

FETZERS FLUCHT – vielumstritten, verboten, vergessen...

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Am 13. Dezember 1962 strahlte das DDR-Fernsehen, damals: *Deutscher Fernsehfunk* genannt, die Fernseh-Oper FETZERS FLUCHT auf ein Libretto von Günter Kunert und mit der Musik von Kurt Schwaen aus. Dies geschah einen Tag vor dem offiziellen 10jährigen Jubiläum des Sendebetriebs in Berlin-Adlershof¹ und zudem zu allerbesten Sendezeit um 20 Uhr. In den Monaten davor war in den publizistischen Vorbesprechungen der beabsichtigte Experimentcharakter des Werkes sehr positiv hervorgehoben und mit Spannung erwartet worden. So hieß es beispielsweise im *Neuen Deutschland* vom 02.04.1962 unter der Überschrift: *Experiment mit Film und Musik* (Knietzsch 1962) »...Nur eines ist bereits spürbar, der Wille der Beteiligten, Konventionen filmischer Gestaltung zu überwinden und die Ausdrucksmittel der Filmkunst zu bereichern.« Jedoch eine Woche nach der Sendung begann in der ostdeutschen Presse eine unerwartete (kultur-)politische Kampagne unter dem Verdikt des »Formalismus«. Auf dem Höhepunkt dieser politisch motivierten Aktion gegen das Werk und insbesondere gegen Librettist und Regisseur äußerte sich der Komponist ironisch in einem Leserbrief an die *BZ am Abend* vom 05.01.1963:

Die Musik geht im wesentlichen auf die gleichnamige Funkoper zurück, die vor einigen Jahren als Beitrag der DDR bei einem OIR-Wettbewerb in Prag ausgezeichnet wurde. Die Beurteilung erfolgte durch eine internationale Jury unter dem Vorsitz von Schostakowitsch, der sich über die Musik besonders positiv äußerte. Vielleicht versteht er zu wenig von neuer Musik...

¹ Zum Datum des Jubiläums vgl. Wrage 2008, 300.

Fakt war, dass das Werk im Archiv verschwand und es zu negativen beruflichen Auswirkungen für die Autoren kam, vor allem für den Lyriker und Erzähler Günter Kunert und den jungen Regisseur Günter Stahnke.

Welche Gründe waren seinerzeit für die heftige Ablehnung von FETZERS FLUCHT maßgeblich und welche Kriterien einer innovativen film- und musikdramaturgischen Arbeit lassen das Werk im Rückblick als beachtenswerte Kunstleistung jenseits der Erzählmuster damals gängiger Fernseh-dramatik erscheinen? Der Filmhistoriker Günter Agde hält bereits aus rein filmischer Sicht dieses verschollene Werk für den interessanten Versuch, einen äußerst eng gefassten Realismus-Begriff experimentell zu erweitern. Agde (2005) benennt explizit

die dem Wesen des Films nahestehenden Kurz-Szenen und Rückblenden, die mehrere Erzählebenen gestatten. Konsequenterweise nutzen Regie und Kamera diese dramaturgischen Vorgaben durch viele filmische, optisch markante Details: Spiegelungen aller nur denkbaren Art, Wasser-Reflexe, [...], ungewöhnliche Kamerawinkel, allemal Details, die man als technische Spielereien abspesen könnte, wenn sie nicht einen wesentlichen Teil des Innovativ-Avantgardistischen in der damaligen Bildsprache von Film- und Fernsehkunst ausmachten.

Soweit der filmstilistische Aspekt. Innovative Merkmale in Bezug auf die Musik von Kurt Schwaen erschließen sich **nicht** im Vergleich mit der zeitgenössischen Oper, sondern unter filmmusikalischem Aspekt. Denn Schwaens Partitur zur ersten Film-Oper des Deutschen Fernsehfunks² gehört

