss 2013. Nach Theatermusik und weiterer Arbeit mit der Band folgte das Performance-Projekt *Landfall* mit der Videokünstlerin Mirjam von Ow, der Spielfilm *Hard Stop* (2012, Regie: Sascha Weibel) sowie Dokumentationen für das Fernsehen SRF (*Wir kaufen uns die Welt*, 2014, Regie: Andreas Schaffner; *Ich bin kein Opfer mehr – missbraucht im Namen Gottes*, 2014, Regie: Andrea Pfalzgraf).
www.fatimadunn.com

Pierre Funck arbeitet als Filmkomponist in Zürich und ist im Rahmen seiner Vorstandstätigkeit im Forum Filmmusik für die Wettbewerbsorganisation des Internationalen Filmmusikwettbewerbs zuständig.

Jacques Guyonnet, voir p. 353.

Jonas C. Haefeli, siehe S. 353.

Anna Katharina Hewer studierte Klavier und Kontrabass an der Zürcher Hochschule der Künste, wo sie beides mit Lehrdiplom beziehungsweise Master of Arts abschloss. Überdies erwarb sie das Diplom Schulmusik II an der Pädagogischen Hochschule Bern und das Lizentiat in Musikwissenschaft an der Universität Bern. Anna Katharina Hewer ist als Musikpädagogin, Chorleiterin und Organistin tätig. Wissenschaftlich setzt sie sich mit dem Schaffen des Schweizer Filmkomponisten Robert Blum auseinander.

Frédéric Maire est un journaliste et un cinéaste, directeur de la Cinémathèque suisse depuis octobre 2009. Il a successivement cofondé et codirigé l'association neuchâteloise Passion Cinéma et le club de cinéma pour enfants La Lanterne magique, puis dirigé le Festival international du film de Locarno (2005–2009).

Thomas Meyer widmete sich nach einem Studium der Musikwissenschaft und Literaturkritik an der Universität Zürich dem Musikjournalismus. Er hat Erfahrung mit allen Facetten des Schreibens über Musik und ist ein Kenner der Schweizer Musikgeschichte und der Musikszenen im Bereich der Klassik. Als Erster hat er sich wissenschaftlich mit der Schweizer Filmmusik befasst. – *Augenblicke*

für das Ohr. *Musik im alten Schweizer Film. Facetten einer wenig beachteten Kunst*, 1999.

Reto Parolari ist Dirigent, Komponist und Verleger. Er hat sich auf die historische instrumentale Unterhaltungsmusik spezialisiert, darunter auch auf die Circusmusik. Parolari hat eigene Orchester, ein Festival sowie einen Verlag gegründet und unterhält in Winterthur eines der grössten und vielfältigsten Musiknotenarchive auf diesem Gebiet. – *Circusmusik in Theorie und Praxis*, 2005.

Bettina Spoerri arbeitete nach einem Studium der Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Zürich und Berlin mit Promotion in Literaturwissenschaft als Redaktorin der *Neuen Zürcher Zeitung* für Film und Theater, ausserdem als Universitätsdozentin und Expertin an verschiedenen Filmfestivals. Sie ist Schriftstellerin und leitet gegenwärtig das Aargauer Literaturhaus Lenzburg. – *Dis-kurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz* (mit M. Kamm, D. Rothenbühler, G. D'Amato), 2010.

Bruno Spoerri (→ siehe auch S. 345) ist als Jazzmusiker, Filmkomponist und Pionier der elektronischen Musik sowie der Computermusik eine prägende Gestalt des Schweizer Musiklebens. Neben dieser vielfältigen praktischen Tätigkeit widmet er sich auch der wissenschaftlichen Aufbereitung dieser musikalischen Gebiete. – *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, 2. Auflage 2006; *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik der Schweiz*, 2010.

Mathias Spohr promovierte nach Schauspiel- und Musikstudien im Fach Literaturkritik an der Zürcher Universität und habilitierte sich im Fach Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth. Neben seiner praktischen Arbeit in Musik und Theater lehrt er an den Universitäten Wien, Bayreuth und Bern mit sprach- und medienwissenschaftlichen Schwerpunkten. – *Geschichte und Medien der gehobenen Unterhaltungsmusik*, 1999; *Tanz der Zeichen. 200 Jahre François Delsarte*, 2013.

Victor Tognola ha girato circa 3000 spot, vincendo, tra l'altro, dodici Leoni e un Grand Prix al Festival Internazionale di Cannes. Ha inoltre realizzato *Illusione* e le serie *Clorofilla dal cielo Blu* e le *Fiabe più belle del mondo*. Ora si occupa di documentari, si nutre di meditazione e scrive libri. Il suo prossimo doc sarà *BFF, Best Friends Forever*, storie d'amore tra umani e animali. Per le musiche ha collaborato con Mario Robbiani, apportando testi, melodie ed elementi rapportati all'immagine.

Till Gerrit Waidelich studierte an der Freien und an der Technischen Universität Berlin Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte und wurde 2005 mit einer Arbeit zur Geschichte der durchkomponierten Oper in Dresden promoviert. Er arbeitet primär in den Bereichen der Opern- und der Schubert-Forschung, derzeit in einem Editionsprojekt an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. – «Das Bild der Schweiz in der österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts», in: *Der Bergsturz bei Goldau*, 2005.

Daniel Weissberg ist Komponist, Publizist und als Interpret elektroakustischer Musik in Improvisationsensembles tätig. Er ist Koleiter des Studiengangs Musik und Medienkunst an der Hochschule der Künste Bern.

Julien-François Zbinden, voir p. 363.

Picture credits – Bildnachweise – Crédit des illustrations – Referenze fotografiche

Movie photograms

Works, pp. 214–340: see “Production” and “Source”. Thanks to all right-holders for their kind permission (see also Credits, p. 398).
p. 331: *Pickelporno (Pimple Porno)*, 1992. Video by Pipilotti Rist (video still). Courtesy of the artist, videoart.ch and Hauser & Wirth.
p. 335, 339: Mit freundlicher Genehmigung von SRF Schweizer Radio und Fernsehen.

Documents from composer’s archives

Walter Baumgartner: Zentralbibliothek Zürich (courtesy of Dominik Baumgartner, Zürich) 236, 248, 310
Robert Blum: Zentralbibliothek Zürich (courtesy of Eva Sameli-Blum, Feldmeilen) 101, 105, 157, 228, 306
George Gruntz: Euromusic, Basel (courtesy of Felix Gruntz, Basel) 252
Arthur Honegger: Paul Sacher Stiftung, Basel (courtesy of Pascale Honegger, Genève) 300
Werner Kruse: Zentralbibliothek Zürich 320
Mario Robbiani: Frama Films Int., Cademario (courtesy of Victor Tognola) 172

Public archives

Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich 53
Cinémathèque suisse, Lausanne 4, 87, 111, 113, 115, 210, 342
Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung (courtesy of Bettina Laubi, Forch) 304

Private archives and photographers

Christian Clavadetscher, Zürich 188
Louis Crelier (Crelier Music Publishing, Vaumarcus) 340
Jacques Guyonnet, Genève 175
Tonstudio Magnetix, Zürich 131, 133, 135, 137
Reto Parolari, Winterthur 71, 75
Bruno Spoerri, Zürich 16, 35, 37, 39, 43, 45, 57, 59, 61, 167, 314
Niklaus Stauss, Zürich 140

Bibliography – Bibliographie – Bibliographie – Bibliografia

Die nachfolgende Bibliographie versucht nicht, einen Überblick über die recht umfangreiche Sekundärliteratur im Umkreis von Musik und Film zu geben und enthält auch nicht sämtliche Literaturangaben zu den Aufsätzen in diesem Buch. Sie versammelt in chronologischer Reihenfolge einige hilfreiche Publikationen zu den behandelten Themengebieten (wie Filmtton versus Filmmusik oder Stummfilm versus Tonfilm), zunächst in Allgemeindarstellungen und daraufhin auf die Schweiz beziehungsweise auf Schweizer Musiker und Produktionen bezogen. Werkverzeichnisse und Biographien, die über Filmmusik in aller Regel weit hinausgehen, sind nicht aufgenommen. Es folgt eine Auswahlbibliographie zu Schweizer Film und Kino. (ms)

1 Film Sound

- Luigi Russolo: *L'art des bruits* [1913], éd. Giovanni Lista, Lausanne: L'Âge d'homme, 2001.
- Michel Chion: *Le son au cinéma*, Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.
- Alfred Messerli, Janis Osolin (Hg.): *Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1991 (Cinema 37).
- Michel Chion: *Audio-Vision: A Universal Experience? Sound on Screen*, New York, NY: Columbia University Press, 1994.
- Vincent LoBrutto: *Sound-On-Film – Interviews with Creators of Film Sound*, Westport, CT (etc.): Praeger, 1994.
- Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2001.
- Barbara Flückiger: «Sound Design – die Gestaltung akustischer Umwelten im Film», in: *Tec21*, Bd. 127, 2001, Heft 48, S. 7–11.
- Douglas Kahn: *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MA: MIT, 2001.
- David Sonnenschein: *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Studio City, CA: Wiese, 2001.
- Michael Ondaatje: *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, London: Bloomsbury, 2002.
- François Bovier: «Du «Film direct» au «Son animé». L'utopie d'une écriture intransitive», in: *Dissonanz/Dissonance*, n° 94, juin 2006, S. 10–13.

- Peter Kraut: «Bilderklänge, Klangbilder. Eine kleine Geschichte der Verbindung zwischen Hören und Sehen», in: *Dissonanz/Dissonance*, Nr. 94, Juni 2006, S. 14–17.
- William Whittington: *Sound Design and Science Fiction*, Austin, TX: University of Texas Press, 2007.
- Herbert Zettl: *Sight, Sound, Motion. Applied Media Aesthetics*, Belmont, CA: Thomson, 2008.
- Esther Heboyan et al. (éd.): *Le son au cinéma. Études réunies*, Arras: Artois Presses Université, 2010.
- Frieder Butzmann, Jean Martin: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, Hofheim: Wolke, 2012.

