



Ciao, Gideon!

Zur Erinnerung
und kritischen
Würdigung Gideon
Bachmanns und
seines Werkes

Gideon Bachmann
e la sua opera:
riletture critiche
e ricordi

Colophon

lettere aperte esce ogni anno in forma di quaderni tematici. Singoli numeri speciali possono essere diretti da curatori esterni su invito. Le relative proposte non devono superare i 6000 caratteri e devono essere inviate ai seguenti indirizzi di posta elettronica:

vitali[at]romanistik.uni-kiel.de,
d.winkler[at]uibk.ac.at,
albert.goeschl[at]uni-graz.at,
andrea.stueck[at]uni-konstanz.de

Le lingue per la pubblicazione sono l'italiano e il tedesco, ma possono essere inviati anche articoli in inglese o francese. Tutti i contributi pervenuti verranno resi anonimi e valutati dal comitato scientifico di lettere aperte.

Redazione

Albert Göschl (Universität Graz)
Fabien Vitali (CAU zu Kiel)
Andrea Stück (Universität Konstanz)
Daniel Winkler (Universität Wien)

Layout

Gerhard Moser
Daniel Schneider
www.pepperweb.net

Comitato scientifico

Rudolf Behrens (Bochum)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Hamburg)
Judith Kasper (München)
Florian Mehltrittter (München)
Steffen Schneider (Graz)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Wien)

Immagine in copertina: *Gideon Bachmann con la camera in mano*, dall'archivio della Mediateca di Cinemazero a Pordenone. Con la gentile concessione di Riccardo Costantini.

ISSN 2313-030X



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

Inhalt | Indice

Andrea Stück, Fabien Vitali <i>Einladung zur Lektüre der fünften Ausgabe</i>	7
---	---

Beiträge | Contributi

Paolo Sassi <i>Mamma Roma, addio?</i>	19
Paolo Sassi <i>Josephus</i>	35
Holger Jost <i>Kino-Stimmen. Gideon Bachmann und seine Gespräche mit Filmpersönlichkeiten</i>	47
Kristin Engelhardt <i>„Von Anekdoten mit seriösem Unterton“: Ansichten eines Außen- und Innenseiters – Bachmann als Filmkorrespondent für die deutsche Zeitung (1960-1970)</i>	59
Víctor Fancelli Capdevila, Christian Haardt <i>Eine akustografische Geschichte des Kinos. Gideon Bachmann als Stimmensammler von Filmemachern</i>	71
Riccardo Costantini <i>Gideon Bachmann: un diapason di sguardo e voce</i>	89
Roberto Chiesi <i>La solitudine del poeta davanti al giornalista. Annotazioni sulle interviste di Gideon Bachmann a Pier Paolo Pasolini</i>	97
Fabien Vitali <i>How I blatantly use you to clarify my ideas – Form und Bedeutung des ‘Interviews’ im Werk von Gideon Bachmann (am Beispiel der Pasolini-Gespräche)</i>	101

Erinnerungen | Ricordi

Andrea Crozzoli <i>Gideon e la poetica degli autori</i>	129
Marie Falke <i>„Ich habe auch immer alles verstehen wollen.“ Begegnung mit Gideon Bachmann</i>	133
Paolo Sassi <i>Bachmann talkings</i>	137
Bella Storia Film Fabien Vitali <i>In Sachen Salò... Gideon Bachmann und Felix Ensslin im Gespräch zu Pasolini</i>	139

Offener Brief | Lettera aperta

Karl-Heinz Dellwo	141
-------------------	-----

Eine akustografische Geschichte des Kinos. Gideon Bachmann als Stimmensammler von Filmemachern

Víctor Fancelli Capdevila (Karlsruhe) und Christian Haardt (Karlsruhe)

1. Vierzehn Umzugskartons¹

An einem Frühlingstag im Jahr 2006 liegen vierzehn weiße Umzugskartons in der Gartenstraße 72 in Karlsruhe. Als Absender steht auf den Etiketten: Cinema-Television Library, University of Southern California, Los Angeles. Als Empfänger: Gideon Bachmann, Akustografisches Stimmenarchiv Karlsruhe. In den Kisten liegen hunderte Kartenhüllen, eingewickelt in Luftpolsterfolie und nicht viel größer als Taschenbücher. Die Hüllen werden aus den Kisten genommen, in ein Regal gestellt und später nummeriert, von 001 bis 465. In jeder Hülle befindet sich ein dünnes Magnetband, ein viertel Zoll breit, aufgewickelt auf einer Plastikspule. Es bedarf einer großen alten Tonbandmaschine, um diesen antikierten Bändern ihren Inhalt zu entlocken: Stimmen. Frauenstimmen und Männerstimmen, Füststimmen und Bassstimmen, unverständliches Gemurmel und glasklare Äußerungen auf Englisch, Deutsch, Italienisch, Französisch, Russisch und Hebräisch.

Der 79-jährige Gideon Bachmann kennt alle diese Stimmen: Vor über 40 Jahren hat er sie als Filmjournalist und Radiomoderator aufgenommen. Nun plant er, damit ein Museum für die menschliche Stimme in Karlsruhe aufzubauen, das *Vox Humana* genannt werden soll. In Zusammenarbeit mit dem ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe soll es Stimmen von Filmregisseurinnen und -regisseuren, Schauspielerinnen und Schauspielern, Drehbuchautorinnen und Drehbuchautoren ausstellen. Außerdem hat das Museum die Aufgabe, aktuelle Stimmen aufzunehmen. Wie durch einen Klangwald sollen Besucherinnen und Besucher im Museumsbau durch die Sammlung flanieren können. Dabei ist es Gideon Bachmann besonders wichtig, dass die Präsentationsform nicht von den Stimmen ablenkt: keine Übertragung der gesprochenen Sprache in Texte, keine Schlagwörter, keine inhaltlichen Beschreibungen.

Auch wenn dieses Stimmenmuseum bis heute nicht realisiert wurde, beschäftigt sich seit 2014 eine Gruppe von Studierenden der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe in Kooperation mit dem ZKM mit der Befundung, Katalogisierung, Digitalisierung sowie mit der inhaltlichen Aufbereitung und Zugänglichmachung dieses Archivs. Auf den Tonbändern wird mündlich überlieferte Filmgeschichte konserviert, beispielsweise von James Stewart, Ingrid Bergman, Jean Renoir, Shirley Clarke, Federico Fellini oder Agnes Varda, um nur einige wenige zu nennen. Dieser Beitrag entfaltet Bachmanns Geschichte als Stimmen- und Meinungssammler von Filmemachern anhand seiner Tonbandaufzeichnungen. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage, wie sich sein Verständnis der Tonbandaufnahmen gewandelt hat: von Sachinterviews zum Stimmenerlebnis.

2. Das Interviewarchiv

Das Zentrum der Tonaufnahmen bildet immer Bachmann selbst als Gastgeber mit seinem unstillbaren Interesse für das Kino und der Überzeugung, dass Kino eine Kunst sein solle. In den Gesprächen verzweigen sich verschiedene Themen, oft kommen Aspekte der Filmproduktion, der Rolle des Publikums, visueller Sprache, anderer Künste, alter Meister, jüngerer Filmmacher und vieles mehr, was sich in einem offengehaltenen mündlichen Dialog entwickeln kann, zur Sprache. Für diesen Beitrag haben wir eine Collage vorbereitet, die den Leserinnen und Lesern einen Einblick in Bachmanns Interviews erlauben soll. Natürlich bleiben diese mündlichen Äußerungen ohne eine umfassende Kontextualisierung fragmentarisch, aber wir wollen im Folgenden den Versuch unternehmen, durch eine Art Stimmenwald zu flanieren, ähnlich wie es Bachmann in seinem nomadischen Leben tat.

