

ONE PLUS ONE (aka: 1 PLUS 1; aka: SYMPATHY FOR THE DEVIL, dt.: EINS PLUS EINS), Großbritannien 1968

B/R: Jean-Luc Godard.

P: Michael Pearson, Iain Quarrier, Cupid Productions. Executive Producer: Eleni Collard.

K: Anthony B. Richmond.

S: Kenneth F. Rowles.

M: Rolling Stones.

Sound: Arthur Bradburn.

D: Rolling Stones, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon, Danny Daniels, Ilarrio Bisi Pedro, Roy Stewart, Linbert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson [...].

UA: 30.11.1968; BRD: 19.1.1970 (ARD)

109min (BRD: 100min), 2.992m, Eastmancolor.

ONE PLUS ONE entstand während einer über mehrere Monate verteilten Aufnahmestudio-Session der Rolling Stones im Juni und August 1968 in den Olympic Studios in London. Die Band kam ohne Vorbereitung ins Studio und entwickelte den Song *Sympathy for the Devil* improvisatorisch im Laufe der Sessions. Die Arbeit am Stück begann mit einem Liedtext von Sänger Mick Jagger unter dem Arbeitstitel *The Devil Is My Name*. Jagger hatte diesen Text unter dem Eindruck des Romans *Der Meister und Margarita* des russischen Schriftstellers Michail Bulgakow verfasst - ein Buch, das er von seiner Partnerin Marianne Faithfull erhalten hatte. In Bulgakovs Roman stattet der Teufel dem Moskau der 1930er Jahre einen Besuch ab, in dessen Verlauf er viele Menschen tötet oder in den Wahnsinn treibt. Der Film zeigt die Arbeit an dem Song, der auf einem treibenden Samba-Rhythmus aufrucht, in den verschiedenen Entwicklungsstufen, in immer neuen Ansätzen, sich dem späteren Format annähernd. Der Song wurde 1968 auf dem Studioalbum *Beggars Banquet* als erstes von zehn Liedern veröffentlicht.

Die Aufnahmen selbst sind sehr lange, meist ununterbrochene Fahraufnahmen. Offensichtlich ging es Godard darum, nicht das fertige Ergebnis, sondern das langsame Entstehen des Musikstücks zu dokumentieren - nicht das Produkt, sondern die Prozesse werden zentriert, die schließlich in ein Produkt münden. Dies ist nicht nur eine Entscheidung, die die Anlage des Films und das dokumentarische Interesse begründet, sondern zugleich eine fundamentale politische Stellungnahme umfasst - es geht nicht um das Produkt, das in den Kreislauf der Waren eintritt und damit eine neue Charakteristik erhält, seine Existenzweise ändert. Erst mit der Fertigstellung wird es zum Produkt der Kulturindustrie, wird zum Medium von Kapitalinteressen. Die Kamera scheint sich in den sanften Bewegungen durch das Studio auf den Fluss der Musik einzustellen, mit den musikalischen Rhythmen in den Bewegungsimpuls hinüberschwingend. Sie zeigt die tastenden Versuche der Musiker, Intuitionen und Improvisationen, die manchmal vom Text induziert werden, manchmal von anderen Musikern ausgehen, manchmal wie von selbst sich aufdrängen, zu einer festeren Form zu kondensieren.

Die intime Auseinandersetzung, die zwischen der musikalischen Improvisation und den Aktionen der Kamera stattfindet, fand zur Zeit der Entstehung des Films große Aufmerksamkeit. Wim Wenders schrieb in der *Filmkritik* (H. 9, 1970): „Die Konzentration, mit der Mick Jagger singt, das Mikrofon fasst, den Mund bewegt, wird die gleiche, mit der die Kamera in kaum noch spürbarer Zoom- und Fahrbewegung die Rolling Stones zeigt. Ihr Sehen ist eine Sehfaszination, ihr Sehen ist so intensiv, dass sie ins Hören gerät, eine Kamera, die zu hören anfängt, die ganz Ohr ist, die vor lauter Faszination zu zeigen aufhört und nur noch da ist und sich so völlig vergisst, dass sie nur noch hören will und von den Stones abschwenkt und in den Hinterraum des Studios schlendert, wo jemand, durch eine Schiebewand von den Musikern getrennt, mit geschlossenen Augen den Takt mitschlägt“.