2 Film Music

- Émile Jaques-Dalcroze: «Le cinéma et sa musique», in: *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, juillet-décembre 1925, pp. 1448–1465.
- Ernö Rapée: *Encyclopedia of Music for Movie Pictures*, New York, NY: Schirmer, 1925, reprint New York: Arno Press, 1974.
- Giuseppe Becce, Hans Erdmann, Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 Bände, Bd. 1: Musik und Film. Verzeichnisse, Bd. 2: Thematisches Skalenregister, Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buchhandlung, 1927.
- Konrad Ottenheim: *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, Diss. masch., Berlin 1944.
- Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press 1947, deutsch als: *Komposition für den Film*, Neuausgabe im Auftrag der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft, hg. von Johannes C. Gall, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel, 1965.
- Roy M. Prendergast: *Film Music. A Neglected Art*, New York: Norton, 1972, 2nd ed. 1992.
- (Jean-)Roland Hippenmeyer: *Jazz sur films ou 55 ans de rapports jazz-cinéma vus à travers plus de 800 films tournés entre 1917 et 1972*, Yverdon: de la Thièle, 1973.
- James L. Limbacher: *Film Music. From Violins to Video*, Metuchen, NJ: Scarecrow, 1974.
- Hansjörg Pauli: «Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss», in: Hans-Christian Schmidt (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz: Schott, 1976, S. 91–119.
- Hansjörg Pauli: *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

- Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Henschel, 1981.
- Helga De la Motte-Haber, Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München: Carl Hanser, 1985.
- Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London: British Film Institute, 1987.
- Ulrich Eberhard Siebert: *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der zwanziger und frühen dreissiger Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Frankfurt am Main: Lang, 1990.
- Tony Thomas: *Film Score. The Art and Craft of Movie Music*, Burbank, CA: Riverwood, 1991.
- Donald J. Stubblebine: *Cinema Sheet Music. A Comprehensive Listing of Published Film Music from Squaw Man (1914) to Batman (1989)*, Jefferson, NC: McFarland, 1991.
- Rainer Fabich: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main: Lang, 1993.
- Royal S. Brown: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, CA: University of California Press, 1994.
- Mathias Spohr: «Die theatralischen Wurzeln der Hollywood-Filmmusik», in: *Dissonanz/ Dissonance*, Nr. 42, November 1994, S. 11–15.
- Michel Chion: *La musique au cinéma*, Paris: Fayard, 1995.
- Karl Heinz Dettke: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart: Metzler, 1995.
- Martin Miller Marks: *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924*, Oxford University Press, 1997.
- Laurent Guido: «Eine ‹Neue Musik› für die Massen. Zwischen Adorno und Brecht. Hanns Eislers Überlegungen zur Filmmusik», in: *Dissonanz*, Nr. 64, 2000, S. 20–27.
- Josef Kloppenburg (Hg.): *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, Laaber: Laaber, 2000.
- Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wissner, 2001.
- Karl Heinz Dettke: *Kino- und Theaterorgeln. Eine internationale Übersicht*, Marburg: Tectum, 2001.
1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 38, octobre 2002: «Musique», éd. François Albera, Giusy Pisano.
- Rick Altman: *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Du – Zeitschrift für Kultur*, Nr. 2: «Augen zu, Film ab. Ein Handbuch zum Soundtrack», März 2005 (du 754).
- Laurent Guido: «Musique et cinéma, un siècle de contrepoint», in: *Schweizer Musikzeitung*, mai 2005, pp. 15–22.

- Peter Rabenalt: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*, Berlin: Vistas, 2005.
- Laurent Guido: *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910–1930*, Lausanne: Payot, 2007.
- James Wierzbicki: *Film Music. A History*, London, New York: Routledge, 2008.
- Béatrice Ottersbach, Thomas Schadt (Hg.): *Filmmusik-Bekanntnisse*, Konstanz: UVK, 2009.
- Olivia Niepel: *Musikalische Belange der Stummfilmpraxis im deutschsprachigen Raum der 1920er Jahre und ihrer Renaissance*, Diplomarbeit Universität Wien, 2011, <http://othes.univie.ac.at/15888>, abgerufen am 14. August 2014.
- Warren M. Sherk (ed.): *Film and Television Music. A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews*, Lanham, MD: Scarecrow, 2011.
- Ivana Rentsch, Arne Stollberg (Hg.): *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*, München: text + kritik, 2013.
- Hans Emons: *Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*, Berlin: Frank & Timme, 2014.

2.1 Swiss Film Music

- Roland-Manuel: « Opinions d'Arthur Honegger », in: *Dissonances. Revue musicale indépendante*, Genève, n° 4, avril 1925, pp. 84–87.
- Arthur Honegger, Arthur Hoérée: « Particularités sonores du film < Rapt > », in: *La Revue musicale*, décembre 1934, pp. 88–91, voir: A. Honegger: *Écrits*, éd. Huguette Calmel, Paris: Champion 1992, pp. 139–144.
- Arthur Honegger: « Musique de films », in: *Comoedia*, 1^{er} mai 1943, voir: A. Honegger: *Écrits*, éd. Huguette Calmel, Paris: Champion 1992, pp. 560–562.
- Arthur Hoérée: « Honegger et le cinéma », in: *Le Journal musical français*, 14 janvier 1957, pp. 4–5.
- Bruno Spoerri: « Einstieg in die Filmmusik – 1964 », « Musik und Medien », 1983, www.computerjazz.ch, abgerufen am 3. August 2014.
- Jacques Guyonnet: « Insomnia 84. Un commentaire en temps réel! », in: René Berger (éd.): *Arts et moyens de communication*, Lausanne: Iderive, 1984, pp. 77–88.
- Thomas Meyer: *Augenblicke für das Ohr. Musik im alten Schweizer Film*, Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich, Zürich: Hug & Co., 1999.

- Gabriela Schöb: «‹S mues scho e biz mee dehinder sii!› Schweizer Schlager und Geistige Landesverteidigung – Zusammenhänge zwischen Musik und einer Mentalität gewordenen Ideologie», in: Anselm Gerhard, Annette Landau (Hg.): *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, Zürich: Chronos, 2000, S. 197–220.
- «Einblick in die Schweizer Filmmusik – 6 Interviews mit Alpen-Komponisten», in: *Film Music Journal*, Nr. 22/23, Sommer 2000.
- Thomas Meyer: «Mehr als ein mühsamer Broterwerb: Arthur Honeggers Beitrag zum Schweizer Filmschaffen», in: Chris Walton, Antonio Baldassarre (Hg.): *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*, Bern: Peter Lang, 2005., S. 225–236.
- Bruno Spoerri (Hg.): *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, Zürich: Chronos, 2005.
- Irene Genhart: «Von Urmusig bis Heimatklänge. Ein kurzer Spaziergang durch die jüngere Schweizer Musikfilmgeschichte», in: *Filmbulletin*, Jg. 49 Nr. 284, September 2007, S. 40–47.
- Schweizer Musikzeitung*, Themenheft Filmmusik, Nr. 11, November 2007.
- Mathias Knauer: «Musik statt Sounddesign – ein vergeblicher Effort?», in: Christoph Merki (Hg.): *Musikszene Schweiz. Begegnungen mit Menschen und Orten*, Zürich: Chronos, 2009.
- Mathias Spohr: *Unerhörte Vielfalt. Zur Filmmusik in der Schweiz*, Fondation SUISA, 2009, www.swissmusic.net, abgerufen am 13. August 2014.
- Jacques Tchamkerten: «De Frans Masereel à Arthur Honegger, ou comment L'Idée devient musique », in: Peter Jost (éd.): *Arthur Honegger. Werk und Rezeption*, Berne: Peter Lang, 2009, pp. 229–251.
- Bruno Spoerri (Hg.): *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, Zürich: Chronos, 2010.
- Claude Tappolet: «Musiques de film, de scène et de radio », in: *Julien-François Zbinden compositeur*, Genève: Georg, 2ème éd. Revue 2010, pp. 173–178.
- Jürg Stenzl: «Dmitrij Kirsanovs Tonfilm *Rapt* (1934) und dessen Musik von Arthur Honegger und Arthur Hoérée», in: ders.: *Dmitrij Kirsanov. Ein verschollener Kinoregisseur*, München: text + kritik, 2013, S. 115–156.

Anna Katharina Hewer: «Schweizer Filmmusik im Zeichen der ›Geistigen Landesverteidigung‹: Robert Blums *Füsilier Wipf* (1938) und *Gilberte de Courgenay* (1941)»: in: Ivana Rentsch, Arne Stollberg (Hg.): *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*, München: text + kritik, 2013, S. 295–304.

3 Swiss Cinema

Si les travaux sur la musique de film en Suisse sont restés rares – cet ouvrage en est le témoignage! –, en revanche les écrits sur le cinéma suisse se sont multipliés depuis la fin des années 1980. Études générales et filmographies: nous donnons ici une bibliographie essentielle, conçue en fonction de notre sujet. Elle permet de repérer, selon les publications, la collaboration à la réalisation cinématographique des compositeurs et des musiciens et parfois le rôle joué par la musique.

L'animation a été considérée à part et nous avons pensé que des ouvrages sur les salles de cinéma, lieux d'écoute, appartenaient aussi à notre horizon. Cette bibliographie de base est donnée par ordre chronologique de parution. Par ailleurs, on trouvera des données filmographiques par œuvre sur le site de Swiss Films (swissfilms.ch), dans le catalogue annuel des Journées cinématographiques suisses de Soleure, dans la recension des films suisses publiée par la revue zurichoise *cinema* (www.cinemabuch.ch). (rc)

3.1 General

Felix Aeppli, Werner Wider: *Der Schweizer Film 1929–1964*, Bd. 1: Darstellung, Bd. 2: Materialien, Zürich: Limmat, 1981.

Hervé Dumont: *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction. 1896–1965*, Lausanne: Cinémathèque suisse, 1987.

Hervé Dumont: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987.

Brigitte Blöchlinger, Alexandra Schneider, Cecilia Hausheer, Connie Betz (Hg.): *Cut. Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994. Eine Bestandsaufnahme*, Basel: Stroemfeld, 1994 (Nexus 11).

Johannes Gfeller: «Frühes Video in der Schweiz. Ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte», in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, S. 221–238.

- Regula Bochsler, Pascal Derungs (Hg.): *Und führe uns in Versuchung. 100 Jahre Schweizer Werbefilm*, Zürich: Museum für Gestaltung, 1998.
- Gianni Haver, Pierre-Emmanuel Jaques: *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895–1945)*, Lausanne: Antipodes, 2003.
- André Amsler: *Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo. Fünfzig Jahre Produktionstechnik*, Zürich: Chronos, 2004.
- Hervé Dumont, Maria Tortajada: *Histoire du cinéma suisse 1966–2000*, Hauterive: Gilles Attinger, 2007.
- Joseph Aude: *Neuchâtel, un canton en images. Filmographie, tome 1: 1900–1950*, Hauterive: Gilles Attinger, 2008.
- Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser: *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilm 1896–1964*, Zürich: Limmat, 2011.
- Thomas Schärer: *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnernte Schweizer Filmgeschichte*, Zürich: Limmat, 2014.

3.2 Animated Films

- Charles Blanc-Gatti: *Des sons et des couleurs*, Paris: Éditions d'art chromophonique, 1934, 2^e éd. revue, Neuchâtel: Attinger, [1948?].
- Bruno Edera: *Histoire du cinéma suisse d'animation*, Lausanne: Cinémathèque suisse, 1978 (Travelling n° 51–52/Documents Cinémathèque suisse, été 1978).
- Roland Cosandey: *Langages et imaginaire dans le cinéma suisse d'animation, avec un répertoire de la production*, Etagnières: Groupement suisse du cinéma d'animation, 1988.
- André Amsler: *Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt. Das Werk von Julius Pinschewer 1883–1961*, Zürich: Chronos, 1997.
- Olivier Cotte: *Georges Schwizgebel. Des peintures animées. Die laufenden Farbbilder. Animated Paintings*, Carouge: Heuwinkel, 2004.
- Christian Gasser: *Animation.CH. Vielfalt und Visionen im Schweizer Animationsfilm – Vision and Versatility in Swiss Animated Film*, Hochschule Luzern – Design & Kunst, Luzern, Bern: Benteli, 2011.