In einem Radiointerview aus dem Jahr 2008 berichtet Gideon Bachmann davon, dass Flucht, Fortbewegung und Ruhelosigkeit zentrale Elemente seines Lebens ausmachten²: 1936 floh der achtjährige Gideon Bachmann mit seinen jüdischen Eltern aus Heilbronn nach Palästina. Dieses Land verließ er 1945 in Richtung Prag, wo er kurzzeitig studierte. Nach der Machtübernahme durch die Kommunisten in der Tschechoslowakei siedelte er im August 1948 nach New York über.³ Ab 1961 lebte er in Rom, bevor er 1994 nach Karlsruhe kam, wo er 2016 verstarb.⁴ Im Rückblick auf sein bewegtes Leben bemerkte er 2008, dass ihn jede Etappe aufs Neue dazu zwang, sich in der Fremde zu integrieren, und dass er dabei sein Talent für das Sprechen von Sprachen entfaltete:

[Gideon Bachmann] Ich wollte immer überall dazugehören und nicht als Fremder erkannt werden, und habe deswegen sehr schnell die Sprachen gesprochen. Manchmal habe ich sie gesprochen, noch bevor ich sie verstanden habe. Denn es geht bei Sprachen in erster Linie darum, dass man die Sprache hören kann, nicht, dass man sie sprechen kann. Denn eine Sprache zu hören, ist viel wichtiger als eine Sprache zu sprechen. Sprechen kann jeder, aber verstanden werden ist eine andere Sache. Und um verstanden zu werden, muss man hören können.⁵

Dass das Sprechen Bachmanns Lebensaufgabe wurde, beweist sein umfangreiches Tonbandarchiv mit über 500 Gesprächen, die er zwischen 1955 und 2011 geführt und aufgezeichnet hat. Die Sammlung ist gerade deshalb so außergewöhnlich, da vor Bachmanns Mikrofon sowohl die Protagonisten des *Neorealismus*, der *Nouvelle Vague* und des *New American Cinema* als auch Filmemacher aus dem klassischen Hollywood und emigrierte Vertreterinnen und Vertreter der europäischen Film-Avantgarde das Wort erhielten.

2.1 The Group for Film Studies

Durch neuartige technische Entwicklungen, wie den 16mm-Film und das Fernsehen⁶, und die damit einhergehende Entmachtung der Hollywood-Monopole⁷ eröffnete sich in den USA der 1940er-Jahre die Möglichkeit zur Herstellung von Filmen einer breiten Gesellschaftsschicht. Junge Filminteressierte gründeten in den großen Städten der Ost- und Westküste Filmzeitschriften, Filmclubs, Filmgewerkschaften, Filmkollektive und Filmverleihe.⁸ Wie ein Manifest des Filmema-

chers Jonas Mekas aus dieser Zeit beschreibt, grenzte sich diese junge Generation von Filmemacherinnen und Filmemachern des *New American Cinema* von der etablierten Hollywood-Maschinerie ab, wobei sie den kommerziellen Film von der Filmkunst, Geld machen vom Filme machen, Lüge von Wahrheit, Schlecht von Gut unterschied.

Wir schließen uns nicht zusammen, um Geld zu machen, wir schließen uns zusammen, um Filme zu machen. Wir schließen uns zusammen, um das NEW AMERICAN CINEMA aufzubauen. Und wir werden es mit dem ganzen Amerika und unserer ganzen Generation zusammen schaffen. Gemeinsame Überzeugungen, gemeinsames Wissen, gemeinsamer Zorn und gemeinsame Ungeduld verbinden uns – und die verbinden uns auch mit der jungen Filmbewegung der ganzen Welt. Unsere Kollegen in Frankreich, Italien, Rußland, Polen oder England können sich auf unsere Entschlossenheit verlassen. Wie sie haben wir die große Lüge im Leben und in der Kunst satt. Wie sie sind wir nicht nur für den neuen Film, sondern auch für den neuen Menschen. Wie sie sind wir für die Kunst, aber nicht auf Kosten des Lebens. Wir wollen keine falschen, auf Hochglanz polierten, glatten Filme – wir wollen sie rau, ungeglättet, aber lebendig; wir wollen keine rosigen Filme – wir wollen sie rot wie das Blut.⁹

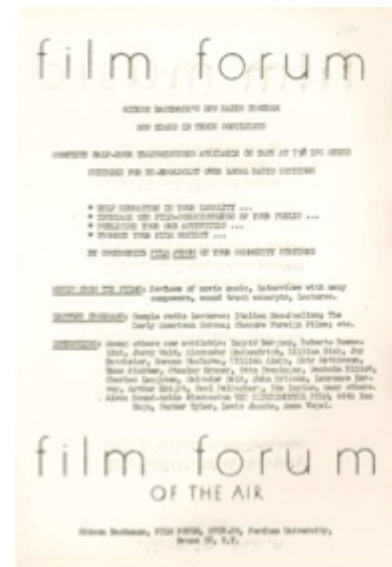
Nach seiner Ankunft in den USA im August 1948 hatte sich Gideon Bachmann als „Lastwagenfahrer, Hebräisch-Lehrer, Leiter des israelischen Fremdenverkehrsbüros und Bildhauer“¹⁰ durchgeschlagen, bevor er bei seinem entfernten Verwandten Hans Richter am Filminstitut des New York City College studierte. In etwa derselben Zeit, 1953 bzw. 1955, gründete Bachmann gemeinsam mit Jonas Mekas den Filmclub *The Group for Film Study* (GFS) und die Filmzeitschrift *Cinemas*. Diese beiden Initiativen waren sicherlich von der allgemeinen Aufbruchsstimmung in der US-amerikanischen, und insbesondere der New Yorker Filmszene beeinflusst und inspiriert. Die Mission und Vision des Filmclubs GFS beschrieb Bachmann damals wie folgt:

One of the reasons for the establishment of GFS is to fight against the contention that the reason for the production of mediocre film is “public demand”. To increase audience acceptance and understanding of good cinema, GFS publishes detailed program notes for each film outlining its history and intrinsic value. Film artists of caliber are invited to present their views on various aspects of the cinema. All programs are chosen through careful selection and in consultation with outstanding film authorities. The increase in sheer size of groups such as GFS is the only way to prove the demand for a mature film production code.¹¹

Die Gesellschaft für ein ‘reifes’ Kino zu sensibilisieren, ja zu erziehen, war sicherlich auch Bachmanns Motivation, als er ein Angebot des New Yorker Radiosenders WFUV annahm, ein wöchentliches Radioprogramm zum Film zu gestalten. Er öffnete sozusagen das Forum, das das Radio ihm bot, für die Vermittlung von Filmwissen. In der Abteilung *advertisement*, einer Ausgabe von *Cinemas* aus dem Jahr 1956, wies Bachmann auf sein neues Radioprogramm *Film Forum* hin und warb um finanzielle Unterstützung. Als Gegenleistung bot er an, die Programme für lokale Radiosender zur Verfügung zu stellen:

SUITABLE FOR RE-BROADCAST OVER LOCAL RADIO STATIONS:

- HELP EDUCATION IN YOUR LOCALITY...
- INCREASE THE FILM-CONSCIOUSNESS OF YOUR PUBLIC...
- PUBLICISE YOUR OWN ACTIVITIES...
- PROMOTE YOUR FILM SOCIETY...
- BY SPONSORING FILM FORUM ON YOUR COMMUNITY STATION!¹²



2.2 Film Forum

An einem Freitagnachmittag im Juni des Jahres 1955 begann der 28-jährige Gideon Bachmann seine erste fünfzehnminütige Sendung *Film Forum*. Weder die ersten zwölf Sendungen noch die Reaktion der Zuhörer sind durch das Tonbandarchiv nachvollziehbar. Vermutlich begann Bachmann mit Programmankündigungen der New Yorker Filmclubs und Berichterstattungen zu aktuellen Filmstarts. Nach und nach ging er jedoch zu ungeschnittenen Gesprächen mit Gästen über.