² Zwischen 1962 und 1977 entstanden drei Bildschirm-Opern für das Fernsehen der DDR; nach FETZERS FLUCHT (1962) von Jean-Kurt Forest HETE (1965; nicht gesendet) und Kurt Dietmar Richters BEWÄHRUNG ÜBER DEN WOLKEN (1977), die auf eine frühere Bühnenoper zurückging (vgl. Thiel 1978). Dass es spätestens seit AMAHL AND THE NIGHT VISITORS von Carlo Menotti (USA 1951) auch anderswo Versuche gab, eine originäre, medien-spezifische Fernseh-Oper zu schaffen, wurde in der ostdeutschen Presse nie thematisiert. Dies kann durchaus als ein Indiz für die abgeschottete Situation der DDR-Gesellschaft bewertet werden, welche ausländische Entwicklungen nicht zur Kenntnis nahm bzw. nicht über diese informiert wurde.

zu jenen konzeptionell und stilistisch von Brecht und Eisler herkommenden Kompositionen, die sich gegen den damaligen filmmusikalischen Mainstream stellten und – wie auch vergleichbare Arbeiten von André Asriel, Paul Dessau, Hans-Dieter Hosalla oder Joachim Werzlau zeigen – eine echte Alternative zur spätromantischen Orchestermusik und melodramatisch orientierten Dramaturgie bildeten, die im DEFA-Film der 1950er Jahre noch vorherrschend war.

Der Komponist Kurt Schwaen

Er war einer jener kreativen Menschen, denen es vergönnt ist, bis ins Greisenalter hinein schöpferisch tätig sein zu können. 2007 verstarb Kurt Schwaen 98jährig in Berlin. Nach 1990 hatte er, als viele seiner ostdeutschen Berufs- und Altersgenossen angesichts veränderter gesellschaftlicher Schaffens- und Distributions-Rahmenbedingungen resignierten, unbeirrt sein Schaffen jenseits aktueller stilistischer Moden fortgesetzt. 1909 in Kattowitz geboren, war Schwaen als Komponist Autodidakt und in seiner musikalischen Produktion zeitlebens offen für Anfragen, Anlässe, Gelegenheiten und für die vorhandenen konkreten Gegebenheiten der jeweiligen Aufführungspraxis.

Als Begleiter der Ausdruckstänzerinnen Oda Schottmüller und Mary Wigman schrieb er in den 1930er Jahren tanzbare Klavierstücke; und als Berater für Gründung und Einrichtung von Berliner Volksmusikschulen nach 1945 komponierte er hauptsächlich Musik für Zupfinstrumente und Laienchöre, da hier seinerzeit der größte Mangel an brauchbarer Literatur bestand.

Seine Begegnung mit Bertolt Brecht – von ihm als das Zusammentreffen mit dem größten Künstler in seiner Berufskarriere bewertet – führte zur Komposition von Bühnenmusiken für das *Berliner Ensemble* und zur Schulooper *Die Horatier und die Kuriatier*. Die Zusammenarbeit mit diesem Dichter ließ ihn die Prinzipien des epischen Theaters schaffensästhetisch verinnerlichen, was sich auch in der dramaturgischen und stilistischen Konzeption seiner wenigen Filmmusiken niederschlug. Seine Zeit als Filmkomponist umfasste nur ein paar Jahre um 1960, in denen neben FETZERS FLUCHT bemerkenswerte Partituren für die DEFA-Spielfilme SIE NANNTEN IHN AMIGO (DEFA 1958, Heiner Carow) und DER FALL GLEIWITZ (DEFA 1961, Gerhard Klein) entstanden.³ In den nachfolgenden Jahrzehnten zeigt Schwaens Œuvre, das außer der Sinfonik nahezu alle Genres mit unterschiedlicher Gewichtung und Bedeutung umfasst, eine neue Schwerpunktsetzung, nämlich die Komposition von Kinderopern, die eng verknüpft mit seiner Arbeit als künstlerischer Leiter einer AG *Kindermusiktheater* in Leipzig war.⁴

Wenn wir uns der Entstehungsgeschichte von FETZERS FLUCHT zuwenden, so muss zum Verständnis der inneren Antriebe, ästhetischen Ziele und politischen Implikationen eine wichtige biografische Komponente erwähnt werden. Bereits in seiner Jugend kam Kurt Schwaen mit sozialistischem Gedankengut in Berührung, machte sich dieses als Richtschnur für soziales Handeln zu eigen, trat 1932 in die KPD ein und (er-)trug in der Nazi-Zeit die hieraus erwachsenden persönlichen Konsequenzen. Im Rückblick sah er es selbst als eine Folge glücklicher Zufälle an, dass er nach verbüßter

³ In ersterem erklingt jene inspirierte Liedmelodie, die in der DDR jedes Schulkind kannte: »Wer möchte nicht im Leben bleiben...«

⁴ Schwaen gründete diese Arbeitsgemeinschaft 1973 und leitete sie 10 Jahre lang. Fotos aus der Probenarbeit zeigen den Komponisten bei einer gestisch lebendigen, sehr praxisnahen szenischen Arbeit mit den Kindern.

