(BLAS-)MUSIK BEIM FILM

Modisch durchaus fragwürdig, musikalisch fraglos außergewöhnlich: Marko Marković (links) in »Gucha« aus dem Jahr 2006.

VON CHRISTIAN MAYR

WAS HABEN DAS SERBISCHE TROMPETENFESTIVAL »GUČA«, DER SCHOTTISCHE SCHAUSPIELER EWAN MCGREGOR, DAS ORCHESTER DES MOSKAUER BOLSCHOI-THEATERS, DIE BAYERISCHE BRASS-COMBO »LA BRASS BANDA« UND DER AMERIKANISCHE BANDLEADER GLENN MILLER GEMEINSAM? NICHTS? VON WEGEN! DAS GENRE, DAS DIE VERBINDUNG ZWISCHEN ALL DEM GENANNTEN HERSTELLT, IST DER MUSIKFILM. ODER GENAUER GESAGT: DER BLASMUSIKFILM.

Foto: Studiokanal

Die Geschichte von Blas- und Bläsermusik beim Film ist fast so alt wie der Film selbst. Anfangs zwar nicht oft selbst in der Hauptrolle, diente neben dem Klavier mitunter auch die Bläsermusik als Untermalung von Stummfilmen in den Kinosälen. Diese Möglichkeit der Vermittlung von Gefühlen und der Verstärkung von Szenen funktioniert bewiesenermaßen auch noch rund 100 Jahre nach der Blütezeit der Stummfilme hervorragend. Vielleicht gerade aus diesem nostalgischen Aspekt heraus lässt sich, in Zeiten von Special Effects und 3D-Actionfeuerwerken, der Erfolg des 2011 erschienenen Schwarzweiß- und Stummfilms »The Artist« erklären. Der Film handelt vom Aufstieg und Niedergang zweier Hollywood-Größen während des Übergangs von der Stummfilm- zur Tonfilm-Ära Ende der 20er Jahre. Mit schmissigem Bläsersound bei Dixieland, Swing und Jazz, aber auch pompöser, orchestraler Szenenmusik vertont, gewann »The Artist« Preise auf der ganzen Welt. Darunter, fast wie selbstverständlich, finden sich unter anderem der Oscar und der Golden Globe für die beste Filmmusik.

Als im realen Hollywood Mitte des 20. Jahrhunderts noch richtige Schwarzweiß-Filme gedreht wurden, traten die Bläser auch vor die Kamera. Als glänzendes Beispiel aus dieser Zeit gilt die Komödie »Der Engel mit der Trompete« (»The Horn blows at Midnight«) von 1945, in dem der Entertainer und Komiker Jack Benny in der Rolle eines drittklassigen Orchestertrompeters das jüngste Gericht auf Erden verkünden soll. Fünf Jahre später erschien das Melodram »Der Mann ihrer Träume« (»Young Man with a Horn«) mit Kirk Douglas als aufstrebendem, aber einsamem Jungtrompeter in der Hauptrolle. Einen Cameo-Auftritt in »Der Mann ihrer Träume« bekam Louis Armstrong höchstpersönlich. Doch nicht nur in Hollywood, sondern auch diesseits des Atlantiks wurde die Bläsermusik beim Film thematisiert. So wurde von der DEFA, einem Filmunternehmen in der DDR, 1964 der Roman »Unser kleiner Trompeter« unter dem Titel »Das Lied vom Trompeter« verfilmt. Buch und Film beruhen auf wahren Begebenheiten und spiegeln die Erlebnisse des Autors Otto Gotsche im Ersten Weltkrieg.

MIT (FAST) ALLEN SINNEN

Ein musikalischer Spielfilm arbeitet immer mit den Sinnen, in erster Linie mit dem Sehen und mit dem Hören. Dass aber unter gewissen Umständen eben auch das »Nicht-Hören« eine wesentliche Rolle spielen kann, zeigt die deutsche Produktion »Jenseits der Stille«. Der Film erzählt von Lara, einem hörenden Mädchen, das mit ihren gehörlosen Eltern in der Provinz aufwächst und mit ihnen, teilweise auch für sie, den Alltag meistert. So dolmetscht die aufgeweckte Lara beispielsweise beim Banktermin für den Kreditsachbearbeiter die Gebärdensprache oder verharmlost beim Übersetzen während des Elternsprechtages die Bedenken der Lehrerin bezüglich ihrer schulischen Leistungen. Die Geschichte nimmt allerdings eine dramatische Wendung, als Lara zu Weihnachten eine Klarinette geschenkt bekommt. Sie erweist sich zwar als fleißige und äußerst talentierte Klarinettistin, für ihre schulische Karriere ist ihr neues Lieblingshobby aber nicht unbedingt förderlich. Weitaus belastender ist für Lara und das Verhältnis zu ihren Eltern jedoch, dass diese ihre neu entdeckte Leidenschaft für die Musik nicht teilen, oder vielmehr nicht teilen können. Jahre später wird das angespannte Familienverhältnis auf ihre härteste Probe gestellt, als die inzwischen 18-jährige Lara auf Anraten ihrer Tante ein Musikstudium in Berlin anstrebt. Der plötzliche Unfalltod der Mutter, die dadurch entstehenden Konflikte mit dem Vater und musikalische Differenzen mit ihrer Tante begleiten Lara auf ihrem Weg zur Aufnahmeprüfung am Konservatorium. Eine Romanze, passenderweise mit einem jungen Lehrer, der mit gehörlosen Kindern arbeitet, gibt Lara in ihrer Situation Halt und Sicherheit. Sein Happy End bekommt der Film durch Laras erfolgreich gemeisterte Aufnahmeprüfung und die Versöhnung mit ihrem Vater. Wissenswert: In »Jenseits der Stille« hat der bekannte Klezmer-Klarinettist Giora Feidman einen Gastauftritt. »Jenseits der Stille« war 1998 für einen Oscar nominiert und gewann zahlreiche Preise, darunter den Deutschen und den Bayerischen Filmpreis für die beste Filmmusik.

EINE KAPELLE IN DER HAUPTROLLE

Die britische Tragikomödie »Brassed off – Mit Pauken und Trompeten« nimmt eine Sonderstellung in der Kategorie »Blasmusik-Spielfilm« ein. Denn wo in anderen Filmen »nur« einzelne Blasinstrumente eine Hauptrolle spielen, steht hier eine ganze Kapelle im Vordergrund, die Brassband »Grimley Colliery«. Die Bergmannskapelle steht kurz vor dem größten Erfolg der Orchestergeschichte, nämlich dem Finale der britischen Brassband-Meisterschaft in der Londoner Royal Albert Hall. Überschattet wird die Vorfreude allerdings von der bevorstehenden Schließung der Kohlezeche, in der die meisten Kapellenmitglieder arbeiten. »Stirbt die Zeche, stirbt die Kapelle«, lautet daher die Devise vieler Orchestermitglieder. Hinzu kommt eine plötzliche schwere Erkrankung des Dirigenten, womit das Projekt »Brassband-Meisterschaft« endgültig verloren scheint…

Selten ist bei einem Film so viel Authentizität im Spiel, denn die Musik der Konzert- und Probenszenen wurden von der bekannten »Grimethorpe Colliery Band« eingespielt, von der einige Musiker auch im Film selbst mitspielten. Und auch Hauptdarsteller Ewan McGregor tut im Film nicht nur so, als würde er Es-Althorn spielen – er kann es tatsächlich (bei YouTube zu sehen mit dem Waldhorn, suche: »young ewan horn«). »Brassed off – Mit Pauken und Trompeten« untermauert den Grundsatz, dass ein gemeinsamer Nenner, in diesem Fall das Musizieren, Menschen zusammenschweißt und selbst in dunklen Stunden noch einen Lichtblick zu geben vermag.

Ein anderer Grundsatz der Musik besagt, dass sie Grenzen überwindet und überall auf der Welt verstanden wird. Dieser Thematik im weitesten Sinne nahm sich der israelische Regisseur Eran Kolirin an. In seinem Kinodebüt »Die Band von nebenan« bricht ein Polizeiorchester aus dem ägyptischen Alexandria zu einer Reise nach Petach Tikwa, einer Stadt in der Nähe von Tel Aviv, auf. Durch ein Missverständnis am Ticketschalter landet die Kapelle aber im israelischen Provinznest Beit Hatikva.