[*Film Forum*] Listen now to our weekly motion picture program. *Cinemages* Magazine in cooperation with Fordham University in New York now brings you Gideon Bachmann, Editor of *Cinemages*, International Vice President of the American Federation of Film Societies, film critic and author and his weekly show of film opinion and entertainment. Here is Gideon Bachmann and *Film Forum*.¹³

Wie im Jingle der Sendung *Film Forum* angekündigt wird, beschäftigte sich Bachmann in seinem Programm nicht ausschließlich mit dem neuen amerikanischen Kino. „Film opinion and Entertainment“ meinte eine breite Palette an Wissen über Filme, Genres und Filmpersönlichkeiten, die Bachmann seiner Hörerschaft vermittelte. Die ersten Sendungen mit Filmemachern waren wohl aus seinem New Yorker Freundeskreis besetzt: Shirley Clark, Maya Deren oder John Cassavetes zählten alle zum *New American Cinema*. Bachmann lud jedoch auch klassische Hollywood-Regisseure wie Frank Capra, Stanley Kramer oder Fred Zinnemann und etablierte europäische Regisseure und Film-Avantgardisten ein, die vor dem Zweiten Weltkrieg in die USA emigriert waren: darunter Jean Renoir, Fritz Lang und René Clair.

Sie äußerten sich dabei zu den zentralen Themen in Bachmanns Stimmenarchiv, darunter das Verhältnis von Filmkunst und Wirklichkeit. Dass beispielsweise die „Wahrheit“ nicht im fototechnisch erzeugten Bild der Filmkamera allein zu finden wäre, betonte der dänische Filmemacher Carl Theodor Dreyer:

[Carl Theodor Dreyer] Human beings follow the principle of inertia and are opposed to be taken away from the beaten track. They have by now got used to the correct photographic reproduction of reality and surely feel a certain happiness in recognizing what they already know. When the camera appeared, it won a quick victory because it could, in a mechanical way and objectively, registrate the impressions

which the human eye sees. This capacity has so far been the strength of the film, but as a regard to artistic films it is becoming a weakness we have to fight. We had got stuck with photography and are now confronted with the necessity of freeing ourselves from it. We must use the camera to drive away the camera. [...] Photography as a means of reporting has compelled the film to stand with its feet on the ground and so it became addicted to naturalism. Not until the film has cut off its earth-connection will [it] be able to fly into the sphere of imagination.¹⁴

Von diesem Naturalismus, der scheinbaren objektiven Reproduktion der Realität, müsse der Filmmacher sich befreien, um eine tiefer gelegene Realität, eine innere Wahrheit der Welt, zu offenbaren. Dreyer fügte hinzu, dass auch erst dadurch der Regisseur die volle Kontrolle über seine filmischen Gestaltungsmittel erlange und der Film zu einem individuellen Ausdrucksmittel werde wie die Malerei, die Bildhauerei oder die Literatur. Sowohl der amerikanische Filmkritiker Parker Tyler als auch der italienische Filmmacher Federico Fellini zeigen in Gesprächen mit Bachmann ein sehr ähnliches Filmverständnis.

[Parker Tyler] It seems to me that in the experimental film-makers' shifting of concentration from the objective, everyday, naturalistic world to an inner world—one of dream and fantasy, primarily—that they not only changed the focus of content, but they also changed the focus of form. [...] If film is to become an important art, it has to explore the world of the imagination and the ways in which imagination from time immemorial has operated upon the natural world in terms of visual understanding.¹⁵

[Federico Fellini] So why should people go to the movie if the only *raison d'être* is the showing of reality with a very cold objective eye? It would be much better just to walk around the street. For me neorealism means looking at reality with an honest eye, but any kind of reality. Not just social reality but also spiritual reality, metaphysical reality, anything man has inside him.¹⁶

Der französische Filmmacher Jean Renoir ging diesbezüglich noch einen Schritt weiter, indem er behauptete, dass sich eine innere Realität, eine Wahrheit, erst in der Begegnung der äußeren Welt mit den inneren Empfindungen des Filmmachers offenbare.

[Jean Renoir] I believe in a kind of marriage, of blending, between this outside world which changes all the time, which is so wonderful, which we have to absorb, to incorporate to our soul, to our own body. I believe in this blending with our own personality, with ourself, with our humbly desire to represent this outside world. [...] I believe that art is a constant blending between yourself and the world.¹⁷

In dieser ersten Phase der Filmgespräche Bachmanns lassen sich verschiedene Merkmale eines Stils erkennen, die er später vertiefen wird: Seine Einleitungen gestaltet er in dem Bewusstsein, dass wahrscheinlich der Großteil seiner Hörerschaft den jeweiligen Film noch nicht gesehen hat oder seinen Gast nicht kennt. Es herrscht eine entspannte und vertraute Gesprächsatmosphäre. Seinen Gästen bringt Bachmann tiefen Respekt und Bewunderung für ihre Arbeit entgegen. Zudem zeichnet ihn eine unendliche Neugier für jeden Aspekt des Filmmachens und eine Gesprächsagilität aus, die ihm erlaubt, auf die Ideen, Perspektiven und Meinungen seiner Interviewpartner innerhalb eines engen zeitlichen Rahmens – die Programme dauern eine Viertel-, beziehungsweise eine halbe Stunde – einzugehen.

2.3 The Film Art

Als Ablösung des Radioprogramms *Film Forum* ging im Herbst des Jahres 1958 Bachmanns zweites Radioprogramm *The Film Art* auf Sendung, das eine viel größere Hörerschaft erreichte, da es im gesamten Netz des Pacifica Radio gesendet wurde. Das 1946 von Lewis Hill gegründete Radionetzwerk Pacifica Radio teilte die von jeder teilnehmenden Radiostation eigenständig produzierten Beiträge mit den kooperierenden Radiostationen. Auf den Hüllen einiger Tonbänder lässt sich dieser Vorgang gut nachvollziehen. Eine Tonbandkopie des Radioprogramms *The Film Art* wanderte somit nach seiner Sendung auf dem New Yorker Radiosender WBAI durch die gesamten Vereinigten Staaten von Amerika: KPFA in Berkeley, KPFA in Los Angeles, WGBH in Boston, WNUR in Chicago, WYSO in Yellow Springs, WRTI in Philadelphia und WDCR in Hannover und zurück zu Gideon Bachmann nach New York.

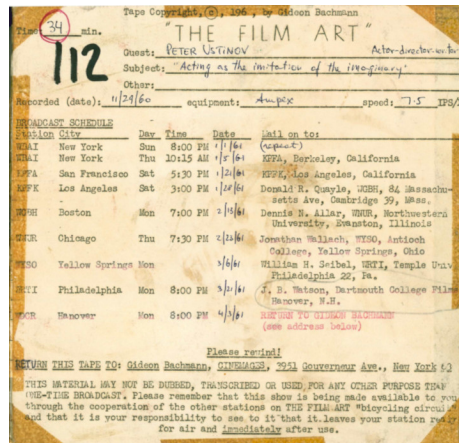


Abb. 2: Scan der Rückseite des Tonbands Nr. 112: Peter Ustinov.

Bachmann nannte sein zweites Programm *The Film Art*. Der Titel verstand sich dabei auch als eine Art Provokation an das in dieser Hinsicht noch wenig geschulte amerikanische Publikum der 1950er Jahre, Film als Kunst anstatt als Massenmedium zu betrachten. Die Grundzüge der Debatte ‚Kunst vs. Industrie‘ spiegelt sich facettenreich in Bachmanns Gesprächen mit Filmemachern wie René Clair wider:

[René Clair] A lot of young people, of beginners in the pictures, believe more or less that motion picture can be an individual art. I don't believe in that, you see. It's an art for the masses. [...] A picture is made for the people, for the audience and we must admit that it is not a suddenly degrading tour for the masses. [...] I call individual arts the arts which existed in the past. They were made more or less for an elite.¹⁸

Die amerikanische Schauspielerin Lillian Gish wiederum sprach vor Bachmanns Mikrofon als eine der wenigen Gäste, die die frühe amerikanische Filmgeschichte selbst miterlebt und mitgestaltet hatten. Als junge Schauspielerin hatte sie von 1912 bis 1923 in den Filmen des Filmpioniers David Wark Griffith mitgespielt. Dessen Auffassung vom Filmemachen beschrieb sie so:

[Lillian Gish] Griffith told us something that you'll smile at, most people do when they hear it: he said that we were in this new important thing that had been predicted in the bible. And that was the universal language. He believed, at least he told us he believed, wars came from misunderstandings and we were in something that could be understood around the world. And we would... When we were perfected, maybe we wouldn't live enough to see the this perfection but when this was perfected it would wipe out all misunderstandings, therefore it would wipe out war and therefore it would bring about the millennium.¹⁹



Abb. 3: Scan der Rückseite des Tonbands Nr. 210: Lillian Gish.