3.3 Movie Theatres

Paul Emil Spahn: *Die Filmtheater in der Schweiz*, Immensee: Calendaria, 1942.

Hanspeter Manz: «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz», in: *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz. Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographische Aktiengesellschaft*, Zürich, Zürich: Rohr, 1968, S. 29–76.

Christoph Bignens: *Kinos. Architektur als Marketing*, Zürich: Hans Rohr, 1988.

Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike et al.: *Architektur für die Nacht. Kino-Architektur*, Basel: Schweizerisches Architekturmuseum, 1990.

Roland Cosandey: «Des murs autour d'une toile. Bibliofilmographie des salles de cinéma en Suisse», in: *Art et Architecture en Suisse*, n° 3, 1996, pp. 313–225.

Movie index – Filmregister – Index des films – Indice dei film

- Richard Wagner (1913) 67
 Carmen (1918) 67
 Von morgens bis
 mitternachts (1920) 179,
 180
 Nosferatu (1921) 67
 L'enfant-roi (1923) 42
 La roue (1923) 52, 79, 212,
 214, 215
 Beau Brummel (1924) 39,
 40
 Die Frau im Feuer (1924) 61
 Das Mädcl von Pontecuculi
 (1924) 49, 50
 La Vocation d'André Carel
 (1925) 201
 Ben Hur (1925/31) 46
 Panzerkreuzer Potemkin
 (1926) 67
 Berlin – Die Sinfonie der
 Grossestadt (1927) 67,
 151, 180
 The Jazz Singer (1927) 52
 Metropolis (1927) 67
 Nanu, wer spricht denn da?
 (1927) 53
 Napoléon (1927) 52, 79, 80,
 212, 216, 354
 La marche des machines
 (1928) 19
 Mary Lou (1928) 43
 Blackmail (1929) 131
 Fox Movietone Follies (1929)
 55
 Frauennot – Frauenglück
 (1929) 51
 Hallelujah! (1929) 151
 Melodie der Welt (1929)
 151
 Piccadilly (1929) 180
 Der Rosenkavalier (1929)
 44
 Showboat (1929) 55
 Weekend (1930) 151
 Feind im Blut (1931) 55
 L'idée (1934) 18, 19, 24,
 300, 301
 Les Misérables (1934) 79,
 212
 Rapt (1934) 18, 19, 22, 78,
 80, 82–84, 85, 88, 212,
 217
 Amphitryon (1935) 304
 Der Dämon des Himalaya
 (1935) 78, 80, 84–86, 88,
 212, 218
 Mayerling (1937) 212
 Alice in Switzerland (1938)
 347
 Füsilier Wipf (1938) 89, 90,
 106, 212, 219
 Farinet (1939) 78, 80, 82,
 86–88, 212, 220
 Im Wunderland der
 Modeschöpfer (1939)
 302
 Schweizer Sinfonie (1939)
 355
 Spiel der Wellen (1939) 355
 Wachtmeister Studer (1939)
 347
 Gilberte de Courgenay
 (1941) 212, 222, 223
 Kampf dem Hunger (1941)
 303
 's Margritli und d'Soldate
 (1941) 223, 361, 362
 L'oasis dans la tourmente
 (1941) 347
 Romeo und Julia auf dem
 Dorfe (1941) 87, 221, 362
 Al canto del cucù (1942)
 224, 362
 Menschen, die
 vorüberziehen (1942) 87,
 225
 Le Capitaine Fracasse
 (1943) 79
 Jim et Jo détectives (1943)
 23, 25, 226, 347
 Wilder Urlaub (1943) 87
 Marie-Louise (1944) 94
 Die letzte Chance (1945)
 21, 92, 94, 106, 227, 347
 La féerie des automates
 (1946) 349
 Matto regiert (1947) 21, 98,
 212, 228, 229
 Mitenand gahts besser!
 (1949) 304
 Pacific 231 (1949) 214
 Demokratie in Gefahr (1950)
 21, 305, 306
 Die vier im Jeep (1951) 347
 La fille au fouet (1952) 230,
 360
 Heidi (1952) 92, 233
 Jean-Jacques Hauswirth
 (1952) 362
 Olympische Winterspiele
 Oslo (1952) 362
 Palace Hotel (1952) 346
 Précision (1952) 29, 307
 Die Venus vom Tivoli (1953)
 21, 231
 Uli der Knecht (1954) 90,
 106, 212, 232
 Heidi und Peter (1955) 90,
 106, 233
 Polizist Wäckerli (1955) 196
 Uli der Pächter (1955) 100,
 101, 106
 Le bal de Castel (1956) 347
 Connaissez-vous ça ? (1956)
 308

- Der 10. Mai (1957) 347
 Bäckerei Zürrer (1957) 34,
 196, 213, 235, 247, 346
 Oberstadtgass (1957) 234
 Une amie dans le vaste
 monde (1958) 309, 310
 The Case of the Vanished
 Blonde (1958) 311
 Gefahr Nord-West (1958)
 133
 Das Mädchen Rosemarie
 (1958) 159
 Sunny Days (1958) 312
 Zum goldenen Ochs
 (1958) 357
 Ben Hur (1959) 84
 Café Odeon (1959) 196
 Hinter den sieben Gleisen
 (1959) 4, 19, 210, 213,
 236, 237, 342, 346
 Der Mustergatte (1959) 357
 SOS Gletscherpilot (1959)
 357
 Symphonie UBAH (1959)
 363
 Anne Bäbi Jowäger I (1960)
 236
 D'un jour à l'autre (1960)
 360
 Der Herr mit der schwarzen
 Melone (1960) 357
 Madagascar au bout du
 monde (1960) 116
 Chikita (1961) 357
 Seelische Grausamkeit
 (1961) 352
 Der 42. Himmel (1962) 239,
 357
 Finden Sie, daß Constanze
 sich richtig verhält? (1962)
 355
 Lawrence of Arabia (1962)
 131
 Pourquoi pas vous ? (1962)
 363
 The Birds (1963) 237
 Les hommes de la montre
 (1963) 349
 Les apprentis (1964) 110,
 112
 Circarama (1964) 112, 113,
 360
 Les impératifs de l'activité
 industrielle et artisanale
 (1964) 111
 Die Luftfahrt und wir (1964)
 111
 Ein Mann im schönsten Alter
 (1964) 352
 Opération Banyarwanda
 (1964) 363
 Rund um Rad und Schiene
 (1964) 110
 Schellen-Ursli (1964) 360
 Siamo italiani (1964) 133
 Sport, Element des
 Ausgleichs (1964) 111
 La Suisse s'interroge (1964)
 110, 114, 115, 116,
 117–118, 313, 363
 « La course au bonheur »
 (1964) 115, 163, 313
 Vorfabrikation (1964) 111
 Wehrhafte Schweiz (1964)
 105, 106, 110, 113, 114,
 305, 347
 Zorba the Greek (1964) 256
 expo 1964 impressions
 (1965) 240
 Die Migros heute (1965)
 360
 Poésie du rail (1965) 349
 Alberto Giacometti (1966)
 241, 360
 Araldit-Buchstaben (1966)
 314, 315
 Bernhard Luginbühl (1966)
 21, 317
 Blow Up (1966) 134
 Jean-Luc persécuté (1966)
 242
 La lune avec les dents
 (1966) 243
 Riri-Signet (1966) 167, 316
 Follow me (1967) 322, 349
 Haschich (1967) 244
 L'inconnu de Shandigor
 (1967) 24, 27, 245, 360
 Kodak Beate (1967) 166,
 319
 Migros-Kinderkleidung
 (1967) 320, 321
 Riri-Schlittenballett (1967)
 170, 318
 Tätowierung (1967) 352
 Deux jours en été (1968)
 348
 2001: A Space Odyssey
 (1968) 173
 Vision du paysage :
 Ferdinand Hodler (1968)
 363
 's Waisechind vo Engelberg
 (1968) 360
 Charles mort ou vif (1969)
 22, 246
 Vive la mort (1969) 358
 Blackout (1970) 360
 Dällebach Kari (1970) 247,
 355, 356
 Ddanach (1970) 133
 Ich – ein Groupie (1970) 21,
 248, 249
 James ou pas (1970) 348
 La Maggia (1970) 22, 323,
 361
 Malatesta (1970) 352
 Tage der Rache (1970) 177
 Die Sonne angreifen (1971)
 352
 Das falsche Gewicht (1971)
 352
 Karpfs Karriere (1971) 352
 Peter von Gunten (1971)
 352
 THX 1139 (1971) 134
 Der Fall (1972) 346
 Hannibal (1972) 177
 Migros-Jeans (1972) 325
 Die Nägel (1972) 324, 361
 L'invitation (1973) 250
 Le monde imaginaire
 d'André Masson (1973)
 360