»Die Band von nebenan« allein auf weiter Flur: Das Polizeiorchester aus Alexandria steht einsam und verlassen im israelischen Niemandsland.

Unterstützung erfährt das Orchester in seiner misslichen Lage durch eine Restaurantbetreiberin, die die hilflosen Musiker unter ihre Fittiche nimmt. Der Dirigent appelliert an sein Orchester, sich gesittet und ordentlich zu benehmen, man repräsentiere schließlich Ägypten. Doch durch das Aufeinanderprallen der sprachlichen und kulturellen Unterschiede der Ägypter und ihren israelischen Gastgebern ergeben sich einerseits unterhaltsame, andererseits tragisch-komische Szenarien.

Während des Films musizieren einzelne Musiker des Ensembles an Straßenecken oder am Küchentisch. Wie die ägyptische Polizeikapelle im Zusammenspiel klingt, erfährt der Zuschauer erst am Schluss, nämlich als die Kapelle schließlich doch noch am geplanten Auftrittsort ankommt. Zuvor stehen jedoch unter anderem ein Besuch in einer Rollschuhdisco, eine Stadterkundung und grenzübergreifende Gespräche über die Liebe, die Menschen und das Leben selbst auf dem Programm.

ORCHESTERREISE MIT VIRTUOSEM KONZERTFINALE

Eine Auslandsreise tritt auch das Orchester an, um das es in »Das Konzert« aus dem Jahr 2009 geht. Doch anders als in »Die Band von nebenan« oder »Brassed off«, wo sich die Geschichte um eine fiktive Kapelle dreht, geht es in »Das Konzert« um kein geringeres als das berühmte Orchester des Moskauer Bolschoi-Theaters. Oder genauer gesagt, um Andrej Filipow, der das Orchester in der Filmstory vor 30 Jahren leitete. Weil er damals jüdische Musiker in seinem Orchester mitspielen ließ, wurde er vom umjubelten Dirigenten zum Putzmann des Theaters degradiert. Durch Zufall fällt ihm beim Putzen eine Konzertanfrage aus Paris in die Hände, die er an sich nimmt. Mit einem alten Freund und Musikkollegen macht er sich auf die abenteuerliche Suche nach seinen ehemaligen Bläsern und Streichern, um die Reise anstelle des heutigen Bolschoi-Orchesters anzutreten. Kein leichtes Unterfangen, die Oboisten und Fagottisten spielen mittlerweile als Straßenmusikanten, die Hornisten verdienen als Möbelpacker ihr Geld und die Trompeter handeln mit Mobiltelefonen. Schließlich doch in Paris angekommen, mischt Filipows »Ehemaligen-Bolschoi« erst einmal die Stadt auf, während es eigentlich in den Orchesterproben sitzen sollte. So steht das bevorstehende ausverkaufte Konzert im Théâtre du Châtelet unter keinem guten Stern, immerhin stand das seinerzeitige Spitzenorchester seit Jahrzehnten nicht mehr zusammen auf der Bühne.

Expertenstimmen zufolge sei das finale Konzert in Paris mit Tschaikowskys »Violinkonzert D-Dur op. 35« eine der virtuosesten Darstellungen eines Konzerts in der gesamten Filmgeschichte. Keineswegs verwunderlich also, dass »Das Konzert« 2010 den französischen »César«-Award für die beste Filmmusik und den besten Ton gewann.

SERBISCHES TROMPETENFESTIVAL VON ZWEI SEITEN BELEUCHTET

Eine andere Geschichte, die auf »realem Fundament« aufbaut, spielt in der Komödie »Gucha«. Die Handlung verläuft im Vorfeld des gleichnamigen Trompeten-

»BRASSED OFF«-BLUE-RAY-VERLOSUNG

Seit kurzem ist »Brassed off – Mit Pauken und Trompeten« auf Blu-ray erhältlich. Passend zum aktuellen Schwerpunktthema verlost CLARINO drei Exemplare der brandneuen »Brassed off«-Blu-ray.
Wer eine davon gewinnen will, schreibt bis 30. Juli eine E-Mail mit dem Betreff »Verlosung Brassed off« an folgende Adresse:

verlosung@clarino.de

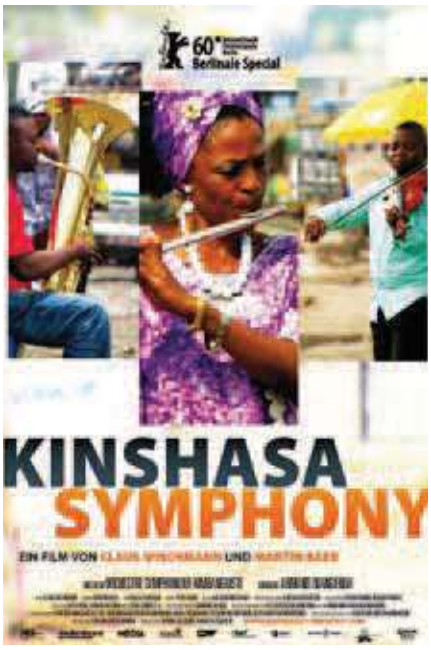
Foto: Concorde Filmverleih

festivals, das jährlich hunderttausende Besucher anlockt. Im Film schlüpft der serbische Balkanbrass-Trompeter Marko Markovič in die Rolle des jungen Romeo, der in der Kapelle seines Vaters spielt. Romeo verliebt sich ausgerechnet in Juliana, die Tochter von Satchmo, dem Anführer der Konkurrenzkapelle. Schon die Namen der verliebten Hauptfiguren lassen es erahnen, dass es sich hierbei um eine Lovestory handelt, die eigentlich keine sein dürfte. Doch Romeo erhält die Chance, seine Juliana für sich zu gewinnen: Wenn Romeo den scheinbar überlegenen Satchmo beim Trompetenwettbewerb in Gucha schlagen sollte, gibt dieser der jungen Liebe seinen Segen… Romeos und Julianas Weg zum großen Festival ist wahrlich kein leichter und gepflastert mit streitsüchtigen Geschwistern und Musikanten, klemmenden Trompetenventilen und einer Flasche Rizinusöl.

Die andere, wirkliche Story vom serbischen Trompetenwahnsinn in Guča wird übrigens in der Dokumentation »Guča« erzählt. Die Doku zeigt aus nächster Nähe, wie sich diese kleine Ortschaft mit 3000 Einwohnern für ein paar Tage in ein Meer aus Menschen, Musik, Tanz, Lebensfreude und purer Energie verwandelt. Keine Hochglanzproduktion also, sondern ein Film, der mittendrin ist statt nur dabei.

BEETHOVEN IN AFRIKA

Dokumentationen werden über alles gedreht. Über die höchsten Häuser, die schnellsten Autos oder die wildesten Tiere der Welt. Und wohl aus dem Superlativ



»Höchstes, Schnellstes, Einziges…« heraus kam auch das einzige Sinfonieorchester Zentralafrikas zu einer wunderbaren Dokumentation. »Kinshasa Symphony« zeigt Bilder, wie man sie auf unserem Breitengrad nicht für möglich halten würde. Da sitzt der Tubist am staubigen Wegesrand und probt, während in einem Hinterhof Kinshasas in mühevoller Kleinarbeit die Teile für einen Kontrabass »Marke Eigenbau« ausgesägt werden. Und »Kinshasa Symphony« beweist: Überall gibt es fleißigere und weniger fleißige Musiker, und Dirigenten und Instrumentalisten, die für ihren musikalischen Idealismus nicht verstanden werden. Aber vor allem untermauert die Doku ein weiteres Mal: Musik kennt keine Grenzen. In diesem Fall ist es Beethovens »Ode an die Freude«, die irgendwo in Afrika geprobt wird.

Fern der Heimat fühlten sich wohl auch Benny Goodman und seine Bigband, als sie von der amerikanischen Regierung 1962 auf Tournee quer durch Russland geschickt wurden. Von dieser Swing-Eroberung handelt die Dokumentation »Jazz für die Russen – To Russia with Jazz«. Dafür traten die noch lebenden Mitglieder der damaligen Band des »King of Swing« vor die Kamera und schilderten die Eindrücke dieser abenteuerlichen Reise. Neben Konzertausschnitten aus Moskau und Leningrad werden hier auch Amateurfilmmaterial sowie unveröffentlichte Fotos und Dokumente präsentiert. Außerdem sprechen auch russische Jazzer und Verehrer Goodmans unter anderem über »die Musik, die ihr Leben veränderte« und über geheime Jamsessions mit Goodmans Band.