So sehr sich die Vorstellung auch aufzudrängen und auch durch die Bühnenperformance des Songs durch die Stones gestützt zu werden scheint, dass Musizieren ein kollektives Tun ist und zutiefst dialogische Züge trägt, so zeigen die Aufnahmen im Studio eine ganz andere Realität: Man sieht Akteure, die weit voneinander entfernt sitzen, mit Kopfhörern auch akustisch vom Raum isoliert, manchmal durch Stellwände von den anderen so getrennt, dass sie sie nicht einmal sehen können. Dennoch gelingt die Synchronisation der Instrumente, der musikalischen Phrasen, der Akzentuierungen und Einsätze. Die Auflösung der räumlichen Beziehungen zwischen den Musikern scheinen der Konzentration auf das gemeinsame Produkt sogar zu fördern, als würde die Zeit im Studio die Musiker symbolisch einkerkern, sie in eine ganz eigene, synthetische Wahrnehmungssituation zu stellen, die eine ganz besondere Form der Kreativität erst ermöglicht. Sie ist technisch bedingt, die Kopfhörer deuten darauf hin, dass die Musizierenden einander nur durch den Filter des Mischpultes wahrnehmen. Es entsteht das Bild einer in sich widersprüchlichen Situation: Auf der einen Seite bedienen Musiker das Bild des Rockmusikers als eines Musik-Handwerkers, an der Unmittelbarkeit der Musik, an ihrer Körperlichkeit festhaltend, wie sie idealerweise auf einer Bühne vor anwesendem und Echo gebendem Publikum stattfindet; auch das spürbare Aufeinandereingehen der Musiker auf die musikalischen Ideen der anderen deutet auf einen sogar improvisatorischen Prozess hin, in dem Musik unvermittelter Ausdruck eines inneren Impulses ist. Auf der anderen Seite stehen die Musiker, die wir sehen, in einem technischen Szenario, sind einander gar nicht unvermittelt zugewandt, sondern in einem entfremdeten Studio-Szenario gefesselt. Manchmal hat man gar den Eindruck, dass die Musiker zutiefst einsam sind, durch die Kopfhörer voneinander getrennt sind, das eigentlich Kollektive der Musik gar nicht wahrnehmen können.

Genau dieses Feld von Widersprüchen charakterisiert Rockmusik in der Godardschen Analyse als Musik des Hochkapitalismus, als Entfremdungsform, die nicht nur durch die Sphäre der Vermarktung von der dialogischen Beziehung zwischen Musikern und Publikum getrennt ist, sondern schon der Phase der Produktion ihren Stempel aufdrückt. Auch der Eindruck, dass Mick Jagger und Keith Richards das Voranschreiten der Probe kontrollieren, darin eine Machtposition gegenüber den anderen einnehmen, steht gegen die Hypothese, dass Musizieren ein Gemeinschaftsprojekt ist. Es bleibt aber ein musikalischer Rest,

eine nicht feststellbare und vielleicht auch nicht vermarktbar Freiheit der Musik resp. des Musizierens - die letzte der langen Studioeinstellungen zeigt, wie Teile der Gruppe aus einer Situation des Nichtstuns, der Muße, vielleicht sogar der Langeweile in eine musikalische Improvisation einsteigen, die immer dichter und konzentrierter wird - und nach einer Kern-Phase wieder verebbt, den gemeinsamen Rhythmus wieder aufgibt. Die kleine Szene fällt wie eine Utopie der sozialen Bindungsfähigkeit des Musizierens aus dem Gang der Arbeit an *Sympathy* heraus, zeigt ein Moment einer nicht weiter hinterfragten Gegenwart des musikalischen Miteinander. Auch dieser Eindruck gehört zum politischen Programm von ONE PLUS ONE.