Griffith hatte die durchaus religiöse Vision, durch eine universell verständliche Filmsprache Missverständnisse und Kriege für immer aus dem Weg zu räumen und dadurch alle Menschen zu verbrüdern. Von dieser Haltung war es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zum industrialisierten Hollywoodfilm, der in diesem Sinne als eine Maschine für den Weltfrieden beschrieben werden könnte:

[René Clair] But of course all these big machines are not made for an individual expression, they are made in order to interest or convince people, the big masses, because this machine costs a lot of money, needs a lot of material, and you cannot do that for the self pleasure of expressing yourself.²⁰

Was bei Griffith noch eine naive und ideelle Verheißung war, wurde in Hollywood zum kommerziellen System, das sich aus der Perspektive der Filmemacher des *New American Cinema* mit der Zeit abnutzte und den Blick für die Realität seines Publikums aus den Augen verlor.

[Amos Vogel] Hans Richter once put this very well when he said that the average spectator, going to a neighborhood movie house, expects to have fried chicken fly into his mouth without any work on his part. What he is saying, of course, is that when we are watching commercial cinema, we remain passive spectators.

Everything is carefully spelled out and we are not called upon to experience what we experience when encountering a piece of serious music or a painting, especially a modern painting, which very definitely calls for an active spectator – a person willing to be involved, willing, you might say to work for his money.²¹

Doch die Zeiten änderten sich. Vor allem durch technische Neuerungen und politische Eingriffe entwickelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg individuelle Möglichkeiten sowohl des Produzierens als auch des Konsumierens von Filmen. Die bereits erwähnten Filmemacher in Italien, Frankreich und Amerika strebten nun nicht mehr danach, die Massen zusammenzubringen, sondern sahen im Film, wie bereits erläutert, einen Weg der Wahrheitsfindung. Bachmann entwickelte dazu eine zentrale Fragestellung, die sich wie ein roter Faden durch seine Gespräche zog:

[Gideon Bachmann] I am interested in what you expect from the audience, why you think audiences go to films, and to what extent they expect to see the truth, and to what extent they expect to see dreams, and to what extent they expect to see other people, and to what extent they expect to see themselves.²²

Diese Frage hatte doppeltes Potenzial: Einerseits forderte er die Filmemacher heraus, Stellung zu ihrer Verantwortung für das mächtige Medium und das ihm ausgelieferte Publikum zu beziehen. Andererseits brachte Bachmann gezielt zur Sprache, dass Kino immer in einem Kontext des gemeinsamen Rezipierens stattfindet und man als Filmemacher – auch wenn man noch so viel Wahrheit sucht – zwangsläufig einem Publikum diene.

[Bachmann] Do you think that the films that you make are made for many people to understand and to enjoy – or for a minority?

[Polanski] I don't think about it when I do the picture, you know? I do the picture and I want to do a good one and as good as I understand this word.

[Bachmann] Well, if you say you want to make a good film you already... there is already a certain consideration involved as to what that means. And ordinarily that work of art that implies the expenditure of so much money... it's only natural to think of what will happen to it when it's finished [...].

[Polanski] You can't think about the money, about the audience because it's impossible to do something good, if you think about it. [...]

[Bachmann] But I am just wondering to what degree you are thinking about what will happen to your work when it's finished while you are making it.

[Polanski] I don't think about it, I think about my picture, I have a vision, I see my picture before the shooting and I try to realize my vision. [...] During the shooting, I don't think about the audience. You know, why? Why think about the audience?²³

Die Auffassung Roman Polanskis lässt auf jenes neue Filmverständnis schließen, das René Clair noch vehement abgelehnt hatte: Film war zum individuellen Ausdrucksmittel geworden. Ein guter Film wurde nicht mehr durch seinen Erfolg an der Kinokasse definiert. Die jungen Filmemacher wollten ihre eigenen Geschichten erzählen, ohne viel daran zu denken, ob sie eine höhere, poetische und eigene (visuelle) Sprache beherrschen.

[Jean-Luc Godard] simply said: I'm a man and I tell stories, they come out of myself, some people must be interested.²⁴

Dass gerade erst durch eine subjektive künstlerische Herangehensweise ein Film an Bedeutung für sein Publikum gewinne, erörterte Jean Renoir. Er betonte, wie wichtig es für den Filmemacher sei, auf eine demütige, naive und gleichzeitig persönliche Art die äußere Realität in einen Film zu integrieren, damit er als ein allgemein verständliches Werk zugänglich wird.

[Jean Renoir] If you do it, with the idea that only your own expression is important then you do nothing. You must humbly believe that you have to copy the world as it is around you. And if your own personality is strong enough, well, the world you planned will disappear and yourself will appear.

[Bachmann] And yourself in relationship to the work.

[Renoir] Absolutely.

[Bachmann] And that would be the thing that makes it into a work of art because it would be acceptable to so many other people because of this relationship.

[Renoir] And also because you help the other people who have no time to do it. I don't see that we artists are more intelligent or that we know more than the other ones. Just, we have more time. We dedicated our time to the research of truth. And the other ones, after all they have to work in the department store, to make a living by being bankers or state employees or railroad engineers. Well, we have more time to discover the truth. And when we discover a little bit of truth, well, we open a new window and we show a new landscape and people are thankful to us for that, they say: that's true. You know, it's even more true because the landscape we discover, the landscape we show, is a landscape they already know, but they never saw it that way before.²⁵

Anknüpfend an die von Jean Renoir genannte Möglichkeit, dem Publikum etwas zu zeigen, was es davor noch nicht wahrnehmen konnte, formulierte Federico Fellini eine Art Moral für Filmemacher im Umgang mit ihren Zuschauern.

[Federico Fellini] Yeah, I think it is more moral and more important to show, let's say, the story of a man and everybody with his own sensibility and who on the basis of his own inner development will try to find his own solution. [...] Giving happy ends to films, you got your audience into going on to live in a treat blatant manner because they are now sure that somewhere something happy is going to happen to them too, and without having to do anything about it. Conversely, by not giving them the end on a platter, you can make them think, you can remove some of that security. They will have to find their own answers.²⁶

Bachmanns Radioprogramme *Film Forum* und *The Film Art* dokumentierten diese zwei großen Veränderungen im Verständnis des Films. Auf der einen Seite verband sich mit dem Filmemachen nicht mehr nur ein Geschichtenerzählen, sondern eine künstlerisch-philosophische Tätigkeit. Auf der anderen Seite änderte sich die Beziehung zwischen Gideon Bachmann und seiner Hörerschaft: Von dem vorwiegend aufklärerischen Programm entsprechend der früheren Manifeste der GFS wandelte er seine Sendungen zu einer Debatten-Arena, die autorenfilmischen Positionen Raum gibt, aber gleichzeitig dem handwerklichen Charakter der Produktionen für das große Publikum Tribut zollt. Die Tonbänder sind mündliche Zeugnisse eines weiten Spektrums von Filmemacherinnen und Filmemachern, anhand derer sich auch eine hörbare Autorenfilmgeschichte nachvollziehen lässt. Interessant und aktuell sind sie für uns heute zudem, da all dies nicht in einer spezialisierten Publikation, sondern in einem Massenmedium stattfand.

Bachmann wurde durch diese filmontologischen Debatten vermutlich selber stark geprägt. Sein Interesse an Authentizität in der Aufnahme der Interviews, an der Suche nach der wahren Persönlichkeit hinter der vermeintlichen Fassade seiner Gäste und an einem verantwortlichen Umgang mit seiner Hörerschaft, der gerade darin bestand, nicht alles erklären zu müssen, veränderte die Art und Weise, wie er seine Interviews führte. Der neue Geist, der in der Filmkunst herrschte, könnte hier auch der Nährboden für Bachmanns Idee eines Stimmenmuseums gewesen sein.

