

Wenn Geister erzählen

Einige Überlegungen zur Voice-over-Narration

Von Jochen Brunow

Schon von den ersten Erfahrungen im Kino an haben mich die Stimmen aus dem Off des filmischen Bildes seltsam fasziniert und gefesselt. Mir war, als spräche der Film selbst zu mir. Ich war nicht nur emphatisch und antizipativ in das Geschehen auf der Leinwand involviert, sondern der Film meinte mich, gerade mich als Zuschauer in der Menge ... *for my eyes/ears only*. Ähnlich war es mir schon mit den des Nachts heimlich unter der Bettdecke gehörten Radiosendungen gegangen, in denen Rock gespielt wurde und vor allem der Blues. Dieses Erstaunen, von einem Wildfremden direkt adressiert zu werden, in des Wortes doppelter Bedeutung »angesprochen« zu werden – eben nicht nur adressiert, sondern auch affiziert. Sarah Kozloffs bereits vor einem Vierteljahrhundert erschienenen Buch *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film* brachte mich damals auf eine erste theoretische Spur dieser Empfindungen. »... the narrator implicitly acknowledges the spectator's own existence and personhood, such an acknowledgement is a pleasant form of flattery.« Das Buch war eine einzige, wie mir schon damals schien, überfällige Errettung der Erzählstimmen aus dem Off. Der Band blieb allerdings ohne Folgen; sowohl die Filmkritik als auch die praktischen Manuals zum Drehbuchschreiben verteuflten diese Form weiterhin als literarisch und damit unfilmisch und tun dies überwiegend bis heute.

Hinter jedem Film vermuten wir als Zuschauer eine erzählende Stimme, eine »master-of-ceremonies figure«, die die Erzählung des Films präsentiert und kontrolliert, schreibt Kozloff. »Adding voice-over narration to a film creates a fascinating dance between pose and actuality, word and image, narration and drama, voice and ›voice‹. [...] The technique itself draws on two contradictory impulses – a hearking back to simple oral storytelling and a modernist (if not postmodernist) self consciousness regarding narrative discourse.« Zum einen die raue, whiskyverhangene Stimme von Walter Brennan aus dem Off am Be-

ginn von Howard Hawks' RED RIVER: »You see, the story of Red River D. started this way ...« Der Auftakt gibt einem als Zuschauer das Gefühl, mit am Lagerfeuer zu sitzen und in die Entstehung dieser Geschichte einbezogen zu sein, sie unmittelbar persönlich erzählt zu bekommen. Zum anderen der Vorspann von LE MÉPRIS, der die Mitglieder des Produktionsstabs nicht in Schriftform vorstellt, sondern indem ihre Namen aus dem Off von der einführenden Erzählstimme vorgelesen werden. So wird man von Beginn des Films an auf seine Gemachtheit als ein ästhetisches Produkt hingewiesen.

RED RIVER (Panik am roten Fluß; 1948; D: Borden Chase, Charles Schnee; R: Howard Hawks)

LE MÉPRIS (Die Verachtung; 1963; D+R: Jean-Luc Godard)



Walter Brennan

Ist das heute noch immer gängige Vorurteil gegenüber der Voice-over-Narration ein Relikt aus den Tagen, als der Tonfilm den Stummfilm ablöste? Damals befürchteten Kritiker den Verlust einer elaborierten, originären visuellen Sprache und rangen um die erzählerische Ausrichtung des Kinos. »Zeigen, nicht sagen« wurde zu einer Formel, die sich bis in die heutigen Anleitungen für das Drehbuchschreiben erhalten hat. »... der Missbrauch und übermäßige Gebrauch der Erzählstimme ist nicht nur stinkfaul, sondern auch anmaßend«, schreibt zum Beispiel apodiktisch Robert McKee in *Story* bei seinem merkwürdig verbiesterten Versuch, die Geisterstimmen zu verbannen und auszumerzen. Um die Bedeutung von Voice-over für die Konstruktion der filmischen Fiktion überhaupt schlüssig beurteilen zu können, ist es von nicht unerheblicher Bedeutung, die Grundlagen des Hörens zu verstehen und Wirkung und Macht der Stimme zu erkennen.