Der Film ist eine Alternation jener Studioaufnahmen und von Aufnahmen, die außerhalb des Studios aufgenommen werden und verschiedene Themen der aktuellen politischen Auseinandersetzungen aufgreifen. Eine nur am Musikalischen interessierte Rezeption des Filmes wird verunmöglicht, dem Zuschauer ist synthetische Arbeit abverlangt. Der Film verweigert jede Art von narrativen Strukturen, er attackiert konsequent jedes Synthesebedürfnis. Der Film gehört in die Suche nach ästhetischen Ausdrucksformen, die subversiven Charakters waren und die als Äquivalent zur revolutionären Aufbruchsstimmung des Pariser Mai 1968 verstanden werden konnten, wobei die Erzählformen des traditionellen Kinos selbst als repressive Formate diffamiert wurden, die den Zuschauer determinieren, statt ihn zu befreien. Das Verfahren der Juxtaposition heterogener Elemente vertraut darauf, dass der Zuschauer das so unverbundene Nebeneinanderstehen von Bedeutungsfragmenten dialektisch weiterentwickelt, so politische Einsichten gewinnend, sich selbst politisierend. ONE PLUS ONE ist der letzte nur halbwegs interessierte kommerzielle Film Godards, danach gründete er gemeinsam mit dem sozialistischen Theoretiker und Althusser-Schüler Jean-Pierre Gorin die *Groupe Dziga Vertov*, die dem kommerziellen Kino eine endgültige Absage erteilte und ihre Filme ganz in den Dienst der Revolution zu stellen versuchte. Es war die These Godards, dass man das „imperialistische Kino“ der Zeit nicht mit seinen eigenen Waffen bekämpfen könne und dass es darum nötig sei, die Grammatik des Films und die Formen der Darstellung neu zu erfinden. Die Montage der Juxtaposition ihrerseits basierte auf den Montagetheorien von Sergei Eisenstein und Dziga Vertov, die den montierenden Film als intellektuelle Maschine angesehen hatten, mit der revolutionäres Bewusstsein entstehen und sich entfalten könnte.

Godard unterschneidet darum die so schwerelos anmutenden Studioaufnahmen mit anderen Szenen, denen er zudem noch eine eigenständige akustische Ebene überlagert. Ein erstes Szenario ist ein Schrottplatz, auf dem Mitglieder der Black-Panther-Bewegung arrangiert sind, die Stücke aus den Arbeiten von Eldridge Cleaver rezitieren oder über den Blues reflektieren. Eine zweite lange Szene ist ein Fernsehinterview im Wald, in dem eine junge Frau namens *Eve Democracy* (gespielt von Anne Wiazemsky, Godards damaliger Frau) stets mit „Ja“ oder „Nein“ antwortet, sich dabei immer wieder aus dem Aufnahmebereich des Mikrofons entfernend. Kürzere Inserts zeigen eine junge Frau, die Wände, Autos und Plakatwände mit - allerdings oft kaum verstehbaren - agitatorischen Graffiti besprüht, oder ein Zeitschriftenladen voller Schundromane, Pornomagazine, marxistischer Propaganda-Pamphlete und Comics, in dem die Kunden bei einem Verkäufer

bezahlen (gespielt von Iain Quarrier, dem Produzenten des Films), der nationalsozialistische Literatur verliest und ihnen den Hitlergruß abfordert. Dem allen beigegeben ist eine körperlose Voice-Over-Stimme, die Stücke aus trivialen Spionage- und Kriminalromanen liest, selbst aber wieder durch ein dumpfes Störgeräusch unterbrochen wird, so dass nur signifikante kurze Prosastücke wirklich hör- und verstehbar werden - als sollte die Essenz an Revolutions- und Untergrundkrieg-Phantasien gewonnen werden, die in Groschenliteratur verborgen sind. Als letztes Insert sieht man eine Strandszene - Eve Democracy wird tödlich verletzt; aber offenbar sind das alles nur Filmaufnahmen, der Leichnam der jungen Frau wird auf den Kamerakran gelegt, eine zweite Kamera folgt ihr, wie sie fast schwerelos himmelwärts geschwenkt wird. Romantischer Tod, im Dienste der Revolution: Auch hier eine Essentialisierung, eine Genreformel des Kinos der Zeit, verbunden mit der Aufdeckung „Dies ist Film!“.