3. Das Stimmenarchiv

3.1 The Anchorman

So gern Gideon Bachmann in seinen Radioprogrammen auch über Filmkunst diskutierte, war ihm die authentische Begegnung mit den Filmstars mindestens genauso wichtig. Ein Radioprogramm über bewegte Bilder brachte sowieso ein gewisses Paradox mit sich:

[Bachmann] I'd like to say, first of all, that to talk about any creative medium is in itself a paradox because a creative medium is there by itself and talking is also a creative medium by itself.

So, for any inaccuracies or any insufficiencies that will come up this evening, I hope you'll excuse me.²⁷

So stehen in Bachmanns Radioprogrammen umso mehr die Stimmen im Vordergrund: die Stimmen derjenigen, die sonst immer hinter der Kamera stehen, der Filmemacherinnen und Filmemacher, und derjenigen, die einem Film ihren Körper und ihre Stimme verleihen, der Schauspielerinnen und Schauspieler. Durch die ungeschnittenen Aufnahmen der Gespräche, durch all die Banalitäten, sprachlichen Missverständnisse und spontanen Momente konnte Bachmann den

Menschen hinter dem Filmschaffenden hervorlocken: ein 'Making-Of', ein Blick hinter die Kulissen, eine Art Entmystifizierung der Personen, die hinter dem so einflussreichen und vereinnahmenden Medium Film steckten.

Das waren immer lange Gespräche, *open end*, wo es nicht darum ging, die Werke dieses Menschen zu besprechen, sondern ihn. Es ging um das, was ihn ausmacht, dazu gehört zum Beispiel auch, was er über Politik denkt oder über Elefanten in Afrika, Dinge, die den Menschen definieren und nicht nur das, was er herstellt.²⁸

Bachmann arbeitete in seinen Interviews nicht mit Fragenkatalogen, auch wenn er immer wieder auf die bereits erwähnten favorisierten Gesprächsthemen zurückkam. Er erschuf sich die Rolle eines Radiomoderators, der zuhören, mitdenken und mitsprechen konnte und wollte. So gestalteten sich die Interviews meist sehr ergebnisoffen und gingen von der Biografie und Filmografie der Filmemacher auf die Besprechung des einen oder anderen Films über. Interviews, in denen Bachmann diese Reihenfolge vernachlässigte und ganz gezielt nach 'seinen' Themen fragte, fallen aus dem Gros der Gespräche des Stimmenarchivs heraus und bilden somit die besonders interessanten Zwiegespräche.

Sowohl die französische Bezeichnung des Radiomoderators, *animateur*, als auch der englische *anchorman* treffen ziemlich genau auf Bachmanns Art der Radiomoderation zu. Bachmann konnte sich außergewöhnlich gut an seine Gäste anpassen. Er konnte mit Wissen beeindrucken, seinen vielseitigen Charme spielen lassen, sprachliche Wogen glätten, aber auch belehren und ermahnen. So lockte er fast alle Interviewpartner aus der Reserve und brachte sie zum Sprechen. Für viele Filmemacherinnen und Filmemacher bedeutete solch ein ungeschnittenes Interview – gerade auch in Anbetracht der Tatsache, dass es zu dieser Zeit noch so gut wie keine Radioprogramme zum Film gab²⁹, dass sie ihre tiefsten Gedanken zum Filmemachen in Worte fassen mussten. Das bereits zitierte Gespräch mit Roman Polanski beispielsweise zeigt Bachmann als einflussreichen und erfahrenen Filmkenner gegenüber dem noch jungen Filmemacher. Über weite Strecken des Gesprächs lässt Bachmann dabei nicht von jener zentralen Frage, ob Polanski an sein Publikum denke, ab.

3.2 Das mobile Mikrofon

Venedig, 1962. Gideon Bachmann sitzt auf dem Bug eines kleinen Schiffes und blickt auf den Sonnenuntergang und das Castello-Viertel am Horizont. Während das Boot ihn zu einer Party fährt, nimmt Bachmann sein kleines Mikrofon und spricht hinein, um diese Situation für seine Hörer, oder auch für sich selbst, einzufangen:

[Gideon Bachmann] I'm at this moment in what you would call a taxicab, which means a motorboat, going from the casino on the Lido in Venice to the Cipriani Hotel which is on the Giudecca in Venice and where a large scale Hollywood-type party organized by MGP productions of New York is being held tonight. This has been called a mystery party, and it has been the envy, the invitations have been the envy of everybody attending the film festival, and nobody knows where we are going. The noise you are hearing, of course, is the motor of the boat, I'm going to try to give you, in the course of this next half hour, a

rundown of the party, what ever it may be, and whoever may be there, and whatever they may be doing.³⁰

Auch wenn Gideon Bachmanns Stimme die Gleiche war, hatte sich sein Leben verändert: 1961 war er nach Rom umgezogen, hatte angefangen ein Buchprojekt über seinen Bekannten Federico Fellini – auf Basis von Interviews selbstverständlich – zu schreiben und sammelte als 'rasender Filmreporter' Gespräche mit Filmemacherinnen und Filmemachern auf den europäischen Filmfestivals.

Waren die Tonbandgeräte zu Beginn seiner Tätigkeit als Radiomoderator noch unhandlich und schwer, reiste Bachmann nun mit einem tragbaren Rekorder und fand Gefallen an der Spontaneität und Authentizität, die die Aufnahmen erlangten. So wandelten sich auch die Gespräche. Lag der Fokus der Studioaufnahmen der Sendungen *Film Forum* und *The Film Art* auf der Vermittlung von Filmkunst für ein mündiges Publikum, verlor Bachmann nun den Kontakt zu seiner eigentlichen Hörerschaft. Für die Programmreihe *The Film Art – Recorded in Europe* kamen auch die Stars nicht mehr zu Bachmann, sondern er reiste zu ihnen. Die sendefertigen Tonbänder übermittelte er nach New York, wo sie weiterhin sonntagabends um acht Uhr in seiner Abwesenheit gesendet wurden.

Er war nun zum Stimmenjäger geworden, immer auf der Suche nach weiteren, bekannten und unbekannten Stimmen. Besondere Aufmerksamkeit schenkte er in dieser Zeit den Filmemacherinnen und Filmemachern aus der Sowjetunion, Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn: Andrei Tarkowski, Andrzej Wajda, Jiří Weiss, *Miklós Jancsó* und vielen weiteren. Aber auch die nun sehr bekannten westeuropäischen Filmemacherinnen und Filmemacher wie Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni oder Alain Resnais suchte er auf den Filmfestivals in Cannes, Berlin oder Venedig auf. Der befreundete Filmemacher Edgar Reitz beschrieb später, dass Bachmann sich für diese Filmfestivals sogar eigene Konstruktionen gebaut hatte, die ihm erlaubten, sein Mikrofon über die Köpfe weit hinein in die Menschenmenge zu halten und somit glasklare Gespräche aus einigen Metern Entfernung aufzunehmen.³¹ Diese atmosphärischen Momentaufnahmen von Festivalpartys, Pressekonferenzen, Restaurantbesuchen und Dreharbeiten wurden ab dem Jahr 1962 immer häufiger und er interviewte in gleicher Manier ausgewählte Filmemacherinnen, Filmemacher, Schauspielerinnen und Schauspieler in sehr viel längeren, spontanen Aufnahmen.

Über die Freundschaft mit Federico Fellini fand Bachmann Arbeit als Setfotograf, unter anderem bei dessen Film *8 ½* (1963), und nach dem Ende seines Radioprogramms *The Film Art – Recorded in Europe* im Jahr 1966 wechselte er das Metier: vom Radiomoderator zum Filmemacher. Als Zeitzeuge der bewegten Jahre in New York und an der Seite Fellinis drehte Bachmann ab 1967 Dokumentarfilme: Es entstanden die Filme *Jonas* (1967), *Protest – wofür?* (1968), *Ciao, Federico!*



Abb. 4: Bachmann gezeichnet von Federico Fellini

(1970) und ein Film über die Dreharbeiten zu Pier Paolo Pasolinis Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), der erst 2008 als *Salò: Open Your Eyes!* veröffentlicht wurde. Die Filmtöne befinden sich ebenfalls im Stimmenarchiv.