- Steppenwolf (1974) 251, 252
 Lucifer photophore (1975) 175, 353
 Passion et mort (1975) 349
 Le bus (1976) 351
 Dialogue d'exilés (1976) 348
 Der Stumme (1976) 353
 Close Encounters of the Third Kind (1977) 134
 Die Eroberung der Zitadelle (1977) 352
 Les Indiens sont encore loin (1977) 358
 Max Bill (1977) 360
 Star Trek – The Motion Picture (1977) 134
 Tauwetter (1977) 361
 Violanta (1977) 350
 Aufpassen macht Schule (1978) 358
 La barricade du Point du jour (1978) 345
 Kleine Freiheit (1978) 350
 Lilith (1978) 361
 Die Schweizermacher (1978) 144, 177, 178, 253, 353
 Apocalypse Now (1979) 256
 Grauzone (1979) 132, 133, 134, 350
 Der Handkuss – Ein Märchen aus der Schweiz (1979) 362
 Kollegen (1979) 358
 Messidor (1979) 254
 Les petites fugues (1979) 351
 Le chemin perdu (1980) 358
 Der Erfinder (1980) 178
 Ernst-Teigwaren (1980) 326
 Ritorno a casa (1980) 255
 Männersache (1981) 355
 Do it Yourself (1982) 18, 23, 327
 Die unterbrochene Spur (1982) 358
 Wege und Mauern (1982) 358
 Akropolis Now (1983) 256
 Alexandre (1983) 351
 L'allègement (1983) 258
 Teddy Bär (1983) 257, 361
 Illusione (1984) 171, 172, 259, 371
 Mann ohne Gedächtnis (1984) 177
 Schlangenzauber (1984) 355
 Clorofilla dal cielo blu (1985) 171, 260, 371
 Höhenfeuer (1985) 18, 23, 128, 132, 135, 261
 Du mich auch (1986) 358
 Ferris Bueller's Day Off (1986) 328, 347
 Le rapport du gendarme (1986) 344
 Videopoly (1986) 177, 262
 Le voyage de Noémie (1986) 345
 Douce nuit (1987) 29, 329
 Etwas anderes (1987) 22, 263, 358
 Happy End (1987) 351
 Oh Yeah (1987) 328, 365
 L'évanouie (1988) 357
 Klassezämekunft (1988) 26, 177, 264
 La méridienne (1988) 265, 351
 Michel Marlétaz, boisselier (1988) 357
 Le 10 août (1989) 351
 La femme de Rose-Hill (1989) 363
 La nuit de l'éclusier (1989) 346
 Shocker (1989) 352
 Brandnacht (1990) 132, 344
 La vierge noire (1990) 266
 Le temps des pionniers (1991) 351
 Das vergessene Tal (1991) 267
 Wilhelm Tell (1991) 330
 L'ombre (1992) 269, 345
 Une partie en trop (1992) 268
 Pickelporno (1992) 331
 Dead Line (1993) 345
 Der Kongress der Pinguine (1993) 270, 361
 Requiem (1993) 23, 271, 351
 Filmcoopi (1994) 332
 Tschüss (1994) 348
 Babylon2 (1995) 348
 Les égarés (1995) 359
 Ein klarer Fall (1995) 346
 Nacht der Gaukler (1996) 351
 Fourbi (1996) 363
 Jenseits der Stille (1996) 358
 Signers Koffer (1996) 132
 L'année du capricorne (1997) 126
 Contrecoups et Reine d'un jour (1997) 354
 Ghetto (1997) 136, 348
 Irrlichter (1997) 356
 Die Metzger (1997) 273
 Vollmond (1997) 272
 Amnésie internationale. Journal intime (1998) 350
 Armageddon (1998) 131
 La carte postale (1998) 351
 Meschugge (1998) 358
 Le monde à l'envers (1998) 275, 333, 356
 Requiem (1998) 274, 363
 Senseless (1998) 347
 Exklusiv (1999) 276, 365
 Jonas et Lila, à demain (1999) 363
 The Matrix (1999) 130
 Orange Snowboarder (1999) 333
 Pünktchen und Anton (1999) 359
 15, rue des Bains (2000) 354
 Azzurro (2000) 277, 349

- Le centre du monde (2000) 351
 Swisscom (2000) 334
 Heidi (2001) 278
 Lightmaker (2001) 347
 Niirgendwo in Afrika (2001) 359
 Not Another Teen Movie (2001) 347
 Tod, Trauer, Trapani (2001) 355
 War Photographer (2001) 132
 Ernsfall in Havanna (2002) 348
 Le geometrie della luce (2002) 24, 279
 Happy Too (2002) 348
 Ibiza (2002) 363
 Kadogo, l'enfant soldat (2002) 354
 Made Incorrect (2002) 280
 Pane per tutti (2002) 23, 140, 180
 Accordion Tribe (2003) 132
 Alinghi: The Inside Story (2003) 354
 Globi und de Schatterräuber (2003) 283, 365
 Jurassic Parc (2003) 131
 Little Girl Blue (2003) 282
 The Lord of the Rings III (2003) 129
 Mission en enfer (2003) 281
 Sternenberg (2003) 345
 Agathe (2004) 354
 Une Chienne catalane (2004) 351
 Jargo (2004) 284
 Kulturplatz (2004) 335
 Paul s'en va (2004) 285, 363
 Alles auf Zucker! (2005) 286, 358
 Lenz (2005) 136, 345
 Maria Bethania (2005) 344
 Mein Name ist Eugen (2005) 20, 288, 351, 364
 Nachbeben (2005) 132
 La nébuleuse du coeur (2005) 24, 287, 357
 La petite dame du Capitole (2005) 357
 Schneetreiben (2005) 359
 Glasstunde (2006) 29, 336
 God's Waiting List (2006) 352
 La grande peur dans la montagne (2006) 23, 289
 Grounding – Die letzten Tage der Swissair (2006) 291, 351
 Die Herbstzeitlosen (2006) 363
 Hors temps (2006) 351
 Pas de panique (2006) 349
 Vitus (2006) 290, 344
 Chicken Mexicaine (2007) 132, 138
 Dutti, der Riese (2007) 137
 Der lange Weg nach Santiago (2007) 132
 Ovomaltine (2007) 337
 Alter ego (2008) 352
 Die Entdeckung der Currywurst (2008) 345
 Home (2008) 132
 Im Winter ein Jahr (2008) 359
 Jimmie (2008) 292
 Un petit coin de paradis (2008) 357
 Tandoori Love (2008) 138
 Tausend Ozeane (2008) 363
 Zara (2008) 138, 362
 Avatar (2009) 130
 Barfuss nach Timbuktu (2009) 370
 Giulias Verschwinden (2009) 130
 Reign of Death (2009) 188
 Space Tourists (2009) 138
 Die Standesbeamtin (2009) 348
 Verso (2009) 294
 180° (2010) 364
 Bon Appétit (2010) 138
 La cité (2010) 354
 Clash of the Titans (2010) 129
 Der Engel und die Fibonacci-Zahlen (2010) 348
 Goodnight Nobody (2010) 295, 362
 Hugo Koblet (2010) 132, 136
 Kunsthaus Zürich (2010) 338
 Last Breath (2010) 352
 Meditation & Mind (2010) 352
 Nana Caimi (2010) 344
 Sennentuntschi (2010) 296
 Sommervogel (2010) 132
 Wandlungen – Richard Wilhelm und das I Ging (2010) 345
 Weil sie böse sind (2010) 359
 100 Jahre Max Frisch (2011) 339
 Day is Done (2011) 345, 348
 Gypaetus helveticus (2011) 341
 Ich (2011) 346
 The Substance (2011) 23, 137, 297
 Der Verdingbub (2011) 298, 355
 Aux arts citoyens III (2012) 345
 Eine we niig – Dr Dällebach Kari (2012) 345
 Evermore (2012) 206
 Hard Stop (2012) 370
 Hunkeler und die Augen des Ödipus (2012) 299
 Am Hang (2013) 355
 Neuland (2013) 344
 Die schwarzen Brüder (2013) 345
 L'île noire (2014) 348
 Love Island (2014) 345
 Mulhapor (2014) 348

Personal Name Index – Personenregister – Index des personnes – Indice dei nomi di persona

- Aarburg, Daniel von 132
Abravanel, Gilles 201
Adler, Duane 352
Adorno, Theodor W. 22, 130
Adriano 81, 86, 88, 215,
216, 218, 220, 221
Aebli, Denis 282
Aeppli, Felix 109, 369
Aeschbacher, Kurt 22, 315,
316, 318, 323, 324, 361
Aeschbacher, Thomas 298
Ailbout, Hans 43
Aimée, Anouk 256
Albertoni, Lucia 277
Alexath, Georges 111
Alig, Peterpaul 327
Allaz, François 201
Allégret, Yves 79
Allmen, Jürg von 9, 132,
137, 262, 272, 275, 278,
290, 299, 344
Alonso, Teresa 331, 365
Amiguet, Jean-François
265, 344, 351
Ammann, Dieter 256
Ammann, Werner 255
Amsler, André 303
Amstutz, Adi 365
Anastasi, Tonino 277
Ancillai, Fausto 259, 260
Anderson, Benedict 29
Anderson, Ray 363
Andreae, Volkmar 90, 91,
360
Andriewski, Gustavo 294
Annaud, Jean-Jacques 171
Ansermet, Ernest 214, 349,
353
Ansermet, Juliette 226
Ansonge, Ernest et Gisèle
350
Antonioni, Michelangelo
134
Arbter, Manfred 284
Aristoteles 25
Arnecke, Patrick 339
Arout, Gabriel 245
Assia, Lys 234, 346
Auberson, Antoine 213,
265, 269, 344, 345
Auberson, Jean-Marie 245
Auberson, Pascal 269, 271,
344–345, 351
Aufderhaar, Christine 144,
183, 284, 299, 345
Azad, Catherine 281
Bach, Johann Sebastian 35,
123, 124, 319
Bachmann, Balz 132, 282,
293, 345, 348
Bachmann, Plinio 298
Badarczewska, Tekla 49
Baebi, Kurt 253
Bailey, Derek 251
Baker, Josephine 40
Balász, Béla 28, 47
Baldegger, Carl 91
Baldenweg, Diego, Nora und
Lionel Vincent 288, 364
Ballmoos, Fritz von 109
Bally, Oskar Friedrich Alfred
223
Balmer, Luc 91
Bamert, Bernhard 297
Baranowski, Otto 323
Barbey, Laurent 250, 258,
265, 277, 287
Barelli, Marcel 341
Barmettler, Sandro 335
Barrault, Jean-Louis 86,
212, 220
Barrymore, John 40
Barsotti, Marcel 206
Bartesch, Rainer 278, 286
Bartholomae, Hubert 286
Bartosch, Berthold 19, 24,
301
Baumann, Christoph 23, 67,
140, 144, 179, 181, 369
Baumgartner, Peter 249
Baumgartner, Walter 21,
34, 112, 196, 210, 212,
231, 234, 235, 236, 237,
248, 249, 308, 309, 310,
345–346
Beaujon, Félix 230
Beaumont, Harry 40
Beauvais, Stephanie von
337
Bécaud, Gilbert 359
Becece, Giuseppe 52, 66,
69, 73, 122, 125
Beck, Conrad 362
Beck, Gordon 251
Beck, Marcel 234, 235
Becker, Patrick 291
Beckett, Harry 251
Beethoven, Ludwig van 35,
39, 40, 66, 69, 120, 123,
124, 149
Begert, Peter 253, 255, 261
Bellmont, André 188, 196,
206, 275, 293, 369
Belmont, Werner 311
Benedittis, Luca de 277
Benoit, Ellen 226
Beretta, Mario 23, 213, 261,
272, 290, 346
Bergamin, Roman 295
Berger, Karl 355
Bergonzi, Chicca 9
Bériot, Charles Auguste
de 42