Zuchthausstrafe nicht ins KZ kam und in den letzten Kriegsjahren als Soldat das Strafbataillon 999 überlebte.

Das Gesellschaftssystem der DDR hat er – zumindest in der heute in Rede stehenden Zeit – gewiss voll bejaht, als Musiker und Kulturfunktionär unterstützt, ohne sich künstlerisch in besonderer Weise ideologisch plakativ zu exponieren. FETZERS FLUCHT, diese Geschichte eines jungen Mannes, der beim Verlassen der DDR Schuld auf sich lädt, den Tod eines Menschen herbeiführt, im Westen nicht Fuß fassen kann und die BRD – verfolgt von einem Agenten – über einen Fluss in Richtung Osten wieder verlässt, – diese Geschichte der Rückkehr eines »Verlorenen Sohnes« aus den Endfünfziger Jahren war den Autoren ein echtes Anliegen, das sie nicht mit den herkömmlichen Gestaltungsmitteln kurrenter Fernseh dramatik und kulinarischer Oper realisieren wollten.⁵

Von der Funkoper zur Fernsehfilmversion

Am 26.03.1959 hatte Kurt Schwaen nach dem Vorspiel der Funkoper notiert: »Der Fernsehfunk will die Oper ebenfalls produzieren.« (Schwaen 1959).

Bereits Anfang Juni 1960 lag ein Drehbuch in erster Fassung vor. Im Mai 1962 begannen dann im Tonatelier von Potsdam-Babelsberg die Musikaufnahmen zum bereits geschnittenen Film. Also alles ganz in der Art einer Filmmusik-Produktion. Ausführende waren neben den singenden

⁵ In dem chronologischen Werkverzeichnis, das vom Kurt-Schwaen-Archiv (KSA) in Berlin-Mahlsdorf zusammengestellt und publiziert worden ist, findet man die Funkoper aus dem Jahre 1959 unter der Nummer 167 aufgeführt, während die Nummer 242 die gleichnamige Fernsehoper von 1962 auflistet.

Schauspielern das DEFA-Sinfonieorchester unter der Leitung des damaligen Chefdirigenten Karl-Ernst Sasse sowie der Rundfunk-Chor Leipzig unter dem Dirigat von Dietrich Knothe. Der Komponist war mit der Qualität des Orchesters unzufrieden und notierte am 11. Mai kurz und bündig ein »Unbefriedigend«. In einem Typoskript über seine *Musik zu Filmen* (Schwaen 1964) merkte er später an:

...die fernseoper »fetzers flucht«, die so viel aufsehen erregte, benutzt ja nur die gleichnamige funkoper, um die musik für die rahmenhandlung erweitert...die bezeichnung »fernseoper« stammt nicht von mir, ich halte sie für nicht ganz zutreffend.

Ein Vergleich beider Werke zeigt, dass die voraufgegangene Funkoper trotz ihrer oratorischen Züge weitaus eher als »Oper« zu charakterisieren ist als die spätere Fernsehadaptation. Sie beginnt nach einer kurzen instrumentalen Introduction mit einem songartigen Sologesang »Wo Deutschland war, liegen zwei Länder...« und dem sich anschließenden Chorsatz »Tags und nachts fahren Eisenbahnen«. Diese agitatorisch ausgerichteten Texte vermitteln die parteioffizielle Sicht auf die bestehende Teilung Deutschlands.

Stilistische Merkmale der (Fernseh-) Filmoper

Bei der Umwandlung der Funkoper in ein fernseh-dramatisches Werk entfielen nicht nur der Eingangschor sowie weitere Gesangspartien⁶, sondern es kam generell zu einer Auflösung komplexerer musikalischer

⁶ Zu nennen wären der agitatorische Sologesang am Anfang, der Eingangschor, die songhafte Ballade von Bergsteigern in Alaska, die Parodie eines Kinder-Abendliedes und ein A-cappella-Chor der Flüchtlinge.