Robert McKee: *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* (Alexander 2008)

Vor einiger Zeit ging ich einmal mit zwei kleinen Kindern in eine Theatervorstellung. Es war diese simple Kasperlevorführung, die mich den grundlegenden Unterschied zwischen einem aufgezeichneten Bild und einer technisch aufgenommenen Stimme lehrte. Meine beiden kleinen Begleiter waren bis zu dem Zeitpunkt von ihren Eltern vom Fernsehen und anderen technischen Wiedergabemedien weitestgehend ferngehalten worden. Eine reale Kasperletheateraufführung gemeinsam mit dem Patenonkel fanden die Eltern aber vollkommen in Ordnung.

Während nun alle Kinder in dem großen Auditorium völlig fasziniert den Aktionen der Figuren auf der Bühne folgten und mit glänzenden Augen mitfieberten, schauten Joya und Nicolai immer wieder suchend im Saal herum, starrten auffällig zur Seite. Nach einem kurzen Moment der Irritation wurde mir der Grund dafür schlagartig klar. Die Stimmen der Figuren wurden über Lautsprecher übertragen, und diese hingen seitlich im Saal. Die beiden suchten und identifizierten die realen Quellen der technisch übertragenen Stimmen, orteten sie nach ihrer konkreten Herkunft. Microports haben eine derartige Erfahrung inzwischen für Theater- und auch Opernbesucher heute beinahe zum Alltag werden lassen. Aber die technisch reproduzierte Stimme ist physisch real im Raum vorhanden und lokalisierbar, und sie transportiert mehr als nur Worte oder Gesang. Infolge dieser unspektakulären Kasperlevorführung verstand ich jetzt auch besser, worin für mich das besondere Vergnügen an Filmen mit Voice-over bestand.

Eine Stimme kann nicht neutral sein, sie gehört immer zu jemandem, so »trocken« sie auch in einem schalltoten Studio aufgenommen sein mag. Sie ist immer die lautliche Äußerung eines konkreten Menschen, eines beseelten Wesens, und trägt daher einen Hauch des Wirklichen. Auch die technisch reproduzierte Stimme verweist unhinterfragbar auf den ursprünglichen Ort der Stimme, auf den Körper, der sie erzeugt hat. Die Stimme trägt daher in sich aufgehoben so etwas wie die Spur dieses Körpers im Sprechen. Aus diesem Grund nehmen wir eine reale Stimme ebenso wie eine technisch reproduzierte auch nie völlig neutral wahr, denn sie führt immer sehr individuelle Informationen über ihren Sprecher mit sich, über sein Alter, sein Geschlecht und auch seine emotionale Verfassung. Man könnte sagen, mit der Stimme zusammen spricht immer auch der Körper.

Lange vor dem Bild wurde die technisch realisierte Stimme von Zeit und Raum entbunden. Telegraf, Telefon, Radio und Schallplatte machten Stimmen unabhängig von den Sprechern hörbar. Während die bewegte Fotografie deutlich nur eine Abbildung des menschlichen Körpers transportiert, ist die technisch übertragene Stimme physikalisch im Raum vorhanden. Vielleicht liegt hierin der Grund dafür, dass

sich durch das 19. und beginnende 20. Jahrhundert die intensive Auseinandersetzung mit Geistern zieht.

Im Kino dann wurden Bild und Ton getrennt aufgenommen, aber in der Betrachtung zusammen wahrgenommen. Die Schauspieler auf der Leinwand wurden als Quellen der Stimmen akzeptiert. Nur scheinbar löste der Tonfilm die Geisterauftritte ab. Publikum wie Kritiker dachten, der Wirklichkeit real nähergekommen zu sein. Schon Béla Balázs wusste aber genau zwischen der Wirkung des Bildes und des Tons zu unterscheiden. »Auf der Leinwand erscheint wohl das Bild des Schauspielers, aber nicht das Bild der Stimme, sondern die Stimme selbst. Diese ist nicht dargestellt, sondern wiederhergestellt. Sie kann leicht verändert klingen, sie hat aber die gleiche Realität.«

Erzählte jedoch eine Stimme aus dem Off den Film, so wurde das als unfilmisch bezeichnet, als Rückfall in die Zeiten der Stummfilmerzähler oder aber als literarisch und theaterhaft und damit dem Medium nicht angemessen.