4. Das Bachmannarchiv

4.1 Akustografische Geschichtsschreibung

Die Rolle des Gastgebers für die Begegnungen mit den von ihm geschätzten Filmemacherinnen und Filmemachern muss Bachmann genossen haben. Es ging ihm nicht so sehr darum, welche inhaltlichen Positionen er auf Tonband festhielt, sondern dass er – auf möglichst authentische Weise – den gegenüberstehenden Menschen und sich selbst dokumentierte. Das Stimmenarchiv lebt dabei nicht nur von den Interviewgästen, sondern zu großen Teilen auch von Gideon Bachmann. Die Interviews sind auch selbstreflexive Momente, mündliche Notizzettel oder klangliche Spiegelflächen Bachmanns. Und, wie bereits zu Beginn erwähnt, suchte er eine starke Zugehörigkeit zu seiner Umwelt. Bachmann war ein Vorläufer von Film- und Kunsthistorikern, die durch das rege Führen und Aufzeichnen von Gesprächen mit Filmemachern und Künstlern nicht nur eine ästhetische *oral history* anhäufte, sondern vor allem eine „medial unterstützte Zeitgenossenschaft“³² mit ihren Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern erzeugten.

Edgar Reitz nannte Gideon Bachmann den „Vasari des Films“³³ und spielte damit auf die Fähigkeit beider Autoren an, einen *State of the Art* der Künstler ihres jeweiligen Zeitalters zu dokumentieren. Dieses Kompliment hätte Bachmann sicherlich gefreut. Natürlich sind die Fälle nur bedingt vergleichbar, auch da wir heute mehr Quellen haben als in der Zeit, in der Giorgio Vasari die Leben der Maler des *Rinascimento* beschrieb. Zudem besteht ein zentraler Unterschied in den medialen Voraussetzungen der beiden Künstlerbiografen: So ist zum einen ihr Medium der Beschreibung ein anderes, Malerei bzw. Film, zum anderen steht auch bei dem jeweils beschreibenden Medium das schriftliche Porträt dem aufgezeichneten mündlichen Zwiegespräch gegenüber: Während Vasari Biografien in erzählerischem Charakter abfasst, komponiert Bachmann ein akustisches Klangbild und 'schreibt' so eine akustografische Geschichte des Kinos durch Stimmen, Pausen, Wortwahl, Akzente und Klang.

Will man ein künstlerisches Element in Bachmanns Arbeit finden, lässt sich die von ihm so genannte Akustografie als solches begreifen – die Möglichkeit, eine Rede zu halten durch die Stimme des anderen. Aus den Aufnahmen, viele davon Interviews mit Gesprächspartnern, deren Muttersprache nicht Englisch war, schöpft Bachmann wie aus einem Reservoir. Der Vorgang ist verwandt mit dem Zitieren (Bachmann war auch Editor seiner Programme), aber die Akustografie umfasst auch die Produktion von Stimmen. Der Begriff der Produktion ist hier wichtig: Er schließt die Auswahl von Stimmen (Gesprächspartnern) ein, die Gesprächsführung oder -lenkung, aber auch die technischen Bedingungen, die die Gesprächsaufzeichnungen ermöglichen, sowie die Postproduktion. Durch diese Rolle des Produzenten, die Bachmann – als Autor, als Kurator, als Toningenieur – einnimmt, unterscheidet sich das Akustografische vom Akustischen. In der Akustografie bearbeitet der Autor oder die Autorin das Akustische in einem Akt, der dem des Schreibens nicht unähnlich ist: Es wird eine Autorschaft impliziert, die das Zwiegespräch zur Rede webt.

Damit hat die Akustografie mit der Schrift zu tun – beides ist unveränderlich aufgezeichnet –, aber gleichzeitig hat sie den situativen Charakter des Mündlichen und wird als Gespräch und nicht als Text präsentiert. Der Wortteil *-grafie* deutet auf die Verwandtschaft zur Schrift hin: Die Akustografie fixiert – wie die Schrift im Text – in der Zeit, was gesagt wird. Sie erlaubt jedoch keine Vorbereitung oder Korrektur der Rede und die Abschweifungen, die Wiederholungen oder die Suche nach dem besten Wort werden in der Akustografie wie in einem Palimpsest (ein Dokument, bei dem die vorherigen Beschriftungen lesbar bleiben) hörbar.

4.2 Vox Humana

Wenn es nach Gideon Bachmann gegangen wäre, hätte man die Stimmen der Tonbänder überhaupt nicht in Worte fassen oder bebildern sollen. Nach seiner Auffassung ging es darum, ein Klangerlebnis mit den verschiedenen Stimmen zu kreieren, ein akustisches Kunstwerk, und weniger eine Wissensquelle.

[Gideon Bachmann] Es geht mehr darum, wie jemand etwas sagt, als was er sagt. Deshalb soll es keine Bilder geben. Das Bild lenkt ab. [...] Wir haben im *Vox Humana* zwei Grundprinzipien: erstens, keine Bilder, zweitens, keine Übertragungen auf Papier. Es muss gehört werden.³⁴

Bachmanns Konzeption des Stimmenmuseums *Vox Humana* vernachlässigte auf einmal das, was er über viele Jahre immer und immer wieder gesucht hatte: das Gespräch über und die Vermittlung von Filmwissen. Zu Beginn war er 'Kämpfer' für eine neue Filmkultur, ein Mediator zwischen der Welt des Films und der Alltagswelt seines Publikums. Er produzierte seine Programme für die Radiohörerschaft. Es ging um Inhalte, Themen und Aufklärung. Das Stimmenmuseum sollte jedoch den reinen Klang der Stimme, den Ausdruck von Emotionen und dadurch den Charakter des Sprechenden in den Vordergrund stellen:

[Gideon Bachmann] Alles ist in unserer Welt gespeichert. Für alles gibt es Museen. Nur für die menschliche Stimme gibt es kein Museum, dabei ist die menschliche Stimme das Ausdrucksvollste, was der Mensch hat. Das einzige, was der Mensch nicht gewöhnt ist zu verbergen, ist der Ton seiner Stimme.³⁵

Ein direkter Einfluss auf die Idee einer Stimmensammlung lässt sich aus einem Gespräch mit Hans Richter vermuten, der darin von seinem letzten realisierten Filmprojekt *Dadascope* erzählte:

[Hans Richter] I collected over fifteen years the poetry of my friends from the Dada times, between 1916 and 1922. Poetry which influenced modern poetry considerably as did Dada painting influenced modern painting decisively. So I collected that over the last fifteen years without knowing whether I would ever do something with it.

[Gideon Bachmann] I mean: tape recordings of...

[Hans Richter] Tape recordings, films on tape, sounds on film and so forth.

[Gideon Bachmann] Where the people themselves were reading their own poetry.

[Hans Richter] Where the artist themselves were reading their own

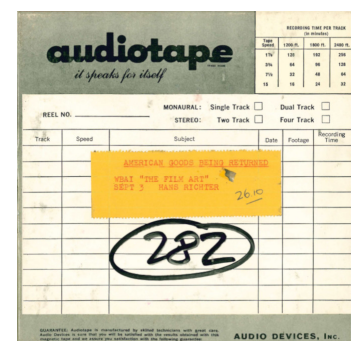


Abb. 5: Scan der Rückseite des Tonbands Nr. 282: Hans Richter.

poems. French, Germans, Americans, Dutch and so forth. Because I saw that's a pity that these people die — we all have to die, but not so soon I hope — and than their voice and their expression, the way they wanted to have these poetries read get lost. So I collected.³⁶

Ein weiterer Einfluss könnte in jenem damaligen neuen Verständnis des Kinos liegen, das Bachmann in seinen Radioprogrammen dokumentierte. Der Anspruch, mit dem Film 'die Wahrheit' unter der Oberfläche einer äußeren Realität zu erkunden, findet im Klangerlebnis des Stimmenmuseums eine gewisse Entsprechung. Es ging ihm nicht mehr um die dokumentarische Realität der Gespräche, sondern um eine künstlerische Auffassung der 'wahren' Persönlichkeit, die hinter ihren Aussagen im Klang der Stimme zu finden ist. Diese 'Offenbarung' könne man laut Bachmann dem Museumsbesucher nicht aufzwingen. Jeder einzelne Zuhörer fände – mit einer gehörigen Menge an Geduld und Einbildungskraft – sein ganz eigenes Bild der sprechenden Person.