Neben derartigen reflexiven Wendungen vertieft eine ganze Reihe von Schrifttafeln das Thema der „verborgenen Bedeutungen“ - durch Farbwechsel wird in einer dreizeiligen Schrift „SIGHT/AND/SOUND“ auch „SDS“ lesbar (= Students for a Democratic Society“), in „ALL/ABOUT/EVE“ ist auch „LOVE“ verborgen. Manchmal werden schriftlich irritierende und sich nicht sofort erschließende Rätsel aufgegeben - ein Graffito macht die Gleichung auf „CIA+FBI = PANAM+TWA“, man liest von „Cinemarx“ oder von „Marx = Art“. Manchmal werden Wörter wie im Kreuzworträtsel angeordnet - „MAO“ hängt dann mit „ART“ zusammen. Eines der Themen des Films ist eine radikale Infragestellung der symbolischen Mittel und der Eindeutigkeit der Bedeutungen. Sprache ist eine der Formen der Kolonialisierung, behaupten die Schwarzen im ersten Insert, darum könne nur Sprachverweigerung eine radikale Abkehr vom Kolonialismus sein.

Schon die erste Szene, die politische Black-Panther-Aktivisten auf einem Schrottplatz beim Verlesen politischer Texte zeigte, ist wiederum als endlos lange Plansequenz realisiert. Die Texte handeln von Unterdrückung und Revolution, sprechen vor allem die repressive Sexualmoral an. Drei in weiße Anstalts- oder Nachthemden gekleidete weiße Frauen werden über den Platz gezerrt, im Off geschändet oder erschossen. Maschinengewehre wechseln den Besitzer, werden an die einzelnen verteilt. Einer liest vor, ein anderer wiederholt die Texte, die er nun in ein Mikrofon spricht. Die fast neunminütige Szene ist in sich klar in Sinnabschnitte strukturiert, nimmt darin die musikalische Form des Liedes auf - die Gliederung in Strophen, sich wiederholende Refrains und Zwischenstücke (*bridges*) finden sich auch hier.

So finden sich strukturelle Brücken zwischen Studio- und Außenaufnahmen, die nicht nur auf den Text des Liedes zurückweisen, das selbst ja von der Notwendigkeit eines Umbruchs handelt - es heißt "When I saw it was a time for a change" - und von der Hinrichtung des Zaren, vom Blitzkrieg oder vom Tod der Kennedy-Brüder handelt. Rockmusik und Politik grenzen aneinander, geben einem gemeinsamen Gefühl von Zeitgenossenschaft Ausdruck. Der Essayfilm ONE PLUS ONE geht aber über ein nur seismographisches Interesse hinaus, trägt die Stimmen und Themen zusammen, arrangiert sie in einem letztlich musikalischen

Muster. Und setzt die Arbeit an der Musik als eine im Grunde nicht weiter rückführbare Ausdruckskraft, die vielleicht mit der Kraft, die sich als politischer Widerstand oder als revolutionäre Energie manifestiert, gemeinsame Quellen hat. Das war das Anliegen des Films, das begründet die einzigartige Form, die er hat. Der Titel verweist auf eine Arithmetik, in der „1+1“ nicht unbedingt „2“ ergibt - Godard sagte einmal, die Summe von „One Plus One“ sei „One Plus One“, den zum Widerspruch einladenden Paradoxien des Films („Die einzige Chance, in dieser Gesellschaft ein Intellektueller zu sein, ist, aufzuhören, ein Intellektueller zu sein“) eine weitere hinzufügend.

(Hans J. Wulff)

Editorisches:

Der Film stand noch während der Dreharbeiten unter dem Titel ONE PLUS ONE; der Produzent wechselte den Titel dann in SYMPATHY FOR THE DEVIL, den Titel des Stones-Songs nutzend. (Andere Quellen führen den Titelwechsel auf eine Entscheidung Godards zurück.) Auch die Form, in der der Film letztlich veröffentlicht wurde, basiert auf nicht-autorisierten Eingriffen des Produzenten in den vorliegenden Film. U.a. wurde eine komplette Aufnahme des Stones-Liedes als alternatives Ende eingebaut. Bei der Uraufführung in London wurde Godard mit der unautorisierten Fassung konfrontiert und echauffierte sich so sehr, dass er Iain Quarrier, den Produzenten, öffentlich ohrfeigte.