Formen, so dass sich die Abfolge der Nummern nunmehr auf einen Wechsel von Soli und wenigen Chorsätzen beschränkt. Die stärkste Veränderung erfolgte jedoch durch eine zum Krimi tendierende aktionsreichere filmische Rahmenhandlung und deren neu komponierte instrumentale Fragmente von ausgesprochen filmmusikalisch-illustrativem Charakter. Sie umfassen die Musik-Rollen 1–7, von denen jede meist nicht länger als eine Minute ist. Schwaen arbeitete mit einer Orchesterbesetzung, die neben den traditionellen Instrumenten auch Saxophone, eine Gitarre und ein Akkordeon, Cembalo und Klavier einbezieht.⁷ Strukturell vorherrschend sind motorische Verläufe mit knapp gefassten signalartigen Motiven⁸ und einem scharfen harten Klang, zu dem neben der Spaltklang-Instrumentation die bitonale Anlage der Harmonik beiträgt.⁹ In der Rolle 3 wird eine Music-Box imitiert. Altsaxophon, Gitarre und Akkordeon begleiten die Stimme einer Schlagersängerin, welche die auf Fetzer bezogene Frage stellt: »Wo ist der Mörder verschwunden?« Das Ganze ist sowohl instrumentatorisch als auch von der Melodie her eigentlich mehr ein deklamierender Song mit dem Gestus eines stilisierten Schlagers. Auffällig am Soundtrack insgesamt sind die fehlenden Geräusche (mit Ausnahme des

⁷ Orchesterbesetzung: 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, Alt-, Bariton- und Bass-Saxophon, 2 Fagotte; 3 Trompeten, Horn, 3 Posaunen; Schlagwerk (kleine Trommel, große Trommel, Becken, Xylophon, Vibraphon; Pauken), Streichorchester; Gitarre, Akkordeon, Klavier und Cembalo.

⁸ Ein Schwaen'sches Stilmerkmal ist die in fast allen Takes anzutreffende Ostinato-Technik bzw. eine durchlaufende Begleitfläche motorischer oder lyrischer Art. Die motorischen Begleitflächen werden durch Bassfiguren gebildet, welche entweder bestimmten Tanzformen (wie z. B. Boogie oder Blues) entstammen oder freie Ostinati darstellen. Der lyrische Typ baut hingegen auf Orgelpunkten oder Bordunbässen (wie in den Szenen mit Gesa, der Frau des Eisenbahn-Wächters) auf.

⁹ Zudem vollzieht sich die harmonische Entwicklung nicht selten linear, indem innerhalb eines Ausgangsakkordes diatonisch oder chromatisch, sukzessiv oder simultan in allen, in einigen Stimmen oder auch nur in einer Stimme fortgeschritten wird.

Motorengeräuschs vom Auto des Agenten und der Schritte des fliehenden Harry Fetzter).

Stilistisch zeigt die Fernsehoper jene transparente und perkussiv geprägte Sonorität, wie sie für die Bühnenmusiken des *Berliner Ensembles* charakteristisch war.

Vorbildwirkungen der Kurt Weill'schen Song-Oper, des Kampfmusik-Stils von Hanns Eisler (insbesondere in dem kommentierenden Song zu Fetzters drei Entscheidungen) und, in den deklamierenden Chören, auch Einflüsse von Carl Orffs Tonsprache sind unverkennbar. Der Chor kommentiert nach dem Vorbild der altgriechischen Tragödie die Fabel und greift in der dramatischen Szene auf dem Kohlenwaggon mit seiner Warnung »Achtung, Gefahr!« auch ins Handlungsgeschehen ein. Darüber hinaus trafen die Autoren gestalterische Entscheidungen, welche zwar den Willen zum Experiment unterstrichen, jedoch die Wirkung des Werkes im Vergleich zur Funkoper abschwächten.