- Berlioz, Hector 35
 Bernard, Raymond 79, 212, 354
 Bernard, Valérie 287
 Bernet, Dominik 299
 Berthet, Philippe 278, 289
 Berthoud, Jeanne 351
 Bertinat, Buddy 223, 346–347, 361
 Beul, Artur 46, 63, 76
 Beusch, Christian 132, 296
 Beuys, Joseph 191
 Biehler, Armin 132, 138
 Bietenholz, Klaus 239
 Bill, Max 240, 360
 Bin, Luisa 255
 Binet, Jean 23, 226, 347
 Binz, Rainer 333
 Biondina, Edgar 268
 Birnstiel, Martin 295, 297
 Bizet, Georges 35
 Bisang, Christian 365
 Blanc, Anne-Marie 212, 222
 Blank, Boris 283, 328, 347, 365
 Bloch, Ernest 347
 Blok, Stéphane 350
 Blum, Robert 21, 24, 33, 89, 90–107, 108, 112, 114, 143, 144, 155, 157, 185, 196, 212, 219, 222, 227, 228, 229, 232, 233, 238, 302, 305, 347, 370
 Boehler, Cyril 332, 335, 339, 348
 Boeniger, René 111
 Boetschi, François 351
 Bogliani, Camillo 42
 Bogner, Wolfgang 270
 Böhler, Fred 349, 356
 Böhler, Patrick 337
 Böhm, Volker 199, 369
 Bollr, Bettina 263
 Bolzli, Chris 277
 Bonaparte, Napoléon 216
 Borchard, Leo 218
 Borel, Victor 349
 Borodin, Alesander 40
 Boss, Sabine 348
 Boudaud, Bertrand 289
 Bouget, Sylviane 289
 Boulanger, Georges 73
 Boulanger, Nadia 357
 Bourquin, Daniel 271
 Bourquin, Francis 350, 351
 Bovard, Jean-François 271
 Bovet, Guy 202, 213, 242, 250, 348
 Brabin, Charles 46
 Brahms, Johannes 35, 40
 Bräker, Peter 132, 136, 137, 273, 282, 293, 331, 348
 Branco, Paulo 274
 Brändli, Jürg 291
 Brandt, Henry 108, 110, 114, 115, 116, 143, 163–164, 313, 349, 363
 Braun, Alfred 237, 239
 Bresson, Robert 132
 Brocher, Jean 23, 52, 226, 347
 Bruggmann, Alfred 311, 312
 Brühwiler, David 257, 264
 Brun, Charles A. 220
 Brunner, Adolf 92
 Brunner, Armin 67
 Brunner, Eddie 223, 346
 Budjahn, Horst 239
 Bühler, Michel 243, 244
 Bujard, Eric 242
 Burkhardt, Gallus 261
 Burgener, Bernhard 296
 Buri, Claude 265
 Burke, Joe 251
 Burkhard, Willy 360
 Burlet, Nicolas 341
 Buscaglione, Fred 171
 Busch, Tilo 276
 Bush, George W. 285
 Busoni, Ferruccio 49, 90, 91, 92, 347, 353
 Butler, David 55
 Butzmann, Frieder 22
 Buzzati, Dino 329
 Cage, John 193
 Calame, Geneviève 353
 Camenzind, Alberto 313
 Camenzind, Roman 365
 Camerin, Efreem 268, 269
 Camponovo, Enrico 201
 Canova, Giordano 29, 336
 Carbonelli, Gianluca 277
 Carrouet, Maurice 217
 Cartier, François 267
 Castelberg, Christian von 299
 Cavalcanti, Alberto 347
 Cavani, Franco 260
 Cavey, Lucien 44
 Cella, Ettore 224
 Cellier, Alexandre 287
 Chabloz, Martin 277
 Chaix, Charles 360
 Chaix, Henri 344
 Chambaz, René 226
 Champion, Claude 344
 Chaplin, Charlie 193
 Charlet, André 163, 313
 Charpail, Christine 275
 Chaumeil, Bernard 254
 Chemirani, Djamchid 273
 Chenevière, Guillaume 246
 Chion, Michel 28
 Chopin, Frédéric 35, 123, 124
 Choux, Jean 201
 Christen, Achille 245
 Christen, Nino 348
 Clark, Kenny 344
 Clausen, Alf 345
 Clerc, Olivier 271
 Cockerell, Chad 280
 Cocteau, Jean 152
 Cohen, Robert 133
 Cohen, Victor N. 165
 Colla, Rolando 275, 356
 Combe, Stuff 240
 Comencini, Luigi 233
 Comment, Bernard 274, 285
 Coppola, Francis Ford 134, 256
 Le Corbusier 174
 Corti, Mario 291
 Cosandey, Roland 9, 212, 369

- Coulon, Claude de 223,
322, 349
- Courbier, Laurent 207
- Courvoisier, Walter 353, 355
- Crafford, Ian 251
- Crelier, Louis 213, 266, 277,
341, 348–349
- Crescenzo, Pierangelo 277
- Crutcher, Norval 200
- Cuénod, Hugues 226
- Curti, Arthur 52
- Cuthbert, Nicholas 294
- Czerny, Ludwig 49, 50
- Daussig, Fritz 47, 48
- Davi, Christian 290
- Davis, Benny 251
- Del Carlo, Marco 260
- Deluz, Anne 354
- Demmer, Andreas 133
- Desarzens, Pascal 285
- Deslav, Eugène 19
- Desponds, André 118–127,
201
- Desprez, Josquin 92
- Dettwiler, Daniel 286
- Dettwiler, Simon 298
- Deuber, Walter 26, 177,
262, 264
- Dietrich, Erwin C. 21, 249
- Dietrich, Marlene 235
- Doelle, Franz 304
- Döhl, Friedhelm 192
- Doneda, Michel 363
- Donizetti, Gaetano 36
- Dora, Max 232, 234, 235,
237, 239, 309
- Dort, Hermann 112
- Dressler, Werner 302
- Dréville, Jean 230, 360
- Düby, Oscar 231, 232
- Duchamp, Marcel 193
- Dufay, Guillaume 92
- Duguet, Jean 250
- Duhamel, Antoine 345
- Dumlich, Ingo 294
- Dumm, Rickley W. 280
- Dumont, Cedric 113
- Dumont, Hervé 53, 84
- Dunn, Fatima 144, 185, 370
- Dupont, Ewald André 180
- Duvanel, Charles-Georges
349
- Dvořák, Antonin 60, 69
- Dyhrenfurth, Günter Oskar
84, 218
- Dyhrenfurth, Harald 218
- Dyk, Helge van 293
- Dylag, Roman 257
- Dzierlatka, Arié 213, 254,
349
- Eggmann, Ernst 247
- Egli, Jeannette 55
- Eidenbenz, Florian 23, 128,
131–138, 261, 270, 295,
350
- Eisenstein, Sergej 51, 67
- Eisler, Hanns 22, 79, 130
- Elzon, Mischa 36
- Engler, Robi 283, 350, 365
- Erpstein, Rolf 231, 233, 305
- Erdmann, Hans 73, 122
- Escher, Carl 225
- Espejo, Fredy 365
- Faesi, Robert 219
- Fähndrich, Alexander T. 296
- Fantini, Fernando 253, 273
- Farner, Rudolf 114
- Fäsch, Dani 333
- Fasolis, G. 44
- Fassold, A. M. 230
- Favre, Pierre 350
- Federscher, Alexander 42
- Feigenwinter, Hans 275
- Fellini, Federico 171, 336
- Fert, Juliette 226
- Fervant, Thierry 20, 213,
268, 350
- Filaferrero, Roberto 276
- Finck, Werner 355
- Fischer, Ernst 73
- Fischer, Markus 132, 299,
344
- Fishman, Melvin 251
- Fliisch, Rätus 293
- Flückiger, Barbara 24, 27,
131
- Flury, Michael 293
- Fondane, Benjamin 84, 217
- Fonjallaz, David 346
- Forster, Adolf 304, 311
- Fortner, Wolfgang 358, 360
- Francioli, Léon 23, 29, 271,
329, 350–351
- François, Anne-Laure 289
- Franke, Holger 286
- Frankle, Hubert 245
- Frei, Christian 132, 138
- Frey, Christoph 288
- Frey, Walter 360
- Frieden, Luki 363
- Frisch, Max 339
- Frith, Fred 363
- Fritzsche, Markus 325
- Fröhlich, Carl 67
- Froschmayer, Florian 276,
365
- Frowein, Eberhard 218
- Früh, Giovanni 134
- Früh, Kurt 4, 19, 21, 196,
210, 213, 234, 235, 237,
239, 247, 304, 305, 309,
342, 346, 355, 356
- Früh-Langraf, Eva 235
- Frutiger, Adrian 20, 276,
288, 291, 296, 351
- Fueter, Heinrich 219, 222,
322
- Fueter, Peter-Christian 262,
264, 288, 291
- Fueter, Tobias 291
- Funck, Pierre 206, 370
- Gaberel, Jean-Claude 271
- Gabioud, Blaise 287
- Gachot, Georges 344
- Galleazzi, Lucilla 140
- Gallen, Joel 347
- Galloni, Adelchi 260
- Gamet, Pierre 254
- Gance, Abel 52, 79, 80,
212, 214, 215, 216, 354
- Garcia, Jerry 297
- Gasser, Yves 254
- Gavillet, Christian 277
- Geiser, Walther 91
- Geisser, Heinz 257
- Gelewski, Lysander 205
- Georg, F. 230