1994 überredete Edgar Reitz seinen guten Freund Bachmann, am Aufbau eines Europäischen Instituts für Kinofilm in Karlsruhe (EIKK) mitzuarbeiten, das an die 1992 neu gegründete Staatliche Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe angegliedert war. Vorerst ohne seine vielen hundert Bänder zog Bachmann in die Gartenstraße 72, direkt über das Büro jenes Instituts. Bis zur Schließung des EIKK im Jahr 2005 organisierte Bachmann Filmveranstaltungen, Filmvorführungen und ein Stipendienprogramm für junge Filmemacherinnen und Filmemacher. In der Absicht, ein Stimmenmuseum ins Leben zu rufen, ließ er 2006 seine Bänder nach Karlsruhe bringen, wo sie vom ZKM akquiriert wurden. Ein erster Schritt zu einem solchen Museum war die Digitalisierung der Bänder des Stimmenarchivs, die das ZKM ab 2006 durchführte. Zur Realisierung des Stimmenmuseums kam es bis zu Bachmanns Tod im November 2016 nicht. Seine Idee kann daher nur anhand von Äußerungen Bachmanns nachvollzogen werden. Eine Kooperation des ZKM und der HfG wurde 2014 seitens der jeweiligen institutionellen Vertreter Peter Weibel, Margit Rosen und Andrei Ujică unter Mitarbeit einer studentischen Arbeitsgruppe bestehend aus Max Clausen, Marie Falke, V́ctor Fancelli Capdevila und Christian Haardt initiiert, um das Bachmannarchiv wissenschaftlich und inhaltlich zu erschließen.

Das primäre Ziel der studentischen Projektgruppe an der HfG Karlsruhe war die Zugänglichmachung der Bänder. Eine Webseite, ein Podcast, Hörspielprojekte und Ausstellungen sind geplant und wurden teilweise schon realisiert. Dabei stand immer die Frage im Raum, wie man Bachmanns Bänder verstehen soll: Sind es filmwissenschaftliche, historische Zeugnisse oder Klangerlebnisse? Für Ersteres gab es bereits bekannte Vorbilder, wie François Truffauts Interviewbuch *Le cinéma selon Hitchcock* oder die Interviews mit Filmemachern, die Jonas Mekas von 1958 bis 1977 wöchentlich im Magazin *The Village Voice* publizierte. Eine Auftrennung der aufgenommenen Gespräche Bachmanns in Klang und Aussage schien uns, dem ZKM und der studentischen Arbeitsgruppe der HfG, denkbar schwierig, weshalb eine wissenschaftliche Erfassung und Erschließung des Archivs beschlossen wurde. Die Tonbandaufnahmen wurden vollständig digitalisiert, dann katalogisiert, die Metadaten zu Aufnahmezeitpunkt, Ort und Personen erfasst, einige Interviews transkribiert und in kurzen Texten inhaltlich zusammengefasst. Für künstlerische und wissenschaftliche Projekte steht dieses Archiv im ZKM nun der Öffentlichkeit zur Verfügung, wie beispielsweise das Dokumentarfilmprojekt *Trial and Error* (2018) von Marie Falke zeigt.



Abb. 6: Bachmanns Tonbandmaschine.

Die fast 500 Tonbänder werden heute im ZKM-Archiv verwahrt, Digitalisate sind über einen Sichtungsserver zugänglich und werden auf LTO-Tapes im Langzeitarchiv des ZKM gespeichert. Die studentische Arbeitsgruppe befasst sich mit möglichen Präsentationsformen des Archivs und überlegt, ob und wie das *Vox Humana* nach Bachmanns Vorstellungen realisiert werden könnte. Wie genau das Museum aussehen sollte, ist nicht bekannt und bis jetzt wurden auch keine konkrete Pläne gefunden. Nichtsdestotrotz erlaubt die oben beschriebene Entwicklung von Bachmanns Biografie und Arbeit sich vorzustellen, dass die Besuchererfahrung eine des Flanierens in einem geräuschvollen Raum sein könnte. Wir stellen uns vor, dass in dem Stimmenmuseum eine Polyphonie zu hören ist. Aber wie die Aufmerksamkeit der Besucherinnen und Besucher auf die Stimmen und nicht auf die Inhalte gelenkt werden kann, das ist eine der Herausforderungen, die Gideon Bachmann uns hinterlassen hat. In jedem Fall scheint das ZKM mit seinem programmatischen Anspruch, Produktion, Ausstellung und Archivierung in einer Institution zu vereinen, ein geeigneter Ort, sich dieser Herausforderung zu stellen.

5. Wie Menschen klingen

Den frühen Radiomoderator Bachmann hätte Edgar Reitz' Bonmot, der Vasari des Films zu sein, sicherlich sehr gefreut als Anerkennung seiner Tätigkeit als Chronist der Nachkriegsfilmgeschichte mit all ihren Neuerungen. Es steht allerdings zu bezweifeln, dass Bachmann am Ende seines Lebens, als er das Stimmenmuseum *Vox Humana* entwarf, das Lob genauso bereitwillig entgegengenommen hätte. Reitz' Kommentar impliziert, dass die Tonbänder als Zeugnisse der Filmgeschichte zu betrachten sind, und stellt eine Analogie zu Vasari her, indem er die Rolle Bachmanns als Produzent filmhistorisch relevanter Dokumente betont. Es handelt sich aber doch um zwei Techniken der Charakterbeschreibung von Künstlern, die sich einerseits durch das genutzte Medium (Buch beziehungsweise Radiosendung) sowie andererseits durch Form und Erzählstrategie (Biografie und Werk beziehungsweise Gespräch und Stimme) unterscheiden. Entgegengesetzt zu Reitz' Perspektive und der Kunstgeschichte zeigt Bachmanns Idee eines Stimmenmuseums, dass sein Interesse für die Tonbänder nicht primär in ihrem Wert als historische Dokumente begründet ist, sondern in der Form der Stimme: Durch die Stimme wird der Charakter des Künstlers destilliert. Man kann Jean Renoir hören, man könnte aber auch versuchen, eine tiefe, kräftige Stimme mit französischem Akzent zu hören, voller Energie und Gestik, und danach eine kokette, leise und ruhige Stimme, die zufälligerweise Fellini gehört.

Wenn wir diesen Gedanken noch weiterführen, wird nimmt Idee, die Tonbänder für das *Vox Humana* zu nutzen, noch deutlichere Konturen an: Zwar gibt es eine Vielzahl an verschiedenen Stimmen, Akzenten und Registern zu hören, aber das Interesse der meisten Hörerinnen und Hörer liegt doch in den Inhalten dieser Gespräche, die unserer Meinung nach wichtige Dokumente der (akustografischen) Filmgeschichte sind. Was würde passieren, wenn im Sinne dieser Bachmannschen Umkehrung Vasaris Texte nicht als historische Quelle benutzt, sondern als literari-

scher Text gelesen und die Leserinnen und Leser sich in naiver Neugier auf die Figuren, die Art und den Stil von Vasaris Beschreibungen einlassen würden, ohne reale Personen und Ereignisse dahinter zu vermuten? Aus der Perspektive einer *Ars Acustica* heraus könnte man Bachmanns Stimmenarchiv dann schon eher dem Unterfangen Vasaris gegenüberstellen. In dem Fall würde es jedoch weniger um die Biografien als um die Persönlichkeiten gehen:

Le personalità de' piú eccellenti cineasti, registi cinematografici, et attori americani, italiani, francesi..., da Josef von Sternberg infino a' tempi nostri: descritte dalla sua stessa voce.³⁷

Literaturverzeichnis

- Avidam, Igal (21. November 2008). "Der Ton macht die Person: Filmexperte Gideon Bachmann initiiert in Karlsruhe ein Stimmenmuseum". In SWR2 [Radiobeitrag].
- Bachmann, Gideon (Hg.) (1955) *Cinemas*, 1.
- (Hg.) (1956) *Cinemas*, Compilation.
- (1957), "On the Nature and Function of the Experimental (Poetic)". In *Film Culture*, 14.
- Bomboy, Scott (4. Mai 2018), "The Day the Supreme Court Killed Hollywood's Studio System". In *Constitution Daily*. <https://constitutioncenter.org/blog/the-day-the-supreme-court-killed-hollywoods-studio-system/> (abgerufen am 13. Januar 2019).
- Hein, Birgit (1971), *Film im Underground*. Frankfurt: Ullstein.
- Olbert, Frank (19. Januar 2008), "Wie Menschen klingen", Deutschlandfunk [Radiobeitrag].
- Reitz, Edgar (2016), "Edgar Reitz über Gideon Bachmann". In *Pocket-Guide zur Ausstellung "Film Art on Air - Gideon Bachmanns Gespräche mit Kinopersonlichkeiten 1955 - 1997"*. ZKM Karlsruhe.
- Schnelle, Josef (23. Juni 2007), "Vox humana", Deutschlandfunk [Radiobeitrag].
- te Heesen, Anke (2014), "I felt like Vasari: Heinrich Klotz und das Interview". In *Die Klotz-Tapes: Das Making-Of der Postmoderne*. ed. Nikolaus Kuhnert/Anh-Link Ngo. Aachen: Arch+ Verlag.
- Vasari, Giorgio (1550), *Le Vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino. Con una sua utile et necessaria introduzione alle arti loro*. Florenz: L. Torrentino.

Anmerkungen | Note

- ¹ Wir möchten dem ZKM danken, insbesondere Hans Gass und dem ehemalige ASK-Team; Margit Rosen und Hartmut Jörg für die Bereitstellung der Tonaufnahmen. Dazu der restlichen Bachmann-Gruppe (Max Clausen und Marie Falke) für ihre Mitarbeit und Florian Haag für die Kommentare und Korrekturen. Außerdem das Team von *Lettere Aperte*, die sich unserem experimentellen Text-Format angepasst haben.
- ² Avidam, 2008. Danach noch: „Bewegung ist immer mein Schicksal. Es hört sich ein bisschen gewichtig an. Aber im Grunde genommen ist Bewegung immer das gewesen, auf was ich zurückgefallen bin, wenn es irgendwo schwierig wurde. Ich ging dann weg“.
- ³ Siehe dazu Bachmanns Bordkarte für die Verschiffung Le Havre – New York in der „America“, Ankunft in New York am 19. August 1948, im Archiv des ZKM Karlsruhe.
- ⁴ Avidam, 2008. Für eine ausführliche Darstellung der Lebenswege Bachmanns cf. der Artikel *Mamma Roma, addio?* von Paolo Sassi in dieser Ausgabe.
- ⁵ Ibid.

- ⁶ Cf. dazu Hein, 1971, 56.
- ⁷ Cf. zum Gerichtsprozess Paramount vs. United States von 1948 z.B. Bomboy, 2018.
- ⁸ Cf. dazu Hein, 1971, 55ss.
- ⁹ Bachmann (Hg.) (1961), *Film Culture* 22/23, 133, übersetzt und übertragen von Hein, 1971, 69s.
- ¹⁰ Avidam 2008.
- ¹¹ Bachmann (Hg.) (1955), *Cinemages* 1, 19.
- ¹² *Cinemages*, Compilation 1956.
- ¹³ GB, *Tirade Against Theaters (Film Forum)*, WFUV, New York: 1958. Tonband-Nr. 096. Im Vox Humana Archiv, 00:00:12–00:00:38. Die kompletten Soundfiles zu ausgewählten Interviews sind zu hören in der Online-Version des Artikels von *lettere aperte*. Alle Audiodokumente stammen aus der Sammlung des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.
- ¹⁴ GB, *Carl Theodor Dreyer (The Film Art)*. Sendung vom 29. März 1959 auf WBAI, New York. Tonband-Nr. 307. Im Vox Humana Archiv, 00:06:50–00:08:40.
- ¹⁵ GB, *Ian Hugo, Lewis Jacobs, Parker Tyler, Amos Vogel: The Experimental Film, 2. Teil (Film Forum)*. Sendung vom 11. November 1955 auf WFUV, New York. Tonband-Nr. 080. Im Vox Humana Archiv, 00:35:18–00:49:43.
- ¹⁶ GB, *Federico Fellini (The Film Art)*. Sendung vom 1958 auf WBAI, New York Digitalisat fellini06.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:10:16–00:10:30.
- ¹⁷ GB, *Jean Renoir (The Film Art)*. Sendung vom 19. Oktober 1958 auf WBAI, New York. Digitalisat renoir02.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:44:19–00:46:10.
- ¹⁸ GB, *René Clair (The Film Art Recorded in Europe)*. Aufgenommen am 24. Juni 1962. Tonband-Nr. 355. Im Vox Humana Archiv, 00:03:45–00:04:45.
- ¹⁹ GB, *Lillian Gish (Cinemages)*. Datum unbekannt. Tonband-Nr. 210. Im Vox Humana Archiv, 00:19:41–00:20:20.
- ²⁰ GB, *René Clair (The Film Art Recorded in Europe)*. Aufgenommen am 24. Juni 1962. Tonband-Nr. 355. Im Vox Humana Archiv, 00:05:22–00:05:50.
- ²¹ GB, *Ian Hugo, Lewis Jacobs, Parker Tyler, Amos Vogel: The Experimental Film, 3. Teil (Film Forum)*, 01:04:01–01:04:52.
- ²² GB, *Olivier Assayas, 1. Teil*. Aufgenommen am 22. Oktober 1996. Digitalisat assayas_01#.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:00:00–00:00:49.
- ²³ GB, *Polanski; Roman Polanski; 1. Teil (The Film Art Recorded in Europe)*. Datum unbekannt. Digitalisat polanski_01#.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:05:10–00:08:15.
- ²⁴ GB, *Jean-Luc Godard (The Film Art Recorded in Europe)*. Aufgenommen am 01. April 1962. Tonband-Nr. 290. Im Vox Humana Archiv, 00:18:46–00:18:58.
- ²⁵ GB, *Jean Renoir (The Film Art)*. Sendung vom 19. Oktober 1958 auf WBAI, New York. Digitalisat renoir02.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:19:39–00:21:05.
- ²⁶ GB, *Federico Fellini (The Film Art)*. Sendung vom 1958 auf WBAI, New York Digitalisat fellini06.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:13:49–00:15:06.
- ²⁷ GB, *The Art of the Film, Cleveland*. Aufgenommen am 29. Oktober 1958. Tonband-Nr. 108. Im Vox Humana Archiv, 00:00:28–00:00:51.
- ²⁸ Olbert 2008.
- ²⁹ Avidan 2008.
- ³⁰ GB, *Statement und Gespräche: Venedig Filmfestspiele (The Film Art Recorded in Europe)*. Aufgenommen 1962. Tonband-Nr. 84. Im Vox Humana Archiv. 00:16:45–00:17:33.
- ³¹ Reitz 2016, 3.
- ³² Te Heesen 2014, 8–13.

³³ Reitz 2016.

³⁴ Olbert 2008.

³⁵ Schnelle 2007.

³⁶ GB, *Hans Richter (The Film Art Recorded in Europe)*. Sendung vom 03. September 1961 auf WBAI, New York. Tonband-Nr. 282. Im *Vox Humana* Archiv, 00:21:57–00:22:39.

³⁷ Angelehnt an: Giorgio Vasari (1550), *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino. Con una sua utile et necessaria introduzione alle arti loro*. Firenze: L. Torrentino.