Die Dreharbeiten wurden mehrfach unterbrochen, weil Godard intensiv in die Konflikte um den 1968er Mai involviert war, dort kurzfristig mehrere Filmprojekte realisierte. Die eigentlichen Dreharbeiten mit den Stones fanden Anfang Juni und im August 1968 statt.

Während der Dreharbeiten kam es zu einem Brand in den Studios, vermutlich ausgelöst durch heiße Filmscheinwerfer. Alle Anwesenden konnten aus dem brennenden Studio fliehen, bei den Löscharbeiten der Feuerwehr wurden jedoch die Studiogeräte und die Musikinstrumente der Band zerstört. Die Tonbänder mit den Aufnahmen von *Sympathy for the Devil* konnten aber gerettet werden.

Godards radikale These, dass Kultur ein Alibi des Imperialismus sei (so in einem Interview mit der *Sunday Times*), wurde durch Guy Debord in der 12. Ausgabe der *Situationistischen Internationale* (Sept. 1969, p. 104f) scharf kritisiert.

Der Mord vor der Bühne, den ein Mitglied der Hell's Angels beim Altamont Free Concert verübte, auf dem das Stück gespielt wurde, regte eine lang anhaltende öffentliche Diskussion über satanistische Tendenzen in der Musik der Stones an, was dazu führte, dass die Gruppe den Song für sechs Jahre nicht mehr spielte.

Text des Songs:

Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a long, long year / Stole many a man's soul and faith / And I was round when Jesus Christ / Had his moment of doubt and pain / Made damn sure that Pilate / Washed his hands and sealed his fate / Pleased to meet you / Hope you guess my name / But what's puzzling you / Is the nature of my game / I stuck around St. Petersburg / When I saw it was a time for a change / Killed the czar and his ministers / Anastasia screamed in vain / I rode a tank / Held a general's rank / When the Blitzkrieg raged / And the bodies stank / Pleased to meet you / Hope you guess my name, oh yeah / Ah, what's puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah / I watched with glee / While your kings and queens / Fought for ten decades / For the

gods they made / I shouted out, / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me / Let me please introduce myself / I'm a man of wealth and taste / And I laid traps for troubadours / Who get killed before they reached Bombay / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what's puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah, get down, baby / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what's confusing you / Is just the nature of my game / Just as every cop is a criminal / And all the sinners saints / As heads is tails / Just call me lucifer / cause I'm in need of some restraint / So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste / Use all your well-learned politesse / Or I'll lay your soul to waste, um yeah / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, um yeah / But what's puzzling you / Is the nature of my game, um mean it, get down / Woo, who / Oh yeah, get on down / Oh yeah / Oh yeah! / Tell me baby, what's my name / Tell me honey, can ya guess my name / Tell me baby, what's my name / I tell you one time, you're to blame / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah / What's my name / Tell me, baby, what's my name / Tell me, sweetie, what's my name / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah...

Analysen:

Berman, Marshall: SYMPATHY FOR THE DEVIL: Faust, the '60s, and the Tragedy of Development. In: *American Review*, 19, 1974, pp. 23-75.

Hayes, Kevin J.: The book as motif in ONE PLUS ONE. In: *Studies in French Cinema* 4,3, Nov. 2004, pp. 219-228.

Kavanagh, Thomas M.: Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema. In: *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 3,2, Summer 1973, pp. 49-56.

Kümmel-Schnur, Albert: *Sympathy for the Devil*. München: Fink 2009, 251 pp.