- Gerber, Ernst 253
 Gerber, René 363
 Gershwin, George 123, 311
 Gessner, Alexander 230
 Gheorghiu, Teo 290
 Giacometti, Alberto 241
 Gibbs, Mike 251
 Giger, Bernhard 213
 Giger, Paul 263
 Gilardelli, Elio 36
 Gilardoni, Virgilio 224
 Gilbert, Maurice 250
 Gillioz, Roger 350
 Gillioz, Vincent 280, 294,
 351–352
 Giovannoni, Christophe
 285, 296
 Girard, Paul 246, 250
 Glaser, Roman 283
 Glaser, Stephanie 308
 Glasunow, Alexander 40
 Glaus, Gaspard 265, 351
 Glauser, Friedrich 229
 Gloor, Kurt 177, 178, 330
 Gnant, Rob 111
 Godard, Jean-Luc 132
 Goffette, Vivian 351
 Gohl, Käthi 263
 Goldsmith, Jerry 358
 Goldstein, William 352
 Goltermann, Georg 42
 Golz, Boris 292
 Gonseth, Frédéric 281
 Gonthier, Anne 265
 Gorbman, Claudia 26
 Goretta, Claude 213, 242,
 250, 269, 344, 345, 348,
 349, 358
 Gotthelf, Jeremias 21, 106,
 117, 196, 232, 238
 Götz, Oliver 365
 Goyet, Jean-François 265
 Graf, Erich 319
 Graf, Urs 22, 263, 358
 Graf Dätwyler, Marlies 263
 Grau, Jürg 234
 Gretler, Heinrich 304
 Grieg, Edvard 40, 149
 Griffiths, Howard 290
 Gruber, Steff 327
 Gruntz, Felix 251
 Gruntz, George 251, 252,
 261, 352
 Grüning, Ilka 231
 Guéra, Jean-Pierre 349
 Guéraqague, Bruno 289
 Guggenbühl, Christian 274
 Guggenheim, Kurt 222
 Guido, Laurent 9, 148
 Gürth, Johannes 263
 Gut, Luc 22, 338, 352
 Gutmann, Otmar 358
 Güttinger, Fritz 34, 46, 47
 Gutzwiller, Ditschgi 255,
 256
 Guy, Barry 251
 Guyonnet, Jacques 22,
 112, 143, 173, 175, 213,
 243, 244, 246, 353
 Hackman, Gene 134
 Haefeli, Jonas C. 26, 144,
 177, 213, 253, 262, 264,
 330, 353
 Hafner, Gabriel 278, 285
 Hafner, Hugo 44
 Haines, Fred 251
 Haldas, Georges 242
 Haldemann, Pedro 298
 Haller, Hermann 98, 219
 Hallyday, Johnny 243
 Hardy, Oliver 68
 Harsányi, Tibor 81
 Hassler, Simone 257
 Haufler, Max 80, 86, 87,
 212, 220, 225, 233, 304,
 308
 Haug, Hans 225, 353
 Häusler, Dani 298
 Hausmann, Hans 237, 239
 Haydn, Joseph 40, 125
 Heckmann, Mechthild 273
 Hefter, Alex 339
 Hegetschweiler, Emil 40,
 235, 304
 Heidegger, Martin 285
 Heiniger, Ernst A. 112
 Heiny, Sascha 282
 Helfer, Daniel 348
 Hellman, Peter 257
 Hellstern, Martin 247
 Hemingway, Gerry 363
 Henchoz, Jean-Marc 299
 Hendrix, Jimi 191, 297
 Hennig, Martin 278
 Henry, Pierre 133
 Hepp, Hardy 213
 Héritier, Philippe 23, 289,
 354
 Herland, Richard 251
 Herman, Lillian 223
 Hesse, Hermann 251
 Hesse, Isa 355
 Hewer, Anna Katharina 91,
 370
 Heymann, Werner Richard
 66, 70, 73
 Hildebrandt, Andreas 282
 Hill, Jack 249
 Hinterseher, Andreas 278
 Hinz, Werner 40
 Hipleh-Walt, Georges 38
 Hitchcock, Alfred 131, 237
 Hobi, Lukas 276
 Hoch, Jasmine 278, 298
 Hoehn, Marcel 253, 272,
 293
 Hoérée, Arthur 22, 78,
 81–89, 149, 217, 220
 Hof, Jasper van't 251
 Hoffmann, Horst 261
 Hoffmann, Luc 240, 322
 Hofmann, Albert 137, 297
 Hohler, Franz 270
 Holeczy, Alex 272
 Holenia, Hans 44
 Höllerhagen, Ernst 223
 Holzman, Abe 35
 Homola, Bernhard 66, 67,
 70, 73
 Honegger, Arthur 18, 19,
 22, 24, 33, 52, 78–89, 143,
 149, 212, 214, 215, 216,
 217, 218, 220, 300, 301,
 354
 Höner, David 256
 Hornemann, Klaus 273

- Hostettler, Michel 258, 281, 354
 Huber, Andy 288
 Huber, Bob 349
 Huber, Walter Simon 303, 355
 Hubschmid, Paul 231
 Hugentobler, Kurt 231, 232
 Hughes, John 328, 347
 Hugo, Victor 79, 354
 Humbert, Jeanne 230
 Huppertz, Gottfried 67, 73
 Imbach, Thomas 136, 345, 348
 Imboden, Markus 278, 298, 355
 In der Gand, Hanns 222, 223
 Inan, Cihan 364
 Ineichen, Tobias 292, 359
 Ionesco, Jeannetta 268
 Isler, Ernst 92
 Iturbi, José 36
 Jaccoud, Antoine 277
 Jacusso, Nino 255
 Jaermann, Marc 287
 Janett, Georg 104, 253
 Jansa, Robert 262
 Janz, Curt Paul 36, 41, 50
 Japp, Stefanie 296
 Jaques, Pierre-Emmanuel 9
 Jaques-Dalcroze, Émile 68, 347
 Jaquith, Russ 297
 Jarry, Alfred 285
 Jasovsky, Pavol 253, 262
 Jeger, Ben 29, 213, 255, 256, 267, 298, 336, 355
 Jenni, Rose-Marie 243, 244
 Jespersen, Laurent 341
 Joannidis, Myrto 365
 Jolivet, André 81
 Jolliet, Aimé 350
 Jolson, Al 32, 52, 54
 Jones, Gareth Rhys 345
 Jones, Grace 256
 Jones, Ty 352
 Jourdheuil, Jean 275
 Joy, Paul 349
 Abbé Joye 38
 Juon, Georg 317, 327
 Juon, Paul 73
 Kaegi, Werner 108, 112, 114
 Kaehr, Jean 242
 Kagel, Mauricio 192, 193, 358
 Kägi, Walter 362
 Kappeler, Su 256
 Kasics, Tibor 247, 308, 312, 326, 355–356
 Kaufmann, Marcel 9, 11, 13, 15
 Kaufmann, Willi 223
 Keaton, Buster 68
 Keiser, César 210, 237, 346, 356, 357
 Keiser, Peter 253
 Keiser, Walter 253
 Keller, Gottfried 87, 221
 Keller, Guido 132, 297
 Kemm, Jean 42
 Kennel, Hans 253
 Kern, August 223, 224, 361, 362
 Kern, Jerome 35
 Kestenholz, Adriano 279
 Ketelbye, Albert 73
 Kharat, Michel 269
 Kidjo, Angélique 266
 Kiefer, Thomi 256
 Kierkegaard, Sören 28
 King, Pete 151, 251
 Kirch, Marianne 278
 Kirsanoff, Dimitri 19, 22, 80, 82, 212, 217
 Kirschner, Alex 275, 333, 334, 337, 356
 Klausmann, Rainer 256
 Klemperer, Victor 47
 Klopfenstein, Clemens 213, 267, 355
 Klose, Heinz 41
 Knauer, Mathias 22, 263, 358
 Knuth, Gustav 231
 Koch, Hans 261, 267
 Kohler, Bruno 231, 237, 239
 Kohler, Philippe 279
 Koller, Xavier 178, 319, 345
 Kopf, Herbie 257
 Korálnik, Pierre 245
 Korn, Hermann 44
 Korngold, Erich Wolfgang 123, 125
 Korte, Stefan 272
 Kraan, Jan 307
 Kranebitter, Vinzenz 35
 Krebs-Shapiro, René 261
 Krenek, Ernst 360
 Kreuder, Peter 52
 Kruse, Werner 20, 112, 239, 304, 308, 320, 321, 325, 356
 Kubrick, Stanley 173
 Kugelstadt, Hermann 360
 Kuhlmann, Pit 286
 Kühn, Christoph 356
 Kühn, Joachim 251
 Külling, Ruedi 165
 Kündig, Ulrich 322, 360
 Küng, Walter 180
 Kunhardt, Kirsten 284
 Künneke, Eduard 73
 Künstle, Michael 207
 Kunz, Tobias 276
 Künzi, Hans 253, 256, 257, 264, 265, 269, 270, 274, 288
 Künzler, Hanspeter 325
 Kutbay, Mel 264
 Labib, Jacques 268
 Lachat, Pierre 253
 Lagrange, Jean-Jacques 266
 Lang, Bernard 256, 257, 261
 Lang, Fritz 67
 Langjahr, Erich 18, 23, 327
 Laquai, Reinhold 91
 Lässer, Max 253, 262, 330
 László, Alexander 214
 Laubi, Hugo 304
 Läubli, Margrit 356
 Laurel, Stan 68
 Lawrence, Peter 283
 Lay, Francis 256

Le Bomin, Gabriel 131
 Lean, David 359
 Lehmann, Benjamin 267
 Lengacher, Dieter 132, 270
 Leonhard, Werner 169
 Lerch, Hansruedi 247
 Lerch, Fred Louis 43
 Lesch, Walter 346
 Leuzinger, Martha 42, 46
 Leuzinger, Mathilde 42
 Levy, Dani 286, 358
 Lévy, Laurent 285
 Lewinsky, Micha 282, 348
 Liebermann, Rolf 109, 111, 352
 Liechti, Hans 256
 Liechti, Peter 132
 Liechti, Ueli 288
 Ligeti, György 289
 Lilienthal, Peter 352
 Limbacher, James L. 51
 Lindemann, Otto 73
 Lindenmaier, Patrick 135
 Linder, Walo 361
 Lindquist, Aaron 280
 Lindtberg, Leopold 21, 89, 97, 98, 99, 213, 219, 227, 229, 347
 Link, Caroline 358
 Litmanowitsch, Andreas 263
 Litvak, Anatole 212
 Lollobrigida, Gina 46
 Looser, Hans 114
 Lormoy, Régine de 83, 217
 Louis XVII 287
 Lubbe, Kurt 73, 74
 Lubitsch, Ernst 67
 Lucas, George 134
 Lucas, Tobey 337
 Lucca, Fred 224
 Lüchinger, Ephrem 293
 Lüchinger, René 291
 Luening, Otto 133
 Luginbühl, Bernhard 317
 Luif, Anna 282
 Luisi, Peter 290
 Lustenberger, Robert 222
 Luthy, Pierre-André 329
 Lutz, Erich 273
 Lyssy, Rolf 178, 213, 253, 257, 346, 353, 361
 Madörin, Fränzi 331, 365
 Maeglin, Rudolf Bolo 222, 224
 Maerker, Christa 253
 Maggiori, Markus 295
 Magnani, Fausto 42, 58
 Magnenat, Nadejda 287
 Magnin, Pascal 351, 354
 Maïkoff, Henri 272, 274, 289
 Maire, Frédéric 9, 201, 213, 370
 Makovicz, Adam 251
 Malevitsch, Kasimir 193
 Malherbe, Ivor 265
 Malli, Jaël 283, 365
 Mancini, Henry 286
 Mann, Erika 356
 Mara, Lya 43
 Mariano, Charlie 251
 Markus, Stefan 217
 Martenot, Ginette 19, 217
 Marti, Kurt 247
 Marti, Mats 365
 Marti, Walter 23, 271, 327, 351
 Martin, Frank 92
 Martin, Jean 22
 Martin, Karl Heinz 179
 Marton, Andrew 84, 218
 Masereel, Frans 301
 Massenet, Jules 40
 Mathewson, Ron 251
 Mathis, Muda 331, 365
 Matter, Mani 247, 356
 Matteuzzi, Pierre 268, 350
 May, Charlie 334
 May, Hans 73
 Mayer, Theodor Heinrich 47
 Mazière, Pascal 293
 McFarlaine, Andy 282
 Mehrlinger, Hans 111, 210, 234, 235, 309
 Meier, Dieter 328, 347, 365
 Meier, Lukas 257
 Meier, Ursula 132
 Meili, Gaudenz 319, 353
 Meisel, Edmund 67, 180
 Melian, Cornelia 261
 Mercere, Bruno 289
 Mercier, Philippe 266, 277, 341
 Mertens, Reni 23, 271, 351
 Metianu, Lucien 354
 Meyer, Beni 307
 Meyer, Dieter 270
 Meyer, Émile 244
 Meyer, Herbert E. 363
 Meyer, Thomas 79, 370–371
 Meylan, André-Daniel 24, 287, 357
 Mezey, Lawrence L. 233
 Mezger, Theo 177
 Michaud, Pascale 274
 Micieli, Franco 255
 Milhaud, Darius 79, 81
 Milva 259
 Mitnitsky, Alexandre 143, 145, 148
 Mitry, Jean 214
 Moeckel, Hans 111, 112, 239, 311, 357
 Moeschinger, Albert 92
 Moeschlin, Peter 133
 Moll, Bruno 132
 Monkhouse, Richard 175
 Monnier, Jean-Pierre 258
 Montesquieu 305
 Monteverdi, Claudio 92
 Monti, Vittorio 42
 Moraz, Patricia 358
 Moraz, Patrick 213, 250, 357–358
 Mordasini, Stefano 55
 Morricone, Ennio 348, 358
 Moser, Roland 22, 263, 358
 Mosimann, Roli 334
 Motzko, Rosemarie 273
 Mouborakchoeva, Ruschana 278
 Mozart, Wolfgang Amadeus 39, 47, 143, 166, 272
 Mühlestein, Christian 244
 Müller, Bruno 223, 224, 227
 Müller, Ernst 335
 Müller, Paul 360