Nie habe ich diese merkwürdige Abneigung oder gar Verachtung für die Off-Erzählung geteilt, diese vielmehr immer für eine besonders spannende Form genuin filmischer Narration gehalten. Die Filme, die sich ihrer bedienen, gehören zu meinen spannendsten und intensivsten Kinoerfahrungen. In einer kargen Landschaft unter einem grau verhangenen Himmel spielen Kinder auf einer unbefestigten Schotterstraße. Darüber die Stimme von Florence Delay, auf Deutsch Charlotte Kerr: »Das erste Bild, von dem er mir erzählte, ist das von drei Kindern auf einer Straße in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch dass er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern zu assoziieren, aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir, ... ich muss es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück im Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen.« Es ist der Autor selbst, Chris Marker, der mit dieser weiblichen Stimme spricht, die wir hören zu Beginn von *SANS SOLEIL* – dem Film, von dem Fritz Göttler geschrieben hat, er sei ein Wendepunkt im modernen Kino.

SANS SOLEIL (1983;
D+R: Chris Marker)

Das Dunkel der Leinwand kann mehr sein als nur die Abwesenheit von Bildern, ein Raum, aus dem sich die Stimme einer anderen Frau erhebt. Die Rauheit der Stimme, dunkel und voller Obertöne und Resonanzen, Alkohol und Zigaretten haben sie hörbar geformt. Die Worte strömen gleichbleibend in der Lautstärke und mit Redundanzen in einer ganz eigener Rhythmik in den Kinosaal und erzählen die Geschichte einer Liebe, der Liebe zu dem *L'Homme Atlantique*. Die Stimme der Autorin Marguerite Duras evoziert lange Zeit Bilder in die vollkommen dunkel bleibende Leinwand hinein, bis schlagartig wie ein Schock die

L'HOMME ATLANTIQUE
(1981; D+R: Marguerite
Duras)

Projektion einsetzt. Der Fluss ihrer Worte webt Bilder in das Dunkel, setzt im Kopf des zuschauenden Hörers einen nicht materiellen Film in Gang, der schockartig kollidiert mit dem Sichtbarwerden eines konkreten Abbildes der Realität.

Oder aber Gérard Depardieu durchquert im Führerhaus eines Lastwagens verlassene Vororte, französische Landschaft zieht an der Windschutzscheibe vorüber, und wieder ertönt diese unverwechselba-



Marguerite Duras, Gérard Depardieu in *LE CAMION*

LE CAMION (Der Lastwagen; 1977; D+R: Marguerite Duras)

AUGE IN AUGEN – EINE DEUTSCHE FILMGESCHICHTE (D+R: Michael Althen, Hans Helmut Prinzler)

ES WERDE STADT! (2014; D+R: Dominik Graf, Martin Farkas)

re, einzigartige Stimme der Duras aus dem Off, einen erzählerischen Sog erzeugend: *LE CAMION*.

Die wilden Erkenntnisprünge und assoziativen Verknüpfungen Jean-Luc Godards oder die ruhige Erzählstimme Johan van der Keukens, die sonore Stimme Michael Althens in *AUGE IN AUGEN* oder die von Dominik Graf in *ES WERDE STADT!*: Essayfilme verfahren generell selbstreflexiv und selbstreferenziell, thematisieren dabei die Herkunft der verwendeten Bilder und Töne und führen so ihr eigenes Verfahren vor. Da ist es nicht erstaunlich, dass die unsichtbaren Off-Erzähler in den meisten von ihnen eine so gewichtige Rolle spielen. Aber nicht nur in essayistischen Filmen haben mich die Erzähler aus dem Off immer zutiefst fasziniert, gefesselt und beglückt, haben mich ihre unsichtbaren Stimmen in den filmischen Fluss hineingezogen, mich auf eine andere Art als die Narration der Montage von Ereignissen in den Fortgang des Film verwickelt. Sarah Kozloff zitiert zur Erklärung dieser Empfindung den Kommunikationswissenschaftler Walter J. Ong, »... by contrast with vision, the dissecting sense, sound is a [...] unifying sense. The auditorial

ideal [...] is harmony, a putting together [...]. Because in its physical constitution as sound, the spoken word proceeds from the human interior and manifests human beings to one another as conscious interiors, as persons, the spoken word forms human beings into close knit groups.«