Nach der Erstsending – FETZERS FLUCHT im Spiegel von Presse und Literatur

Im Dezember 1962 erschien in der Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* eine sehr ausgewogene Kritik von Dieter Kranz, »Braucht die Filmoper Charaktere?«, welche die Vorzüge und Schwächen des Werkes differenziert gegenüberstellte. Zum einen wird

...in Milieuwahl, Lichtgestaltung, Kamera- und Schauspielerführung stets ein antinaturalistischer Stil angestrebt. Fast menschenleer sind die Straßen und

Plätze, wodurch Fetzers innere Einsamkeit angedeutet wird...

Zum anderen führe der völlige Verzicht auf eine psychologische Durchzeichnung der Charaktere zu einer »statuarisch-demonstrierenden Darstellungsweise, die für die Sichtbarmachung von Prozessen nicht ausreicht«. Fragwürdig sei auch die Methode, »niemals den singenden, sondern stets nur den zuhörenden Partner im Bild zu zeigen.«

Es wurden ausgezeichnete Schauspieler wie Ekkehard Schall als Harry Fetzer, Gerry Wolff als Schiffer und Fred Düren als Wächter verpflichtet, die aber allesamt mehr singen als sprechen mussten, ohne dass ihr Singen im Bilde sichtbar wird. Somit wurden alle Musikeinsätze in den non-diegetischen Bereich verlagert. Da auch die Sprache stets aus dem Off kommt, gerät FETZERS FLUCHT über weite Strecken zu einer filmischen Pantomime mit (Sprech-)Gesang und Musik. Der Regisseur entschied sich – nach eigener Aussage – für den Einsatz singender Schauspieler anstelle von Sängern im Playback, »um die reale Handlung nicht durch das Pathos klangvoller Stimmen zu beeinträchtigen« (Stahnke 1962). Dies führte jedoch zu einer starken und problematischen Vereinfachung der Gesangsstimmen. Und obwohl der Ambitus der Melodien von Schwaen denkbar eng gehalten wurde und die Partien meist den Gestus des Sprechgesangs erfordern, überzeugt eigentlich nur Gerry Wolff als kommentierender Moritaten-Sänger. Insbesondere die stimmliche Fehlbesetzung der Gesa als Frau des tödlich verunglückten Eisenbahners beschädigte diese Rolle enorm.

Günter Stahnkes Argumentation bleibt fragwürdig, da auf Grund der stark stilisierenden Mise-en-scène »durch die Verengung und Überhöhung der komplexen Wirklichkeit auf wenige symbolische Stationen« (Funke 1962) die reale Handlung bereits so stark formal verfremdet worden war, dass eine

Darstellung der Gesangspartien durch geschulte Sänger keinesfalls die Wirkung beeinträchtigt hätte.

Der Rest ist Polemik. Unmittelbar nach der Sendung waren die Rezensionen zunächst im Grundton positiv und in Kritik und Zustimmung durchaus differenziert gehalten. Dann kam der (kultur-)politisch motivierte Umschlag. Jetzt wurde der ideologische Holzhammer geschwungen und das Signal für nunmehr ausschließlich negative Kritiken gegeben. Den Anfang machte eine Erklärung der Kulturredaktion der *BZ am Abend* vom 22.12.1962 unter der Überschrift: »FETZERS FLUCHT – in die Dekadenz«, in der dem Librettisten »ein intellektualistisches Gedankenspiel mit dem Nichts« vorgeworfen wird. »Doch in diesem Nichts eben verbirgt sich...ein Negieren der Traditionen deutscher Opern- und Musikkultur...« Das Pamphlet schmückte sich zudem mit einem Zitat aus der *Prawda* vom 17. Dezember 1962, in dem der in der Sowjetunion selbst gemäßregelte Komponist Wano Muradeli harsche Kritik an den Verfechtern der bürgerlichen formalistischen Musik übte. Dem schloss sich im *Neuen Deutschland* vom 23.12.1962 unter dem Titel »Kunerts Flucht in den Schematismus« eine von der SED-Parteilinie in Auftrag gegebene Philippika von Walter Baumert, dem Autor und Dramaturg des Deutschen Fernsehfunks, an.

Schärfste Wortgeschütze wurden gegen den Librettisten aufgeföhren: Vorwürfe des Formalismus, Modernismus, Snobismus, »Abbau der reichen, auf den besten Traditionen des Humanismus aufgebauten Kunst des sozialistischen Realismus«, Negierung jeder Volkstümlichkeit usw. Ähnliche vernichtende Kritiken an die Adresse des Dichters veröffentlichte u. a. auch das FDJ-Blatt *Junge Welt*.