BLAS- UND BLÄSERMUSIK IM FILM – EINE AUSWAHL

Spielfilme: »Blues Brothers« (USA, 1980); »Brassed off – Mit Pauken und Trompeten« (GB, 1996); »Das Konzert« (F, 2009); »Die Band von nebenan« (IS, 2007); »Gucha – Distant Trumpet« (CSHH, 2006); »Jenseits der Stille« (D, 1996); »Round midnight«, dt. »Um Mitternacht« (F, 1986); »Schulze get's the Blues« (D, 2003); The Artist (F, 2011); »The Commitments« (GB/IE, 1991); »The Horn blows at midnight«, dt. »Der Engel mit der Trompete« (USA, 1945); »Young Man with a Horn«, dt. »Der Mann ihrer Träume« (USA, 1950)

Biografische Spielfilme: »Bird« (USA, 1988); »Glenn Miller Story« (USA, 1953); »On byl český muzikant«, dt. »Er war ein tschechischer Musikant« (CZ, 1940); »The Benny Goodman Story« (USA, 1955)

Dokumentationen: »Guča« (2005); »Jazz für die Russen – To Russia with Jazz« (D, 2011); »Kinshasa Symphony« (D, 2010); »La Brass Banda – Habe di Ehre Übersee (D, 2009); »La Brass Banda – Ein musikalischer Heimatfilm« (D, 2011); »Miles Davis Story« (UK 2001)

MUSIKER-BIOGRAFIEN

Bereits sieben Jahre bevor Goodman die Sowjetunion bereiste, wurde über ihn der Spielfilm »The Benny Goodman Story« gedreht. Er selbst hielt zwar die Filmmusik für annehmbar, seine Biografie sei jedoch nicht ganz wahrheitsgemäß erzählt worden. Die Produktion von »The Benny Goodman Story« resultierte aus dem Erfolg einer anderen Bandleader-»Story«, nämlich der von Glenn Miller von 1953. Obwohl die Filmmusik der »Glenn Miller Story« überall gelobt wurde, reichte es 1955 »nur« zum Oscar für den »Besten Ton«, in den Kategorien »Beste Musik« und »Bestes Drehbuch« blieb es bei Nominierungen.

Ebenfalls für den »Besten Ton« erhielt den Academy-Award 1989 »Bird«, der die Lebensgeschichte des Saxofonisten Charlie »Bird« Parker erzählt und als einer der besten Jazzfilme überhaupt gilt. Hollywood-Legende und Regisseur Clint Eastwood trat vor seiner Filmkarriere als Pianist in Clubs auf, erlebte Parker so noch selbst auf der Bühne und produzierte »Bird« als seine Hommage an den großen Jazzer der 40er Jahre.

Ob Balkan Brass, Brassband, Jazz, Swing, Marsch oder Sinfonie – in jeder Sparte der Blasmusik gilt der Grundsatz: »Der Ton macht die Musik!« Und ob nun verpackt als Spielfilm, als Künstlerbiografie oder als Dokumentation kann dieser Grundsatz auf das nächste Level gesetzt werden. Dann heißt es nämlich: »Die (Blas-)Musik macht den Film!«

BLASINSTRUMENTE IN DER FILMMUSIK

VON ENJOTT SCHNEIDER

ES GEHÖRT ZUM GRUNDZUG DES KLASSISCHEN SCORINGS, DASS IN ART DER LEITMOTIVIK DEN WICHTIGSTEN PERSONEN ODER STIMMUNGEN EINES FILMS DEFINIERTE KLANGFARBEN ZUGEORDNET WERDEN – ELEKTRONISCHE SOUNDS, INSTRUMENTALE MISCHFARBEN ODER EINZELNE INSTRUMENTE.

Ob – von rechts oben – militärische »action cues« der Trompete (»Star Wars«), vergeistigter Klarinettenton (Andie MacDowell in »Green Card«), schicksalhafter Trompetenton (Gérard Dépardieu und Anne Brochet in »Cyrano de Bergerac«) oder schlagkräftige Melodien des Horns (»Sleepers« mit Robert de Niro) – Blasinstrumente sind wichtig in der Filmmusik.

Das geschieht meist unmerklich, aber oft mit instrumentatorischer Virtuosität wie etwa in John Williams' Introduktion zum ersten Harry-Potter-Film »The Philosophers Stone«: Nach nächtlich-leisen Celestaklängen (die das Ohr höchst sensibel disponieren) erzeugen gedämpfte Streicher eine geheimnisvolle Märchenatmosphäre, dann wird zur magischen Verwandlungsszene (aus einer Katze wird eine Professorin) der Chorklang eingeführt, darauf erscheint das Hauptthema zunächst in einer rätselhaften (weil schwer zu ortenden Mischung) aus Englischhorn, Altquerflöte und Solocello, dann in der klareren Version mit vier Hörnern, bei der liebevollzärtlichen Übergabe des Babys dominiert eine Oboenversion, gefolgt vom süßen Abschiedsschmerz, den der Flötensatz ausdrücken darf.

Besonders eindrucksvoll und erinnerbar sind jene Filmmusiken, bei denen einer bestimmten Instrumentalfarbe plastische Dominanz zukommt. Allerdings findet man hier Blasinstrumente recht selten: mit größter Häufigkeit führt hier das Soloklavier, dann folgen Gitarren in ihren verschiedensten Ausprägungen, dann Solocello, Solovioline, Akkordeon. Erinnert sei hier an das Klavier in »Das Piano«, in »Die Firma«, in »Cinema Paradiso«, an das Solocello in »Himmel über Berlin«, in »Herbstmilch«, in »Tiger & Dragon« (von Yo Yo Ma wunderbar gespielt), an die Solovioline in »Schindlers Liste« (von Itzak Perlman gespielt), an das Akkordeon in »Il Postino«.

Wird jedoch die Klangfarbe von Blasinstrumenten als dominante Farbe eingesetzt, so scheinen die Filme besonders plastisch und individuell zu werden. So prägt zum Beispiel die Trompete Jean-Claude Petits Score zu »Cyrano von Bergerac«, James Horners Score zu »Legenden der Leidenschaft« oder Nino Rotas Thema zu »Godfather«. Der Panflötenklang machte »Cockeye's Song« in der Musik Ennio Morricones zu »Es war einmal in Amerika« (gespielt von Gheorghe Zamfir) ebenso unverwechselbar wie das Traurigkeitsthema von Klaus Doldinger zur »Unendlichen Geschichte« (gespielt von Giuseppe Solera). Prägend auch die Klarinettenfarbe für Caroline Links Film »Jenseits der Stille«, »Gabriels Oboe« innerhalb Morricones Score zu »Mission«, die irische Tin Flute in James Horners Score zu »Titanic«, der armenische Duduk in Hans Zimmers Score zu »Gladiator« (eine richtiggehende »Duduk«-Manie weltweit auslösend).

Zwischen der Klangfarbe eines Blasinstruments und den damit charakterisierten Filmpersonen bzw. -stimmungen besteht ein tiefer innerer Zusammenhang, dem es einmal nachzuspüren gilt. Er beruht einerseits auf einer jahrhundertealten Konvention und psychologischen Typisierung der Blasinstrumente, die vor allem im Genre der Oper wiederzufinden ist. Bestimmte Blasinstrumente lösen – fast in einem lexikalischen Sinne (vergleichbar mit der Tonartensymbolik) – stereotype Assoziationen zu Emotionen oder Situationen aus, etwa das Kriegerisch-Phallische des Trompetenklangs, das Lamentieren des schmerzlich-näselnden Englischhorns. Andererseits beruhen diese Zusammenhänge nicht nur auf vereinbarten Traditionen, sondern sind – was nachzuweisen vor allem der systematischen Musikwissenschaft bestimmt ist – im Wesen des Klangcharakters selbst begründet. So hat zum Beispiel Felix Trojan in seinem bahnbrechenden Buch »Der Ausdruck der Sprechstimme. Eine phonetische Lautstilistik« (Wien, 1952) gezeigt, dass jede Lautcharakteristik mit einer psychologischen Disposition korreliert. »Faukale Enge« (Verengung des Schlundes) ist – um ein Beispiel zu nennen – immer negativ besetzt, während »faukale Weite« (ein lustvolles Öffnen des Schlundes wie bei

Fotos: Cinetext Bildarchiv (4), Archiv (4)

der Nahrungsaufnahme) immer positiv besetzt ist. Folgerichtig hat danach ein hoher Fagottklang (der »eng« ist) immer etwas Gequältes… und wird auch in solchen inhaltlichen Kontexten eingesetzt. Trojans Schüler Walter Graf hat in seinem Buch »Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe« (Karlsruhe, 1969) solche Beobachtungen zusammengefasst und katalogisiert.