Schon Lubitsch tat es: HEAVEN CAN WAIT, TO BE OR NOT TO BE, Billy Wilder tat es mit luzidem Vergnügen und ziemlich oft: DOUBLE INDEMNITY, THE SEVEN YEAR ITCH, THE APARTMENT, um nur drei Filme zu nennen. Ford tat es, Hawks tat es, Huston tat es, Malick tat es, die Coen-Brüder tun es – und sogar Stanley Kubrick tut es. Die Europäer wollen es auch nicht lassen: Petersen tat es, Resnais tat es, Louis Malle tat es, Godard und Wim Wenders tun es. Wie kann man angesichts dieser Phalanx glauben, der lächerliche Versuch, Voice-over schlechtzumachen und abzuwerten, könnte irgendwie fruchten? Gerade die Werke, die jeden Kanon der Filmgeschichte anführen, beginnend mit Orson Welles' CITIZEN KANE, arbeiten sehr oft mit Voice-over, sodass die durchgehende Ablehnung in der Dramaturgieliteratur nur schwer nachvollziehbar ist.

Im Anhang von *Invisible Storytellers* listet Sarah Kozloff alle Filme von 1939 bis 1987, die mit Voice-over erzählen, Jahr für Jahr mit den dazugehörigen Regisseuren auf. Für 1944 führt die Liste neben LAURA von Otto Preminger 17 weitere Titel auf. 1948 sind es sogar 23, darunter Max Ophüls' LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN und THE LADY FROM SHANGHAI von Orson Welles. In den 1960er Jahren steigt die Anzahl deutlich, um dann in den 1980ern nur noch leicht wieder anzuziehen.

Christina Heiser, die mit ihrem Buch *Erzählstimmen im aktuellen Film* auf Kozloff auch zeitlich aufbaut, schreibt: »Im Mainstream-Kino zeichnet sich erst ab den 1990ern ein vermehrter und auch komplexerer Einsatz der Voice-Over-Narration ab. Mit einer neuen Generation junger Regisseure, die selbst mit den Filmen des New Hollywood aufgewachsen und der manipulativ gradlinigen Erzählstrukturen des damaligen Mainstream-Kinos überdrüssig waren, fand wieder ein experimentierfreudiger Umgang mit filmischen Narrationsstrukturen im amerikanischen Kino statt.« Weitere Gründe für den vermehrten Einsatz von selbstreflexiven und Voice-over nutzenden Filmen sieht Heiser in den veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer durch den möglichen Dauerkonsum von Filmklassikern in Kabel- und Pay-TV, den visuellen Stil von Musikvideos oder Werbung, den Umgang mit anderen audiovisuellen Medien und die enorme Verbreitung von Heimkinosystemen und DVDs.

Inzwischen verstärkt sich der merkwürdige Widerspruch um die Situation der unsichtbaren Erzähler im Film immer mehr: Während Voice-over als Mittel der filmischen Erzählung theoretisch in Manuals zum Drehbuchschreiben immer noch verdammt wird, füllen die Stim-

HEAVEN CAN WAIT (Ein himmlischer Sünder; 1943; D: Samson Raphaelson, nach dem Theaterstück von Leslie Bush-Fekete; R: Ernst Lubitsch)

TO BE OR NOT TO BE (Sein oder Nichtsein; 1942; D: Edwin Justus Mayer; R: Ernst Lubitsch)

DOUBLE INDEMNITY (Frau ohne Gewissen; 1944; D: Billy Wilder, Raymond Chandler; R: Billy Wilder)

THE SEVEN YEAR ITCH (Das verfluchte 7. Jahr; 1955; D: Billy Wilder, George Axelrod; R: Billy Wilder)

THE APARTMENT (Das Appartement; D: Billy Wilder, I.A.L. Diamond; R: Billy Wilder)