- Müller, Walo 365
Münger, Peter 240, 241
Murch, Walter 134
Murer, Fredi M. 18, 21, 23,
111, 128, 132, 133, 134,
135, 213, 261, 272, 290,
317, 344, 346, 350
Murnau, Friedrich Wilhelm
67
Musy, François 132, 269,
274, 278, 285, 293
Muzik, Chris 337
Nada, Jean 360
Nägeli, Jürg 255, 256
Nalpas, Mario 217
Nater, Johann Jakob 43, 44
Neeson, Liam 129
Neppach, Hermann 44
Neracher, Christof 290
Nessler, Victor Ernst 222
Neukom, Muriel 282
Neumann, Alfred 229
Neumeier, Mani 317, 364
Nguyen, Kim 354
Niblo, Fred 46
Niddam, Igaal 266
Niederer, Max 222
Nietzsche, Friedrich 27, 28,
37, 146
Oberli, Bettina 363
Obitsch, Fritz 223, 224, 227
Oester, Bänz 363
Offenbach, Jacques 231
Okan, Tunç 351
Oser, Anita 243, 244
Oulevay, Serge 111
Oxley, Tony 251
Pabst, G. W. 79
Pache, Jacques 258
Paggi, Fernando 359
Pagnol, Marcel 79
Paik, Nam June 191
Pannier, Claude 245
Parker, Alan 171
Parolari, Reto 49, 66, 67,
371
Pasquet, Jean-Marc 285
Pauer, Fritz 251
Pauli, Hansjörg 27, 109,
119
Paulus, Oliver 138
Pecoraro, Carmelo 341
Pedrazzoli, Elena 275
Pembaur, Josef 353
Perret, François 246
Perrin, Daniel 201
Peschier, Ch. 226
Pessoa, Fernando 274
Peter, Rico 166
Peter, Thomas 292
Petkus, André 273
Pevsner, Tom 355
Peyrot, Yves 254
Pfeeffli, Andres 297
Pflüger, Andreas 279, 358
Piazzolla, Astor 256
Pielucha, Tom 299
Pileur, Georges 52
Pimentel, Vasco 265
Pinillos, David 138
Pinschewer, Julius 29, 303,
307, 315, 355, 362
Pitzorno, Bianca 260
Platen, Hartwig von 73
Platzman, Albert 250
Poetzl, Joern 282, 286
Poffet, Ingeborg 286
Poget, Laurent 277
Poindexter, Pony 249
Poletti, Hugo 267, 288, 290,
292, 293
Pollard, Harry A. 55
Poloni, Paolo 348
Porchet, Arthur 347
Porchet, Jean-Louis 265
Porten, Henny 59
Portmann, Oskar 222
Pouponneau, Olivier 289
Pousseur, Henri 175
Powell, Benny 257
Prader, Christian 293
Preisig, Tobias 293
Preiss, Louis 52
Preiswerk, Eduard 315
Prescher, Andreas 295
Pröckl, Ernst 53
Prokofiew, Sergei 79
Prutscher, Martina 278
Puccini, Giacomo 36, 48
Pupato, Andi 286
Quervain, Bernhard de 264
Rabaglia, Denis 277, 349
Rabe, Henning 284
Raben, Peer 213
Rabitsch, Leopold 44
Rachmaninow, Sergei 270
Raimondi, E. 44
Rainer, Margrit 239, 346
Rammmler, Max 291, 296
Ramsay, Todd G. 134
Ramuz, Charles Ferdinand
78, 82, 86, 212, 217, 220,
242, 289
Rast, Kasper 337
Rau, Fritz und Mila 218
Reichenbach, Peter 292,
298
Reinacher, Heinrich 337
Reinhardt, André 217
Reinhart, Werner 88
Reiser, Niki 278, 286, 358
Reller, Christoph 276
Renfer, Simon 339
Resnais, Alain 213, 349
Reusser, Francis 358
Rewinzon, Grischa, Johnny,
Josy und Sjoma 58, 60,
62
Rial, Nuria 279
Richon, René 345
Rickenbach, Franz 346
Rickenbach, Konrad 225,
346
Riemann, Hugo 146
Rimski-Korsakow, Nikolaus
40
Riniker, David 284
Riniker, Paul 132
Risi, Dino 171
Rist, Pipilotti 22, 331, 359,
365
Robbiani, Mario 20, 144,
171–172, 259, 260, 359,
371
Robert, Lola 220
Rodde, Michel 345

- Roderer, Walter 239, 308, 311
- Rodgers, Richard 282
- Rohmer, Éric 213, 349
- Rohr, Alex 317, 364
- Roland-Manuel, 81, 214
- Romberg, Sigmund 222
- Römer, Fabian 292, 359
- Rossiaud, Doris 226
- Rossini, Gioachino 36, 124, 312
- Rota, Nino 336
- Roth, Dieter 192
- Roth, Iwan 344
- Rousseau, Jean-Jacques 244, 305
- Rövekamp, Jens 282
- Rowe, Bill 251
- Roy, Alphonse 27, 245, 360
- Roy, Jean-Louis 360
- Rüdisühli, Markus 267
- Ruey, Gérard 265, 274
- Rüfenacht, Hans 239
- Ruffy, Paul 233
- Ruiz, Xavier 294
- Russo, Tony 277, 287
- Russolo, Luigi 18, 19
- Rutherford, Paul 251
- Rütten, Hans 218
- Ruttmann, Walter 55, 67, 81, 151, 180, 191
- Saccani, Mario 319
- Sacher, Paul 88
- Sadoul, Georges 84
- Saint-Saëns, Camille 149, 270
- Sala, Oskar 19, 237
- Salah-Eddine, Haissam 273
- Samir, Jamal-Aldin 273, 348
- Santa Maria, Sébastien 345
- Saray, Ayten Mutlu 138, 362
- Sassi, Roland 246
- Satie, Erik 20
- Saudan, Nathalie 274, 285
- Sauter, Michael 288, 291, 296
- Savage, Matthew 188
- Savoff, Sava 126
- Schaaf, Johannes 352
- Schädelin, Klaus 288
- Schaeffer, Pierre 133
- Schäffer, Geza 42
- Schaffner, Bettina 336
- Schaichet, Alexander 36, 92
- Schaichet, Irma 49
- Schamböck, Katharina 279
- Schaub, Christoph 132, 293, 345, 348
- Schaub, Martin 114
- Scheidegger, Ernst 240, 241, 360
- Schein, Abraham 35, 49, 58, 59, 62
- Schein, Regina 58
- Scherrer, Andi 257
- Schertenleib, Hansjörg 275
- Scheurmann, Ruedi 319
- Schibler, Armin 241, 360
- Schick, Daniel 345
- Schillig, E. 350
- Schimak, Franz 73
- Schlaepfer, C. A. 221
- Schlienger, Niklaus 267
- Schlösser, Harry 267
- Schlumpf, Hans-Ulrich 270, 350, 361
- Schmassmann, Martin 253
- Schmid, Daniel 350
- Schmid, Fred 363
- Schmid, Regina Florida 331, 365
- Schmid, Rolf 283
- Schmid, Klärli, Werner und Willy 223, 346
- Schmidely, Valerien 221
- Schmidhauser, Hannes 352
- Schmidt, Richard C. 223
- Schmied, Oliver 295
- Schneider, Andreas 264
- Schneider, Curdin 336
- Schneider, Hansjörg 299
- Schnell, Urs 9, 11, 13, 15, 209
- Schnyder, Franz 21, 87, 97, 98, 100, 104, 106, 196, 212, 213, 222, 232, 233, 238
- Shostakowitsch, Dimitri 79
- Schröder, Claudia 298
- Schubert, Benjamin 278
- Schubert, Franz 39, 40, 123, 149, 254, 372
- Schuh, Willi 92
- Schulé, Bernard 108, 113, 230, 360–361
- Schuler, Hans 231
- Schultze, Norbert 159
- Schumacher, Martin 295, 297, 298
- Schumann, Robert 47, 124
- Schünzel, Reinhold 304
- Schüpbach, Marcel 258, 351
- Schuré, Édouard 146, 147
- Schütz, Heinrich 355
- Schwank 42, 61
- Schwarz, Florian 359
- Schweizer, Irène 317, 364
- Schweizer, Richard 219, 222, 227, 232, 233, 238
- Schwengeler, Arnold Hans 223
- Schwietert, Stefan 132
- Scolari, Henri 112
- Scott, Ridley 171
- Scott, Tony 171
- Séchaud, Denis 287
- Seeger, Theodor 311
- Seiffert, Iwan 256
- Seiler, Alexander J. 111, 133, 355, 362
- Senfl, Ludwig 92
- Sénia, Jean-Marie 213
- Senn, Reto 181
- Senn, Walter 249
- Servan-Schreiber, Fabienne 289
- Servet, Michel 349
- Seyrac, Yann 274
- Sragge, Lawrence 345
- Siede, Ludwig 73
- Singer, Felice 255
- Siron, Jacques 23, 140
- Sisera, Dario 181
- Sisera, Luca 181
- Skerman, Gregg 336