Die Filmkomponisten benutzen auf der Basis solch historisch gewachsener Konventionen und solch systematisch nachweisbarer Zusammenhänge die instrumentalen Klangfarben recht einheitlich.

DIE FLÖTE

Der Flötenton (akustisch eine »Labialpfeife«) wird in tiefen und mittleren Lagen weich und gelöst erzeugt, er erlaubt auch alle Zwischenwerte vom diffus Flatterhaften (nur Angehauchten) bis zum präzise gefassten scharfen Ton. Wegen der relativen Leichtigkeit des Anblasens kann die Flöte leichte Zustände, Unbeschwertheit, Tändeln, Scherzen besser ausdrücken als zum Beispiel die Oboe oder die Klarinette. Klischee: der flatternde Vogel in Prokofjews »Peter und der Wolf«. Je nach benutztem Register differenzieren sich – wie bei allen Musikinstrumenten – solche Zuordnungen: in hoher Lage kann die Flöte auch schrill und hart klingen (wird zum Militärinstrument der Feldpfeifer), in tiefen Lagen wird sie sinustonartig, fast eulenhaft unheimlich (vor allem die Bassflöte kann fast gefährliche oder gespenstische Wirkungen evozieren). Schon die leise Beimischung einer Flöte in einen Streicherklang gibt etwas »Liebliches«, »Frühlingshaftes« – etwa in Randy Newmans Soundtrack zur Liebeskomödie »Meet the Parents« oder in meiner Kinokomödie »Knallharte Jungs«, wo diese Beimischung stets das Verliebtsein angenehm evoziert. Das »Helle« und »Leichte« gehört so sehr zum Wesen des Flötentons, dass man mit diesem auch kontrapunktisch arbeiten kann. Beeindruckendes Beispiel dafür ist Josef Rödls »Albert – Warum«? (1977 mit dem Bundesfilmband ausgezeichnet), wo konsequent Flötenmusik den schweren, ungeschlachten Dorfdeppen begleitet… um in der kontrapunktischen Spannung auszudrücken, dass in diesem plumpen Riesen eine zarte Seele verborgen ist. Zur Bassflöte: In meiner Filmmusik zu Margarethe von Trottas »Jahrestage« hatte ich die mikroskopisch aufgenommene Bassflöte (oft pur oder nur von der Harfe begleitet) verwendet, um das Unheil der Nazis und das Leid der verfolgten Juden zu präzisieren – was mit dieser Klangfarbe bestens funktionierte. Gleiches gelang Irmin Schmidt im aktuellen Kinofilm »Schneeland« von Hans W. Geißendörfer, wo die leitmotivische Bassflöte ebenfalls bedrückende Todesstimmung verbreitet.

DIE OBOE

Der Oboenton (akustisch eine »Lingualpfeife«) bedarf einer stets intensiven Tonerzeugung. Zwischenwerte oder flatterhaftes Halbtönen gibt es hier kaum. Dementsprechend sind Oboenmelodien »tiefergehend« und »intensiver« als Flötenmelodien. Die Oboe scherzt seltener, sie meint es immer ernst, wenn sie ein Liebesthema spielt. Da sie zudem lauter als die Flöte klingt, kann sie von einem größeren Streicherapparat begleitet werden, was zusätzlich Gewicht und Nachdruck verleiht. Durch die stereotype Koppelung von Oboen und Streichern im Barock (etwa in Bachkantaten oder Concerti grossi) assoziiert man mit Oboenklang auch die Schwere von geistlicher Musik. Eine andere Assoziationslinie ist das »Pastorale« und »Ländliche« – schließlich ist die Urform des Doppelrohrblatts ja der zusammengepresste Grashalm des Hirten gewesen. In den schlichten ländlichen Themen mancher Scores von Peer Raben – etwa in der deftig gespielten Oboe zu Jörg Grasers Film »Der Mond ist nur a nackerte Kugel« – oder in meinem »Zeit vergeht«-Thema aus »Herbstmilch« ist dieses »Pastorale« ebenso unverkennbar wie im großen Vorbild der »Scène champetre« von Berlioz' »Symphonie phantastique«.

DIE KLARINETTE

Mit ihrem (auf der Duodezime beruhenden) großen Tonumfang und der großen Modulationsskala vom *ppp* bis zum *fff* ist sie das romantisch-umfassendste Holzblasinstrument schlechthin. Sie vermag das Menschsein in allen Facetten auszudrücken, vom rohen Schrei in hoher Lage bis zur samtenen Katzenhaftigkeit (in »Peter und der Wolf«). Entsprechend reich ist ihr Einsatz, der von der geschmierten und jaulenden Tongebung der Jazz- oder Klezmerklarinette bis zur »edlen Größe« in Art des Adagios von Mozarts »Klarinettenkonzert« reicht. Dieses finden wir beispielsweise in den Filmen »Out of Africa« und »Green Card«. In letzterem Film von Peter Weir und Hans Zimmer dramaturgisch effektvoll eingesetzt: während der grobsinnliche Gérard Depardieu mit afrikanischen Trommeln dargestellt wird, ist für die hochkultivierte Andie MacDowell der vergeistigte Klarinettenton reserviert. Hans Zimmer stellt durchweg »edle« Frauen gerne mit dem Klarinettenton dar – von »Geisterhaus« über »Driving Miss Daisy« bis zu »Thelma and Louise« – und hat auch mit

seinen vielen Epigonen eine Klarinettenmanie angestoßen. Als unbegleitetes Soloinstrument vermag die Klarinette auch in hohem Maße Einsamkeit auszudrücken.

DAS SAXOFON

Es führt jene bei »Klezmer« bereits angedeutete Modulationsfähigkeit der Klarinette ins Schreiend-Expressive weiter. Während die Tongebung bei der Klarinette durch die klassische Ausbildung der Spieler in der Regel kultiviert ist, ist die Tongebung des Saxofons durch die bei Jazz, Rock und Pop gefragten Qualitäten bestimmt: smear, out of tuning, scoops, multiphonics, unkontrolliertes Überblasen, exzessive Dynamik, mehr »Sprache« als musikalischer Ton. In den Werbefilmen ist das Saxofon so stereotyp mit Ausdruckszonen wie »Erotik«, »Sexy« oder »Jugend« gekoppelt worden, dass es für eine individuelle Benutzung in Filmen derzeit zu abgegriffen erscheint.

DAS FAGOTT

Dessen »kunsthafter« Klang, den man eindeutig der artifiziellen Musik und kaum der populären Musik zuordnet, kommt in Filmmusiken erstaunlich selten vor. Stereotyp ist am ehesten das Groteske, Humoristische des Fagotts (der etwas täppische Großvater in »Peter und der Wolf«) in Tierfilmen oder Komödien, eventuell auch das Düstere und Schicksalhafte der tiefen Lage (wie im Beginn von Tschaikowskys »Pathétique« oder im dunklen Pochen von Griegs »Halle des Bergkönigs«).