anlässlich des 40. Jahrestages. Inhalt: Albert Kümmel-Schnur: A Long, Long Year (11-20). - Rainer Marten: Please Allow Me to Introduce Myself (21-28). - Jochen Hörisch: A Man of Wealth and Taste. Jagers Lucifer trifft Goethes Mephisto (29-32). - Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste (33-48). - Bazon Brock: Stolen Many a Man's Soul and Faith. Kraft durch Frevel - Eine Strategie der Rationalisierung (49-60). - Hans Ulrich Reck: Pleased to Meet You (61-80). - Thomas Macho: Hope You Guess My Name (81-92). - Norbert Bolz: What's Puzzling You (93-106). - Manfred Faßler: Nature of My Game. Diabolisch leben (107-136). - Friedrich Kittler: When the Blitzkrieg Raged (137-144). - Bernd Stiegler: Hope You Guess My Name. Der diabolische Name (165-164). - Julia Zons: When After All It Was You and Me (165-174). - Klaus Theweleit: So I Lay Traps for Troubadours before They Reach Bombay. ONE PLUS ONE: Sympathies for Godard plus Stones (175-184). - Willem van Reuen: Every Cop Is a Criminal (185-196). - Sigrid Weigel: Just Call Me Lucifer. Diabolus in musica und die Geschichte der Faust-Opern (197-212). - Gert Theile: Use All Your Well-Learned Politesse. Or I'll Lay Your Soul to Waste (213-222). - Albert Kümmel-Schnur: Tell You One Time, You're to Blame (223-246). - Hans Ulrich Gumbrecht: Tell Me, Sweetie, What's My Name? A Gnostic Fantasy (247-251).

Moltke, Johannes von: SYMPATHY FOR THE DEVIL: Cinema, History, and the Politics of Emotion. In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 102, Fall 2007, pp. 17-43.

Penner, Harold: The Nature of His Game: A Textual Analysis of *Sympathy for the Devil*. In:

Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music. Ed. by Michael J. Gilmour. New York, NY: Continuum 2005, pp. 115-128.

Produktion / Interviews:

Appleford, Steve: *The Rolling Stones - Rip This Joint. Die Story zu jedem Song*. Schlüchtern: Rockbuch-Vlg. 2002, S. 71ff. Orig.: *The Rolling Stones - it's only Rock 'n' Roll. The story behind every song*. Zürich: Ed. Olms 1997.

Dibb, Mike: One to one: Jean-Luc Godard speaks. In: *Vertigo* 3,9, July 2008, pp. 23-24.

Kritiken und Kurzbesprechungen:

Rev. In: *Daily Cinema*, 9529, 5.6.1968, p. 7.

Rev. In: *Variety*, 11.12.1968, p. 30.

Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 213, Juin 1969, pp. 59-60.

Rev. In: *Image et Son*, 229, June 1969, p. 149.

Rev. In: *Positif*, 108, Sept. 1969, p. 72.

Rev. In: *Brighton Film Review*, 21, June 1970, pp. 11-12.

Rev. In: *Circus*, 1, 23.1.1970, p. 5.

Wenders, Wim: Ein Genre, das es nicht gibt. In: *Filmkritik*, 9, 1970.

Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 38,447, April 1971, p. 83.

Rev. In: *The Listener* 119,3063, 19.5.1988, pp. 33-36.

Rev. In: *Empire*, 102, Dec. 1997, p. 19.

Rev. (Jones, Ronan) in: *Film West*, 31, Jan. 1998, p. 74.

Rev. (Black, Richard) in: *Sight and Sound* 13,6, June 2003, pp. 14-17.

Rev. (Bégaudeau, François) in: *Cahiers du Cinéma*, 612, Mai 2006, pp. 82-83.

Rev. (Crook, Simon) in: *Empire*, 205, July 2006, p. 138.

Lacey, Brad: SYMPATHY FOR THE DEVIL Gathers No Moss. In: *Metro*, 150, Nov. 2006, pp. 86-89.

Rev. (MacNab, Geoffrey) in: *Sight and Sound* 16,8, Aug. 2006, p. 100.

Rev. (Tapper, Michael) in: *Film International* 4,1, Jan. 2006, pp. 76-77.

Rev. (Corless, Kieron) in: *Sight and Sound* 17,8, Aug. 2007, p. 10.

Buj, Lorenzo: Live evil. In: *Film Comment* 44,3, May 2008, p. 21. Über das Poster zum Film.

Longworth, Karina: He's Lost Control: Sympathy For the Devil and Godard in 68. In: *blog.scout.com*, 2008, URL: <http://blog.scout.com/2008/06/09/hes-lost-control-sympathy-for-the-devil-and-godard-in-68/>.

Academic Journal, 5, 2009: Spec. Iss.: SYMPATHY FOR THE DEVIL. URL: <http://www.academic.com/>.

Empfohlene Zitierweise:

Wulff, Hans J.: One Plus One.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.6.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Hans J. Wulff. 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 für Filmmusikforschung“.