- Smetana, Bedřich 23
 Soldenhoff, Daniel 365
 Solomon, Peter 272
 Solrun, Maria 284
 Sommerer, Marcel 245
 Soutter, Michel 213, 242,
 243, 244, 348, 349
 Spheeris, Penelope 347
 Spielberg, Steven 131, 134
 Spitteler, Carl 42
 Spoerri, Bruno 16, 20, 23,
 33, 109, 112, 133, 134,
 143, 165, 186, 212, 213,
 240, 257, 270, 273, 314,
 315, 316, 318, 319, 323,
 324, 361, 371
 Spoerri, Lore 32, 34
 Spohr, Mathias 9, 19, 212,
 371
 Spycher, Ernst 256
 Spyri, Johanna 233, 278
 Stäheli, Martin 337
 Stapenhorst, Günther 225
 Stascheit, Angela 283
 Staub, Peter W. 239, 308
 Stauffer, Teddy 42, 223,
 346, 361, 362
 Steckel, Leonard 21, 231,
 347
 Steeger, Ingrid 249
 Stehr, Manuela 286
 Steiger, Klaus 322
 Steiner, Konradin 225
 Steiner, Michael 20, 288,
 291, 296, 351, 364
 Steyer, Martin 272
 Stierlin, Peter 26, 177, 262,
 264
 Stockhausen, Karlheinz
 354, 358
 Storck, Patrick 272, 275,
 290
 Strauss, Johann 23, 273
 Strauss, Richard 39, 40,
 44, 60
 Strebel, Thomas 278
 Streiff, Gabi 331, 365
 Streuli, Schaggi 234, 305
 Struck, Hans Georg 283
 Stutschewsky, Joachim 36
 Suter, Karl 357
 Suter, Lukas B. 290
 Suter, Martin 293
 Sutermeister, Heinrich 92
 Sutterlin, René G. 266, 268
 Svedin, Ada 50
 Tabucchi, Antonio 274
 Tak, Max 73
 Tanner, Alain 22, 110, 111,
 112, 213, 246, 254, 274,
 285, 349, 358, 363
 Tellenbach, Karl 247
 Teodori, Muriel 269
 Theus, Alexandre 271
 Thomen, Anna 344
 Tinguely, Jean 109, 113,
 240
 Toccafondo, Gianluigi 275
 Toffel, Billy 223
 Tognola, Victor 144, 171,
 172, 259, 260, 359, 371
 Tonetti, Claudio 23, 289
 Torberg, Friedrich 231
 Torche, François 277
 Torelli, Ines 308
 Torriani, Vico 346
 Tosti, Paolo 35
 Traber, Hans A. 111
 Trautwein, Friedrich 86
 Trepte, Uli 317, 364
 Trommer, Hans 87, 221,
 357, 362
 Trommer, Jack 42, 221,
 223, 224, 361–362
 Trovesi, Gianluigi 140
 Tschalkowsky, Piotr Iljitsch
 40
 Tschechowa, Olga 61
 Tschopp, Urs 286
 Tschudi, Fridolin 237
 Tsuboi, Yuka 293
 Tusa, Vinzenz 44
 Ulbrich, Hans Walter 270
 Ulrich, Dieter 140
 Unternährer, Mark 273
 Ussachevsky, Vladimir 133
 Vacchini, Livio 279
 Vaid, Marcel 23, 128, 137,
 138, 295, 297, 362
 Vaucher, Charles Ferdinand
 220, 346
 Vesso, Sándor 358
 Veuve, Jacqueline 24, 287,
 357
 Viala, Michel 250, 266
 Vicas, Victor 357
 Vidal, Edgar 294
 Vietinghoff, Joachim von
 273
 Villand, Claude 254
 Vischer, Antoinette 352
 Vita, Helen 235, 346
 Vivaldi, Antonio 124
 Vogel, Wladimir 90, 91
 Vogt, Hans 29, 307, 362
 Volet, Roger 112
 Volkart, Peter 332
 Volz, Robert 50
 Vouillamoz, Raymond 266,
 278
 Vuille, Olivier 266
 Wadimoff, Nicolas 354
 Wagner, Bob 349
 Wagner, Richard 18, 28, 36,
 66, 69, 121, 146, 149, 192
 Wagner, Ulla 345
 Wahlen, Friedrich Traugott
 303
 Waidelich, Gerrit 119, 212,
 372
 Waldburger, Ruth 278
 Walder, Pierre 349
 Walser, David 206
 Walter, Ruedi 304, 346
 Walter, Werner 245
 Wangenheim, Andreas von
 278
 Wannaz, Martial 29, 329,
 351
 Wartmann, Paul 168, 234,
 235
 Wasser, Anita 292
 Weber, Carl Maria von 43
 Weber, Dani 365
 Weber, Tom 291, 298
 Wechsler, David 305, 306

Wechsler, Lazar 93, 94,
 96–99, 104, 227, 229, 233,
 237, 305
 Wegner, Christian 284
 Wehinger, Günther 293
 Weill, Kurt 90, 91
 Weiss, René 223
 Weissberg, Daniel 191, 372
 Welti, Albert Jakob 225
 Welti, Jakob Rudolf 231
 Werenfels, Stina 132
 Wernli, Michael 283
 Wettler, Walter 169, 240,
 316, 319
 Wetzel, Hermann 37
 Wey, Jean-Luc 126
 Wheeler, Kenny 251
 Wicki, Bernhard 352
 Wicky, Ludwig 296
 Widmer, Georges 44
 Widmer, Roland 297
 Wild, Walter 303
 Wilhelm, Bettina 345
 Williams, John 20
 Wilms, Arno 286
 Wilms, Elmar 286
 Winkelmann, Henning 334
 Winterhalter, Martin Othmar
 316
 Wintsch, Michel 274, 285,
 363
 Wirth, Franz Peter 352
 Wirth, Hugo 319
 Wise, Robert 134
 Witz, Martin 135, 137, 297
 Wölflick, Rudolf 44
 Wollenberger, Werner 346
 Wüthrich, Werner 255
 Wyttenbach, Jürg 192
 Yersin, Luc 132, 246
 Yersin, Yves 111, 258, 351
 Zahn, Ernst 230
 Zane, Luke 249
 Zanetta, Luigi 40
 Zanetti, Roger 277
 Zbanic, Jasmila 345
 Zbinden, Julien-François
 108, 111–116, 143, 163,
 313, 363
 Zechanowsky, Michail 214
 Zehnder, Herbert 319
 Zellweger, Jonas 293
 Zelnick, Friedrich 43
 Ziegler, Matthias 270, 275
 Zimmermann, André 298
 Zimmermann, Luk 283, 363,
 365
 Zimmermann, Matthias 276
 Zimmermann, Yvonne 308,
 311
 Zink, Corinna 278
 Zinman, David 206
 Zinsstag, Dolf 221, 223, 224
 Zisman, Michael 298
 Zuckmayer, Carl 225
 Zumbach, André 110
 Zünd, Jacqueline 295, 362
 Zurbonsen, Malte 291, 292,
 298

Credits

Producer

FONDATION SUISA, Lausanne

Curator and editor

Mathias Spohr

Task group

Chiccha Bergonzi

Roland Cosandey

Laurent Guido

Pierre-Emmanuel Jaques

Marcel Kaufmann

Frédéric Maire

Urs Schnell

Mathias Spohr

Editorial staff

Roland Cosandey

Bruno Spoerri

Mathias Spohr

Gerrit Waidelich

Translations

Bertrand Denzler

Martin Kuder

Muriel Royer

Chris Walton

Sound editor

Jürg von Allmen (Digiton, Zürich)

DVD mastering & authoring

Guido Rhyn (ATL Videofactory, Urdorf)

Graphic design

Igor von Moos (communication by design, Luzern)

CD & DVD manufacturing

Adon, Neuenhof

Book publisher

Chronos Verlag, Zürich

ISBN 978-3-0340-1265-2

Distribution

Disques Office, Fribourg

Communication

Simone Späni

Project and rights management

Marcel Kaufmann

Archives

Cinémathèque suisse, Lausanne;

Archives Radio Télévision Suisse,

Genève; Schweizer Radio und Fernsehen,

Zürich; Praesens Film Archives, Zürich;

Musikabteilung der Zentralbibliothek,

Zürich; Medien- und Informationszentrum

der Zürcher Hochschule der Künste,

Zürich; Paul-Sacher-Stiftung, Basel;

Museum für Kommunikation, Bern;

Schweizerisches Bundesarchiv, Bern; SBB

Historic – Heritage Foundation SBB, Bern;

Lichtspiel/Kinemathek, Bern; Publisuisse,

Bern.

© 2014 FONDATION SUISA, Lausanne

Special thanks to:

Peter Aeschbacher, Siegershausen; Aleph Film, Ligornetto; Ariane Film, Zürich; Marcel Barelli, Genève; Dominik und Patrick Baumgartner, Zürich; Beta Film, Oberhaching; Bohemian Films, Genève; Christophe et Jérôme Brandt, Neuchâtel; Brunschwig & Cie., Zürich; CAB Productions, Lausanne; Giordano Cavona, Zürich; Peter-Christian Fueter, Peter Reichenbach, c-Films, Zürich; Michel Dind, Cinémathèque suisse, Lausanne; Condor-Films, Zürich; Docmine Productions, Zürich; Dschoint Ventschr Filmproduktion, Zürich; Kaspar Kasics, Zürich; Eastman Kodak, Eysins; Elite Film, Zürich; Fama Film, Zürich; Verena Gloor, Zürich; Luc Gut, Zürich; Felix Gruntz, Basel; Filmcoopi, Zürich; Filmkollektiv Zürich, Zürich; Frama Film, Cademario; Manfred Froschmayer, Thalwil; Hochschule Luzern – Musik, Luzern; Pascale Honegger, Genève; Incoprom, Genève; Filmatelier Nino Jacusso, Küttigkofen; Kontraproduktion, Zürich; Huntsman Advanced Materials, Basel; Kunsthaus Zürich; Lang Film, Freienstein; Langjahr Film, Root; Aaron Lindkuist & Chad Cockerell, Los Angeles, Ventura, CA; Martin Loiperdinger, Trier; LPR Productions, Meyrin; Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich; Fredi M. Murer, Zürich; Nadasdy Film, Genève; Tanja Aenis, Nestlé Historical Archives, Vevey; ö Filmproduktion, Berlin; Ombra-Films, Bevagna; Orange Communications, Zürich; Pasta Premium, Frauenfeld; PCT cinéma télévision, Martigny; Peacock Film, Zürich; Pete Gassmann, Praesens-Film, Zürich; Pipilotti Rist & Hauser & Wirth, Zürich; Re:Voir, Paris; Riri, Mendrisio; Stiftung Ernst Scheidegger Archiv, Flims; Marcel Schüpbach, Richerenches; Robert Piencikowski, Paul Sacher Stiftung, Basel; Eva Sameli-Blum, Feldmeilen; snakefilm, Zürich; Die Schweizerische Post, Bern; Heinz Schweizer, Claudio Ricci, Patrick

Arnecke, Schweizer Radio und Fernsehen SRF, Zürich; Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, Bern; SUISA, Lausanne/Zürich; Suissimage, Bern; Association Michel Soutter, Genève; Swisscom, Bern; T&C Edition, Zürich; Topic Film, Zürich; Vega Film, Zürich; Ventura Film, Meride; Von Vietinghoff Filmproduktion, Potsdam; Wander, Neueneegg; X Filme Creative Pool, Berlin; Yello Büro, Zürich.

We have done our best to contact all right-holders. Any other right-holders are kindly requested to contact the producer.