DIE TROMPETE

Hier muss man mindestens drei Einsatztypen unterscheiden: die Konvention des Militärischen, die elegisch-heldische Trompete und die sinnliche Trompete im Jazz.
a) Der Trompetenklang als Synonym für Militär und Krieg hat schon tausendjährige Tradition und ist mit lauten Tonrepetitionen auf Naturtonbasis schnell evoziert. Auch militärische »action cues« (ob es meine Filmmusik zu Kampfszenen in Joseph Vilsmaiers »Stalingrad« war oder John Williams Angriffsmusiken in Steven Spielbergs »Star Wars«-Trilogie oder »Jurassic Park«) bedienen sich umstandslos dieser Trompeten-Idiomatik.
b) Wird die Trompetenstimme eher melodisch, chromatisch oder gar leise geführt, dann wirkt sie elegisch oder vermag ein »Heldenleben« etwas kritischer zu reflektieren (wie in den Trauer- und Sterbeszenen meiner »Stalingrad«-Musik). Der Trompetenton wirkt dann sehr »schicksalhaft«, etwa auch in James Horners Score zu »Legenden einer Leidenschaft« oder in Jean-Claude Petits Score zu »Cyrano von Bergerac« (Solotrompeter: Thierry Caens).
c) Die Jazztrompete ist derart dominant, dass sie den Film (und vor allem dessen Dialogfluss) stören kann. Gebräuchlich ist deshalb vor allem die coolere Form der gedämpften Trompete, wie in den Scores von Mike Figgis (Regisseur und Trompeter in Personalunion) zu »Leaving Las Vegas« oder zu »One Night Stand« (die Trompete jeweils sehr stilsicher, fast unhörbar leise verwendet), in »Dingo« (1991) mit der Filmmusik von Michel Legrand und Miles Davis (mit zusätzlichem Trompeter Chuck Fiddley). Der typische Miles-Davis-Sound ist vor allem in großstädtischen Krimis universell einsetzbar, was ich in meiner Thriller-Reihe »Sardsch« in SAT.1 (mit Hannes Jaenicke als Kommissar) erfolgreich bestätigt hatte.

DAS HORN

Als Soloinstrument findet man diese Klangfarbe recht selten – vielleicht weil sie dann allzu schnell (vor allem wenn auch noch Naturtonsignale vorherrschen) dem Assoziationsraum »Wald/Jäger« zugeordnet werden. In mehrfach gedoppelter Linienführung oder im harmonischen Satz sind die Hörner – in Tradition des romantisch-sinfonischen Orchestersatzes – nicht mehr aus der Filmmusik wegzudenken. Große Emotionen, die musikalische Klimax und schlagkräftige Melodien werden vor allem im amerikanischen Raum bevorzugt den Hörnern zugewiesen. Großmeister ist hier John Williams, bei dem man – ähnlich wie bei Richard Strauss – förmlich vom Horn als seinem Lieblingsinstrument sprechen kann. Manche Scores – etwa der zu Barry Levinsons »The Sleepers« – werden richtiggehend von Hornmelodien dominiert.

DER BLECHSATZ

Generell ist festzustellen, dass alle Wagner-orientierten Scores (ob »Star Wars«, »Indiana Jones«, »Jurassic Park« bei John Williams bis zur »Lord of the Rings«-Trilogie von Howard Shore) sich eines starken Blechsatzes in Art des »Rings« bedienen. Dieser üppige Blechsatz benötigt als visuelles Pendant immer große Landschaften (ob weite Prärie, offenes Meer oder die Endlosigkeit von Wüsten, Grand Canyon oder Rocky Mountains), deshalb ist er in deutschen Filmproduktionen nicht allzu oft anwendbar. Die Scores zu »Der Ring der Nibelungen« (Rolf Wilhelm), »Das Boot« (Klaus Doldinger), »Rama Dama« oder »Stalingrad« (Enjott Schneider), auch die gekonnt persiflierenden Scores »Schuh des Manitu«, »(T)Raumschiff Surprise« (Ralf Wengenmeyer), »7 Zwerge – Männer allein im Wald« (Joja Wendt) sind hier seltene Ausnahmen.

In letzter Zeit hat sich bei deutschen TV-Produktionen (von Pro7, ZDF bis RTL) die Unsitte verbreitet, dass in sinnloser Übernahme von amerikanischen Soundtrack-Vorbildern der dominante Blechsatz inflationär übernommen wird: Ohne visuelles Pendant gebärdet sich die Filmmusik wagnerianisch und dräuend. Man hört Hörner und Posaunen dröhnen – obwohl im Bild allenfalls ein kleiner Junge mit dem Fahrrad um die Ecke fährt. In solchen Fällen eines vordergründigen Ausstattungsdenkens in Art von »Opas Kino« (je lauter das Orchester, desto besser der Film?!) wird eine seit Jahrhunderten gewachsene Typologie der Klangfarben fragwürdig aus den Angeln gehoben.

ENJOTT SCHNEIDER

wurde 1950 in Weil am Rhein geboren, studierte in Freiburg Musik, Germanistik, Musikwissenschaft (Dr. phil. 1977) und lehrt seit 1979 an der Münchner Musikhochschule (zunächst Professur für Musiktheorie, seit 1996 für Filmkomposition). Neben schriftstellerischer Tätigkeit (unter anderem »Komponieren für Film und Fernsehen«) umfangreiche Tätigkeit als Komponist: Filmmusiken, Kammer-, Kirchen- und Orchestermusik sowie Bühnenwerke.

Infos: www.enjott.com

Foto: Thomas Rosenthal

EIGENTLICH SCHRIEB ER DURCHKOMPONIERTE SWINGMUSIK FÜR EIN SEXTETT MIT DREI BLÄSERN. WAS RAYMOND SCOTT DA NOCH NICHT AHNEN KONNTE: SEINE SKURRILEN CHARAKTERSTÜCKE WURDEN ZUM IDEALEN SOUNDTRACK FÜR DIE ZEICHENTRICK-ABENTEUER VON BUGS BUNNY UND SEINEN FREUNDEN.

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

BUGS BUNNY IN AKTION

RAYMOND SCOTTS HEIMLICHE FILMKARRIERE

Regelmäßig kamen die Schecks von Warner Brothers, keine unerheblichen Summen. Raymond Scott, der vielbeschäftigte Musik-Verrückte, brachte sie einfach auf die Bank und dachte nicht groß darüber nach. Er hatte anderes zu tun: ein Radio-Orchester leiten, Musik für Werbespots aufnehmen, eine Ballettmusik komponieren, eine Broadway-Show vorbereiten, ein Studio für elektronische Musik einrichten. Wahrscheinlich hatte Raymond Scott keine blasse Ahnung, wofür er die Schecks eigentlich bekam. »Looney Tunes«, »Merrie Melodies«, »Bugs Bunny«, »Porky Pig« und »Daffy Duck« – das sagte ihm herzlich wenig. Er machte sich nichts aus Zeichentrickfilmen. Vielleicht hätte er mal seine Kinder fragen sollen, aber für die hatte er natürlich auch nur wenig Zeit übrig. Erst nach seinem Tod 1994 erfuhr seine Familie, dass Scotts Musik mehr als 100 Warner-Brothers-Cartoons unterlegt war. Die Filmchen über Bugs Bunny gehörten für Scotts Kinder über Jahre hinweg wahrscheinlich zu den intensivsten Begegnungen mit dem Genius ihres Vaters. Sie wussten es nur nicht.

Tatsächlich hat Raymond Scott nie bewusst auch nur eine Note für einen Zeichentrickfilm geschrieben. Was er tat, war: Er gab 1941 die Verlagsrechte an seinen bisherigen Kompositionen an Warner Brothers. Und dort arbeitete seit 1936 ein Mann namens Carl Stalling, der schon in den 20er Jahren Mickey-Mouse-Cartoons für Walt Disney vertont hatte. Der Unterschied zu Disney war: Die Firma Warner verfügte über einen umfangreichen Musikkatalog. »Bei Warner hatte sich für Stalling ein neues Universum musikalischer Quellen geöffnet«, schreibt Dick Blackburn. »Anstatt ein geschütztes Stück nachzuahmen oder auf traditionelle Stücke zurückzugreifen, wie man es bei Disney aus Kostengründen tat, konnte er populäre Songs verwenden, für die der Musikverlag des Studios bezahlte. Besonders mochte er die seltsam betitelten neuartigen Stücke des Komponisten und Bandleaders Raymond Scott.«

SKURRILE KLANGPORTRÄTS

Seltsam und skurril sind Scotts Stücktitel in der Tat. Da gibt es eine Silvesternacht im Spukhaus (»New Year's Eve In A Haunted House«), eine Tafelmusik für Kannibalen (»Dinner Music For A Pack Of Hungry Cannibals«) oder Country-Musik für Mumien (»Square Dance For Eight Egyptian Mummies«). Da finden sich eigenwillige Klangporträts wie »Tobacco Auctioneer« oder »The Girl At The Typewriter« und Ausflüge ins Exotische wie »Twilight In Turkey« oder »An Arabian House Party«. Außerdem gibt es etliche Stücke, die Tieren, Spielsachen, Fantasiefiguren gewidmet sind: Offenbar assoziierte Scott seine Musik immer mit konkreten Gestalten, Szenen und Abläufen. »Seit seiner Jugend hatte er verrückte Kompositions-Ideen gepflegt«, schreibt Irwin Chusid, »und suchte nach Wegen, um die Welt um sich herum in musikalischen Porträts zu reflektieren.« Solche musikalischen Karikaturen sind natürlich wie gemacht für den Zeichentrick. Nur dass Raymond Scott seine Stücke nicht für Cartoons schrieb, sondern für eine echte Bühnenband: ein Sextett mit drei Bläsern.