CITIZEN KANE (1941; D: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles; R: Orson Welles)

LAURA (1944; D: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt; R: Otto Preminger)

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Brief einer Unbekannten; 1947; D: Howard Koch; R: Max Ophüls)

THE LADY FROM SHANGHAI (Die Lady von Shanghai; 1947; D: Orson Welles, nach dem Roman von Sherwood King; R: Orson Welles)



Sarah Kozloff

DIE GELIEBTEN SCHWESTERN (2014; D+R: Dominik Graf)

SUNSET BOULEVARD (Boulevard der Dämmerung; 1950; D: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman, Jr.; R: Billy Wilder)

TAXI DRIVER (1976; D: Paul Schrader; R: Martin Scorsese)

APOCALYPSE NOW (1979; D: John Milius, Francis Ford Coppola, Michael Herr, nach dem Roman von Joseph Conrad; R: Francis Ford Coppola)

MEMENTO (2000; D: Jonathan u. Christopher Nolan; R: Christopher Nolan)

FIGHT CLUB (1999; D: Jim Uhls; R: David Fincher)

SIN CITY (2005; D: Frank Miller; R: Robert Rodriguez, Frank Miller)

ADAPTATION (Adaption; 2002; D: Charlie Kaufman; R: Spike Jonze)

THE PIANO (Das Piano; 1993; D+R: Jane Campion)

men aus dem Off immer häufiger die Kinosäle, führen sie die Zuschauer der Filme in einen erweiterten erzählerischen Raum. Und das nicht nur in den vielen postmodern, nicht-linear erzählten Stoffen, sondern auch in historischen Filmen wie aktuell zum Beispiel Dominik Grafs *DIE GELIEBTEN SCHWESTERN*, der von der Stimme des Autors und den Off-Stimmen der handelnden Figuren erzählt wird.

Während in Kozloffs schmalem, aber gewichtigem, kämpferischem Band die Intention der Errettung des Erzählens auch sprachlich aufgehoben ist, untersucht Heiser das Phänomen in ihrem knapp 400 Seiten umfassenden Werk mit wissenschaftlicher Neutralität und Gründlichkeit und in einer entsprechenden, nicht immer leicht zu konsumierenden Sprache. Akribisch zeichnet sie die filmgeschichtliche Entwicklung der Voice-over-Narration nach, die aber durch die Anbindung ihrer Überlegungen an einen jeweils paradigmatischen Beispielfilm anschaulich wird. Orson Welles' Gebrauch von Voice-over verbindet sie noch mit den unsichtbaren Stimmen des Radios, *SUNSET BOULEVARD* etabliert dann für sie die Voice-over-Narration im Film noir. »Eine Umschrift« nennt sie das Auftauchen der Erzählstimmen in der Nouvelle Vague und beschreibt dabei vor allem die Filme Godards. Fassbinders Werke dienen als Beispiele für Voice-over im Deutschen Kino, *TAXI DRIVER* als Beleg für das Auftauchen der unsichtbaren Erzähler im New Hollywood, und *APOCALYPSE NOW* eröffnet technische Innovationen und veränderte Klangwelten. Als Beispiele für Voice-over im zeitgenössischen Film noir werden dann *MEMENTO*, *FIGHT CLUB* oder *SIN CITY* angeführt. Der ausführlichsten Analyse unterwirft Heise Charlie Kaufmans *ADAPTATION*, in der sie die vielen verschiedenen, multiphonen Erzählstimmen des Films herauspräpariert und die Narration als ein alle Konventionen auflösendes Puzzlespiel beschreibt.