Nach diesem polemischen Dambruch in den Gazetten schwappte eine trübe Flut von offenbar unzensierten, da erwünschten Leserbriefen in die

Bezirkszeitungen von Dresden, Leipzig usw. »...grober Unfug« (in *FF dabei* Nr. 3/63) gehörte noch zu den gesitteten Äußerungen. Eine Stimme aus Dresden fragte: »War die Sendung für die Insassen einer Nervenheilanstalt gedacht?« Seitenweise wurde teilweise hanebüchene Leserzuschriften mit konservativ-kleinbürgerlichem Musik- und Kunstgeschmack Raum gegeben: »keine melodiose Musik«; »experimenteller Totalschaden«; »widerliche Effekthascherei«; ja sogar »Anschlag auf das Leben« hieß es mit Hinweis auf Äußerungen des damaligen Sekretärs der KPdSU über künstlerische Verirrungen und unter Berufung auf den gesunden Menschenverstand und auf den normalen Geschmack. Eine Abrechnung mit dem bis dahin weitgehend verschont gebliebenen Komponisten erfolgte in der Fach-Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* im Heft 2/1963.

Die bisher vorliegende Literatur über FETZERS FLUCHT¹⁰ hat sich vornehmlich mit dem Verlauf und den ideologischen Hintergründen dieser Kampagne gegen ein Werk beschäftigt, das ja zuvor alle Kontroll- und Zensurinstanzen des Fernsehens durchlaufen hatte, um gewissermaßen als Jubiläums-Gabe zur besten Sendezeit eingesetzt zu werden. Wahrscheinlich erfolgte der Befehl für die Kehrtwendung um 180 Grad »von ganz oben« als Auswirkung einer von Nikita Chruschtschow im Dezember 1962 angezettelten Formalismus-Diskussion über Bildende Kunst. Walter Ulbricht weilte zu dieser Zeit in Moskau, kam in die DDR zurück und suchte nach Beispielen von Formalismus in der DDR. Seine Frau Lotte hatte den Film gesehen und machte ihren Mann darauf aufmerksam. Auf der Politbüroberatung vom März 1963 dienten dann die Fernsehoper und der nicht gesendete Fernsehfilm MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER von dem

¹⁰ Vgl. Wrage 2008 und die dort angeführte Literatur.

gleichen Autorenpaar Kunert und Stahnke als Corpora delicti in der Rede des Chefideologen Kurt Hager über Parteilichkeit und Volksverbundenheit in Literatur und Kunst. Diese Beratung wird heute als Vorläufer des berüchtigten 11. Plenums der SED im Jahre 1965 betrachtet, dem ja bekanntlich die gesamte DEFA-Produktion eines Jahres zum Opfer fiel.

Literatur

- Agde, Günter (2005) Fernsehoper »Fetzers Flucht« wiederentdeckt. In: *Mitteilungen des Kurt-Schwaen-Archivs* (19), Berlin, S. 8.
- Funke, Christoph (1962) In: *Der Morgen* vom 15.12.1962.
- Knietzsch, Horst (1962). In: *Neues Deutschland* vom 02.04.1962.
- Kranz, Dieter (1962) Braucht die Filmoper Charaktere? In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 12, S. 479/80.
- Schwaen, Kurt (1959) In: Kurt-Schwaen-Archiv (KSA) Berlin, Mappe [B 2.91c].
- Schwaen, Kurt (1964) aus: *Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen*. In: KSA Berlin, Mappe [B 2.91c], S. 8/9.
- Stahnke, Günter (1962) In: *Wochenpost* Nr. 14.
- Thiel, Wolfgang (1978) Bewährung über den Wolken – Versuch einer Fernsehoper. In: *Musik und Gesellschaft*, H. 1 / 1978, S. 49–52.
- Wrage, Henning (2008) *Die Zeit der Kunst, Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen*. Heidelberg.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: FETZERS FLUCHT – vielumstritten, verboten, vergessen... In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 222–234.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Thiel.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Wolfgang Thiel.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.