THE RAYMOND SCOTT QUINTETTE

Das Jahr 1935 stand ganz im Zeichen des Swing. Die Jugend begann nach dem Jazzbeat der Bigbands zu tanzen, Amerikas Wirtschaft blühte auf, der Schallplattenumsatz steigerte sich ums Dreifache und viele neue musikalische Ideen schwirrten durch die Luft. Raymond Scott arbeitete damals als Pianist im konventionellen Radio-Orchester der CBS und langweilte sich. In den Studiopausen scharte er deshalb ein

Fotos: Cinetext Bildarchiv, Drew Friedman

paar der Musiker um sich, gab ihnen einige musikalische Einfälle vor und arbeitete sie mit ihnen aus. Scott war Perfektionist: Erst nach acht Monaten Probe hielt er das erste Stück seiner kleinen Gruppe für aufführungsreif. Das Radiodebüt von »The Toy Trumpet« 1936 war zugleich die offizielle Geburtsstunde der Band, die er The Raymond Scott Quintette nannte. Tatsächlich handelte es sich aber um ein Sextett – mit Trompete, Klarinette, Saxofon, Klavier, Bass und Schlagzeug.

Auf der Welle der Swing-Mode wurde das »Quintette« ein Riesenerfolg. Scott vermischte Rhythmen und Sounds des Swing, Inspirationen aus der Klassik und kleine exotische Zutaten zu bizarren Drei-Minuten-Miniaturen, deren Virtuosität und Dichte ein breites Publikum begeisterten. Die Band hatte regelmäßige Radioauftritte, gab gefeierte Konzerte, bekam einen Plattenvertrag und Engagements in Hollywood. Selbst Igor Strawinsky und Jascha Heifetz gehörten zu ihren Fans. Nur die Jazzkritiker rümpften die Nase, denn Scott nannte seine Musik zwar »Descriptive Jazz« und verwendete eine Jazz-Besetzung und Jazz-Elemente – aber dennoch war es kein Jazz. Improvisation war nicht vorgesehen, der Swing blieb steif, die Disziplin streng, man konnte dazu nicht tanzen. Nach Meinung des Jazzkritikers George T. Simon handelte es sich lediglich um »verspielten Pseudo-Jazz«. Als Scott 1939 das »Quintette« auflöste, um eine Bigband zu gründen, hatte sein Erfolgsrezept bereits Nachahmer gefunden. Am bekanntesten wurde das John Kirby Sextet, das in derselben Instrumentierung spielte. Diese afroamerikanische Band agierte zwar wesentlich jazziger, aber auch sie musste mit dem Spott der Kritiker leben.

DER MUSIK-INGENIEUR

Eigentlich wollte Raymond Scott, der als Harry Warnow geboren wurde, Ingenieur werden. Und im Grunde wurde er das auch. Er entwickelte nämlich ständig neue Ideen für die Aufnahmetechnik, baute sich sein eigenes Studio, experimentierte schon 1948 mit Multitrack-Verfahren, erfand frühe Synthesizer und andere elektronische Instrumente, später auch einen programmierbaren Sequencer, eine Kompositions-Maschine, ein MIDI-Gerät und manches andere. Seine Zukunftsvision war eine Musik ohne Musiker, die rein durch Gehirnwellen auf den Hörer übertragen wird: »Der Komponist wird allein auf der Konzertbühne sitzen und nur noch die ideale Ausführung seiner Musik DENKEN.«

Auch sein »Quintette« behandelte Scott letztlich wie eine Musik-Maschine, die nur der exakten Umsetzung seiner Ideen dient. Da er täglich mit den Musikern des CBS-Orchesters proben konnte, sparte er sich das Notenschreiben: »Er komponierte, aber nicht auf dem Papier, sondern auf dem ›Quintette‹«, hieß es. Scott spielte den Musikern auf dem Piano ihre Parts vor, bis sie sie perfekt konnten. »Es war ihm egal, ob das auf der Klarinette oder dem Saxofon schwer zu spielen war«, erzählt der Klarinettist Leroy Parkins. »Er erfand nicht Musik, die auf ein Instrument zugeschnitten war. Aber er hatte so gute Musiker, die konnten alles.« Scott schnitt sämtliche Proben mit und kontrollierte so den Fortschritt der Stücke; seine Strenge war gefürchtet. Dass die Musiker ohne Noten spielen mussten, sah er als Vorteil: »Es macht bei der Aufführung einen großen Unterschied, wenn die Augen anderswohin wandern. Spiel die Musik, als würdest du sie gerade erfinden!«

BUGS BUNNY

Nur wenige Jahre nach der Auflösung der originalen Sextett-Besetzung entdeckte Carl Stalling bei Warner Brothers das Cartoon-Potenzial, das in Raymond Scotts Stücken steckte. Die schnellen Tempi, der rhythmische Schwung, das dichte Geschehen, die handfesten Motive, auch die exotischen Klischees und klanglichen Karikaturen in Scotts Musik eigneten sich perfekt, um die Action, die Figuren und Landschaften der »Looney Tunes« akustisch umzusetzen. Zwischen 1943 und 1960 hat Carl Stalling mehr als hundert Mal kleine oder größere Ausschnitte aus Scotts Kompositionen verwendet, meist gespielt von einem Studio-Orchester. Bugs Bunny und Daffy Duck machten Scotts »verspielten Pseudo-Jazz« unsterblich. Aber auch in späteren Zeichentrickserien wurden die Stücke noch vielfach eingesetzt, etwa bei »Ren & Stimpy« (1991 bis 1996) und den »Simpsons« (seit 1989). John Kricfalusi, der Macher von »Ren & Stimpy«, sagt: »Wenn man überhaupt von Farbe in der Musik sprechen kann, dann besitzen Scotts Stücke einen wilden Farbensinn – genau wie Cartoons. Wenn man in einem sechsminütigen Cartoon acht Takte davon hört, ist es das, woran man sich hinterher erinnert.«

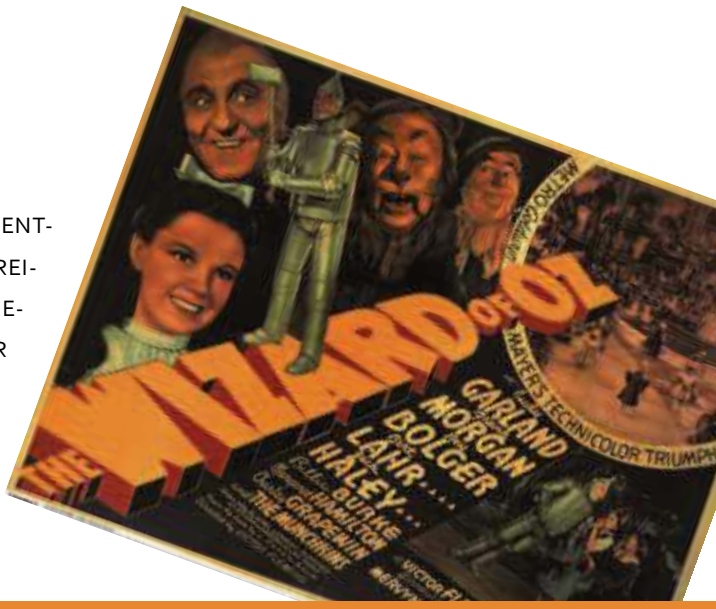
Scotts bekanntestes Stück ist »Powerhouse«. Es war der größte Radio-Hit seines Sextetts und damals ein Pflichtstück für junge Bands: »Wirklich beeindruckendes Zeug«, erinnert sich der Jazzmusiker Art Blakey. »Alles ausnotiert. Sah aus wie Fliegenschisse auf dem Notenpapier. Es machte mir eine Höllenangst.« Nach dieser deprimierenden Erfahrung gab Blakey sogar das Klavierspielen auf und wurde Schlagzeuger. Auch in den Cartoons war »Powerhouse« Scotts meistgespielte Nummer, besteht sie doch aus zwei sehr verschiedenen Teilen, die unabhängig voneinander eingesetzt werden können. Bereits in den 40er Jahren hat Carl Stalling das Stück mindestens 22 Mal verwendet – in Trickfilmen mit so hübschen Titeln wie »Swooner Crooner«, »Porky Pig's Feat«, »Little Red Riding Rabbit«, »House Huntin' Mice«, »Hasty Hare«, »Baby Bottleneck«, »Chow Hound« oder »Birdy and the Beast«. Ein heimlicher Jahrhundert-Hit.