Ein eigenes Kapitel widmet die Autorin der Emanzipation der Off-Erzählerinnen: »Galt die Voice-over-Narration im Erzählkino als stümperhaftes narratives Mittel, so war es noch verpönter, weibliche Erzählstimmen einzusetzen, dies lag unter anderem daran, wie Kozloff verdeutlicht, dass Frauen als wesentlich unglaubwürdigere Erzählerinnen galten als Männer.« Fand Kozloff bei ihrer bis 1987 reichenden Studie nur einen einzigen Film mit einer weiblichen Erzählstimme, so hat sich diese Situation heute vollkommen geändert. Das bekannteste Beispiel mag Jane Campions *THE PIANO* sein, in dem die Erzählerin und Protagonistin Ada zugleich auch noch stumm ist. Es gibt keinen physischen, körperlichen Grund für dieses Verstummen, es ist ein Aufbegehren gegen eine männlich dominierte Erzähltradition, in der die Frauen grundsätzlich als unzuverlässige Schwätzerinnen galten. »The voice you hear is not my speaking voice«, eröffnet Ada den Film, »but it is my mind's voice.« Nicht nur bei den amerikanischen TV-Serien

könnte heute beinahe der Eindruck entstehen, es dominierten inzwischen die weiblichen Erzähler – SEX & THE CITY, DESPERATE HOUSEWIVES –, auch im aktuellen Mainstreamkino kommen sie häufig vor. STRANGER THAN FICTION, THE TREE OF LIFE, THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON, um nur einige Beispiele zu nennen.

Heiser spricht der Voice-over-Narration große stimmliche Macht zu und behauptet, das Erzählkino werde mit ihr in seiner ursprünglichsten Form dargeboten, so wie der Akt des mündlichen Erzählens direkt zu den Wurzeln jeglicher Narration führe. Jenseits aller wissenschaftlichen Detailfreude am Analysieren der unterschiedlichsten Voice-over-Formen macht so die Lektüre dieser beiden Bücher vor allem klar: Das Filmbild auf der Leinwand ist zwar (meist immer noch) zweidimensional, aber der imaginäre Bildraum, in den der Zuschauer im Tonfilm eintaucht, war immer mehr als das, er war stets reicher, vielfältiger. Nicht nur der gezeigte Raum erweitert sich über die Kadrange hinaus, die akustische Ebene verleiht dem Filmbild eine Komplexität, die eine stärkere Immersion des Zuschauers ermöglicht. Dazu bedarf es nicht der mit viel Marktmacht promoteten 3-D-Bilder. Es ist vielmehr so, dass die Anstrengungen auf der visuellen Ebene akustisch beglaubigt werden müssen. Je zerfetzter und kurzatmiger in der Montage die visuellen Bilder werden, desto wichtiger wird die vereinheitlichende Wirkung des Tons als *unifying sense*. Weshalb auch die technische Entwicklung der Wiedergabesysteme für den Filmton sich schon früh über einfache Stereoeffekte hinausentwickelt hat und der Sensurround-Sound der 1970er und seine technischen Weiterentwicklungen eine vollkommen andere immersive Wirkung haben als das 3-D-Bild.

Sogar der großartige Drehbuchautor William Goldman schrieb noch in seinen *Adventures in the Screentrade*: »In a movie you don't tell people things, you show people things.« Es wird Zeit, dass sich die Bücher, die sich mit dem Schreiben von Drehbüchern befassen, von dieser eindimensionalen, verkürzenden Sichtweise endgültig verabschieden. Wer als Autor die Bedeutung des Filmtones voll erfasst, wird sich von dem Vorurteil gegen Voice-over nicht bange machen lassen. Voice-over ist eben keine Reduktion des Bildes, sondern vielmehr eine wunderbare Erweiterung des vom Zuschauer imaginierten Bildraumes. Es ist eine genuin filmische Form der Narration, für mich unter vielen anderen vielleicht eine der schönsten.

Sarah Kozloff: *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press 1989. 180 S.
Christina Heiser: *Erzählstimmen im aktuellen Film: Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*. Marburg: Schüren 2014. 400 S., 38 Euro.

SEX AND THE CITY (USA
1998–2004)

DESPERATE HOUSEWIVES
(USA 2004–12)

STRANGER THAN FICTION
(Schräger als Fiktion; 2006;
D: Zach Helm; R: Marc
Forster)

THE TREE OF LIFE (2011;
D+R: Terrence Malick)

THE CURIOUS CASE OF BEN-
JAMIN BUTTON (Der seltsa-
me Fall des Benjamin But-
ton; 2008; D: Eric Roth, Ro-
bin Swicord; R: David Fin-
cher)