CD-TIPPS:

Raymond Scott: Reckless Nights and Turkish Twilights (1937 bis 1940, Columbia)
The Beau Hunks Sextette: Celebration on the Planet Mars (1995, Koch)
The Raymond Scott Orchestrette: Pushbutton Parfait (2002, Evolver)

INTERNET-TIPP:

www.youtube.com/RaymondScottArchives



FILMMUSIKBEARBEITUNGEN SIND SEIT JAHRZEHNTEN EIN WESENTLICHER BESTANDTEIL DES BLASORCHESTERREPERTOIRES. GERNE GREIFEN DIRIGENTEN BEI IHRER PROGRAMMAUSWAHL AUF ARRANGEMENTS BEKANNTER MELODIEN AUS AKTUELLEN FILMEN ODER FILMKLASSIKERN ZURÜCK. MANCHMAL WERDEN SOGAR GANZE KONZERTABENDE UNTER DAS MOTTO »FILMMUSIK« GESTELLT.

VON JÖRG MURSCHINSKI

FILMMUSIK IM BLÄSER
WER FÄNGT DEN KERN?

Aufgrund der Beliebtheit dieses Genres, aber auch wegen der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit der Blasorchester, ist die Auswahl an Filmmusik-Arrangements entsprechend groß und vielseitig. Von ein und derselben Originalmusik existieren – je nach Popularität – oft zig verschiedene Versionen, von einfachsten Ausgaben für Bläserklassen oder Jugendorchester bis zu Profi-Arrangements.

Allerdings eignet sich lange nicht jede Filmmusik dazu, im Konzertsaal aufgeführt zu werden. Denn Filmmusik ist in der Regel Funktionsmusik, also Musik, die einen Zweck erfüllen muss, in diesem Falle das Geschehen auf der Leinwand zu untermalen, zu erklären, zu kommentieren und gegebenenfalls Einheit zwischen räumlichen und zeitlichen Handlungssprüngen zu stiften. Sie interagiert daher sehr stark mit den Bildern und ist von ihnen abhängig. Wird die Filmmusik nun dieser Bezugspunkte beraubt, wie es bei einer konzertanten Aufführung ja der Fall ist, wirkt sie oft merkwürdig hohl und leer – geradezu belanglos, wie der Musikjournalist und Filmmusikexperte Matthias Keller in seinem lesenswerten Buch »Stars and Sounds« (Kassel 1996) ausführt. Die Gründe dafür liegen in der besonderen Kompositionsweise, die notwendig ist, um eine solche funktionale Musik zu produzieren. Da ihre Form von der Handlung abhängt, ist eine formale Gestaltung hinsichtlich rein musikalischer Kriterien nicht möglich. Gleiches gilt für die Themenbehandlung: Oft werden die Protagonisten und sonstige relevante Gegenstände, Orte usw. mit einem Thema versehen, einer Art Erkennungsmelodie, die – ganz im Stile der Wagner'schen Leitmotive, wo diese Technik ihren Ursprung hat – immer dann erklingt, wenn die besagte Figur bzw. Sache in den Mittelpunkt der Handlung rückt. Dabei wird die musikalische Gestalt hinsichtlich Tempo, Instrumentierung und Charakter zwar meist an die jeweilige Situation und Stimmungslage angepasst, eine Variation oder gar Entwicklung des Themenmaterials im Sinne der motivisch-thematischen Verarbeitung einer Melodie erfolgt jedoch nicht. Denn würde das Thema zu stark verfremdet, so wäre es dem Zuschauer unter Umständen nicht mehr möglich, den gedanklichen Zusammenhang zwischen Gesehenem und Gehörtem herzustellen. Dabei ist doch gerade der Wiedererkennungswert die Daseinsberechtigung eines Leitmotivs. Filmmusik erscheint somit ohne die sinnstiftenden Bilder häufig als eine Aneinanderreihung des – wenn auch unterschiedlich instrumentierten und im Charakter veränderten – immer gleichen Themenmaterials, das nicht weiterentwickelt wird und sich damit früher oder später abnutzen muss. Was im Zusammenspiel mit dem Film wunderbar funktioniert, das Geschehen auf der Leinwand ergänzt, ihm neue Dimensionen verleiht und das zum Ausdruck bringen kann, was weder Worte noch schauspielerische Leistung zu vermitteln vermögen, ist, auf sich alleine gestellt, meist zum Scheitern verurteilt, oder, wie Matthias Keller es formuliert: »Die besten Filmscores [sind] für den [...] Konzerthörer möglicherweise die schwächsten Partituren.« Filmmusik, die von vornherein auch als Konzertmusik funktioniert, ist also vergleichsweise selten und gleiches gilt auch für deren Adaptionen für Blasorchester. Als Dirigent tut man daher gut daran, sich genau zu überlegen, welche Filmmusik man spielen will und ob diese als eigenständiges Werk – im Original und/oder als Blasorchesterbearbeitung – bestehen kann. Glücklicherweise haben die Filmmusikkomponisten auf den Trend der konzertanten Filmmusikaufführungen reagiert und bieten immer häufiger eigens für den Konzertsaal zusammengestellte Suiten oder Einzeltitel aus ihren Werken an, von denen einige mittlerweile auch ziemlich originalgetreu für Blasorchester bearbeitet wurden.

Neben der besonderen Wesensart der Filmmusik ist jedoch oftmals noch ein weiterer Aspekt für die Qualität von Filmmusikadaptionen von Bedeutung. Um die außergewöhnlichen Ereignisse und emotionalen Situationen, mit denen die Figuren im Film konfrontiert werden, angemessen unterstützen und darstellen zu können, aber auch um die Zeit und den Ort, in der sich die Handlung zuträgt, zu definieren, greifen Filmmusikkomponisten häufig auf extreme oder fremdartige Klangfarben

zurück. All dies macht mitunter die Verwendung von Sonderinstrumentarium notwendig, die nicht in der Besetzungsliste eines Blasorchesters auftreten. Doch wird den »konventionellen« Instrumenten ebenfalls einiges abverlangt. Besonders bei den Blechbläsern wird der Tonumfang nach oben wie nach unten bis ans Äußerste ausgereizt, aber auch der exzessive Gebrauch mannigfaltiger Schlaginstrumente ist häufig zu beobachten. Während aber dem Filmmusikkomponisten bei der originalen Produktion entweder ein namhaftes Sinfonieorchester oder eine Gruppe hervorragender Studiomusiker und schier unerschöpfliche Ressourcen zur Verfügung stehen – ganz zu schweigen von der Möglichkeit, mit Synthesizern und anderen elektronischen Hilfsmitteln künstliche Sounds und neue Klangfacetten zu erzeugen –, steht der Verfasser einer Blasorchesterbearbeitung vor der Herkulesaufgabe, ein Arrangement zu erstellen, das den Kern des Originals so gut wie möglich einfängt, aber immer noch spielbar bleibt. Es müssen daher zwangsläufig Kompromisse eingegangen werden, deren Ausmaß von der Zielgruppe abhängt. Hin und wieder schießen die Arrangeure dabei übers Ziel hinaus und schaffen Bearbeitungen, die zwar von einer Großzahl der Blasorchester gespielt werden können, bei denen jedoch im Zuge der Eliminierung spieltechnischer Schwierigkeiten auch diejenigen Charakteristika der originalen Filmmusik auf der Strecke bleiben, die deren Reiz bzw. Charme ausmachen. Es existieren jedoch auch wirklich gelungene Filmmusikbearbeitungen, von denen im Folgenden fünf Beispiele kurz vorgestellt werden sollen. Diese Auflistung erhebt natürlich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit und ist nach höchst subjektiven Kriterien zusammengestellt worden.

KLEID

»STAR WARS TRILOGY« – JOHN WILLIAMS; ARR. DONALD HUNSBERGER (WARNER BROS.)

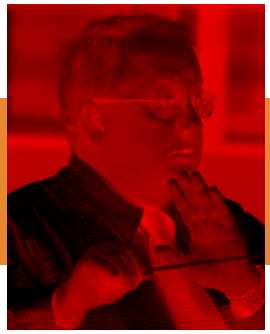
Diese fünfsätzige Suite beinhaltet Themen aus den drei ursprünglichen »Krieg der Sterne«-Filmen und ist in jeder Hinsicht brillant. Hunsberger kann das Problem der Eintönigkeit des Themenmaterials elegant umgehen, indem er auf die Musik aus drei Filmen zurückgreifen kann. Es kommen alle bekannten Themen vor, doch auch unbekannte, dafür umso reizvollere Passa-

gen (wie der »Battle in the Forest« aus »Rückkehr der Jedi-Ritter«) werden verwendet. Die Instrumentierung ist geradezu meisterhaft und orientiert sich sehr nah am Original, wobei Hunsberger mit Ausnahme der Übertragung der Streicherparts keine Kompromisse hinsichtlich Besetzung und spieltechnischen Anforderungen macht. Bezüglich des Respekts vor dem Original, handwerklicher Umsetzung und Publikumswirksamkeit der Zusammenstellung kann diese Bearbeitung als mustergültig bezeichnet werden. Gleiches muss auch für das folgende Arrangement postuliert werden:

Donald Hunsberger

Guido Rennert

Ton van Grevenbroek



James Barnes

Paul Hart

»GROSSE SUITE ÜBER ›WINNETOU‹« – MARTIN BÖTTCHER; ARR. GUIDO RENNERT (AUREN)

Dieses Spezial-Arrangement für das Musikkorps der Bundeswehr entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten und fängt den Charme der originalen Filmmusik wunderbar ein. Auch hier kann sich der Arrangeur des Materials mehrerer Filme bedienen und somit vermeiden, auf wenigen Themen »herumreiten« zu müssen. Die fingertechnischen Anforderungen halten sich zwar in Grenzen, Rennert macht jedoch keine Zugeständnisse hinsichtlich des erforderlichen, teilweise exotischen Instrumentariums (zum Beispiel Mundharmonika, chromatisch gestimmte Kuhglocken, Altflöte, drei Pikkolotrompeten, Kontrabassposaune) sowie des Tonumfangs. Das Resultat ist eine farbenreich orchestrierte, abwechslungsreich zusammengestellte Suite, die auch ihre Wirkung im Konzertsaal nicht verfehlt.

»INDEPENDENCE DAY« – DAVID ARNOLD; ARR. TON VAN GREVENBROEK (MOLENAAR)

Aus demselben Genre wie »Krieg der Sterne« stammend, bedient auch die Musik von »Independence Day« das großsinfonisch-heroische Klischee. Entsprechend machen die hohen Trompeten- und Hornpartien einen Großteil des Reizes dieser Musik aus, welche jedoch bei anderen Bearbeitungen dieser Filmmusik zugunsten besserer Spielbarkeit durch Transposition vereinfacht wurden. Ton van Grevenbroek behält die Originaltonart bei – mit allen Konsequenzen für die Partien des hohen Blechs. Er beschränkt sich mit seiner Bearbeitung auf die »End Credits«, den Abspann des Films, was überzeugt, da David Arnold hierfür eine kleine Suite aller wichtigen Themen zusammengestellt hat, die auch als Konzertwerk funktioniert. So verdienstvoll und in großen Teilen gelungen das Arrangement auch ist, van Grevenbroek hätte gut daran getan, wenn er seine instrumentale Palette etwas erweitert hätte. So wäre die Verwendung von Pikkolotrompeten für die ganz hohen Partien durchaus eine Erleichterung gewesen. Zudem hätte ihm der Einsatz von Harfe und 16-Fuß-Bassinstrumenten wie Kontrabass, Kontrafagott und/oder Kontrabassklarinette weitere nützliche Möglichkeiten zur Klangfarbenvariation eröffnet. So muss man festhalten, dass die Bearbeitung zwar durchaus gut gemacht ist, der Weg, der beschritten wurde, jedoch nicht so konsequent zu Ende gegangen wurde wie bei den beiden vorigen Beispielen.

»THE WIZARD OF OZ« – HAROLD ARLEN / E. Y. HARBURG; ARR. JAMES BARNES (WARNER BROS.)

Beim Arrangement eines Musikfilms tritt das Problem mangelnder Themenauswahl in der Regel nicht auf, kann man doch aus dem Fundus an Filmsongs aus dem Vollen schöpfen. Daher kann man James Barnes' »Ouvertüre über Themen aus dem Zauberer von Oz«, wie der Titel vollständig lautet, kaum Eintönigkeit vorwerfen. Im Gegenteil! Wie er die Songs behandelt, alle klanglichen Möglichkeiten des (praktisch nicht erweiterten) modernen sinfonischen Blasorchesters ausreizt und dabei aber das spieltechnische Niveau auf einem anspruchsvollen, aber nicht übertriebenen Level hält, verdient allergrößte Hochachtung. Barnes zeigt mit diesem beispielhaften Arrangement, dass es tatsächlich möglich ist, bei entsprechender Originalvorlage geschmackvolle Bearbeitungen mit Anspruch zu schaffen, die nicht nur von wenigen Orchestern umgesetzt werden können.

»CARTOON« – PAUL HART (G&M BRAND)

Obwohl »Cartoon« eine Originalkomposition für Blasorchester ist, verrät schon der Titel, dass sich die Musik deutlich an ein bestimmtes Filmmusikgenre anlehnt, nämlich das der Zeichentrickfilme à la »Tom und Jerry«. Der Komponist imitiert äußerst gekonnt das musikalische Idiom dieser Filme, die sich insbesondere durch das sogenannte »Mickeymousing« auszeichnen, also der meist karikierenden musikalischen Untermalung von Bewegungsabläufen. Auch wenn Hart dem Zuhörer kein explizites Drehbuch an die Hand gibt, so kann dieser doch aufgrund seiner Hör- und Seherfahrung gut nachvollziehen, was im imaginären Film gerade passiert. Neben »Cartoon« gibt es einige weitere originale Blasorchesterkompositionen, die sich ungeniert an Filmmusik anlehnen, was durch mitgelieferte Drehbücher (»Godzilla Eats Las Vegas«/Eric Whitacre; »Der Brand von Bern 1405«/Mario Bürki) oder den Titel (»Cinemascope«/Herbert Marinkovits; »Spartacus«/Jan Van der Roost, trotz der Widmung an Ottorino Respighi) offenkundig wird. Dass sich auch viele andere Originalkompositionen für Blasorchester wie Filmmusik anhören (und dabei mit denselben Problemen zu kämpfen haben wie Filmmusik, die ihrer erklärenden Bilder beraubt wurde), kann hier nicht weiterverfolgt werden.

Fotos: Archiv

»DAS IST UNSINN!«

ENJOTT SCHNEIDER ÜBER FILM- UND E-KOMPONISTEN

VON KLAUS HÄRTEL

FILMMUSIK ODER KONZERTMUSIK? ENJOTT SCHNEIDER MACHT BEIDES. UND ER FINDET AUCH NICHTS DABEI. GANZ IM GEGENTEIL, ER GEHT DA SEHR OFFENSIV DAMIT UM. FRÜHER HABE ES IHN GEÄRGERT, NUR ALS FILMKOMPONIST WAHRGENOMMEN ZU WERDEN. ÄHNLICH WIE MORRICONE ES SATT WAR, STETS AUF »SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD« ANGESPROCHEN ZU WERDEN. »INZWISCHEN WEISS ICH, DASS DIE HARTE SCHULE DES FILMS MIR EINE GUTE LEHRE WAR.«

Bei der Interviewanfrage haben Sie gemeint, dass alle guten Komponisten auch Filmmusik machen – machen Filmkomponisten auch gute »ernste« Musik?

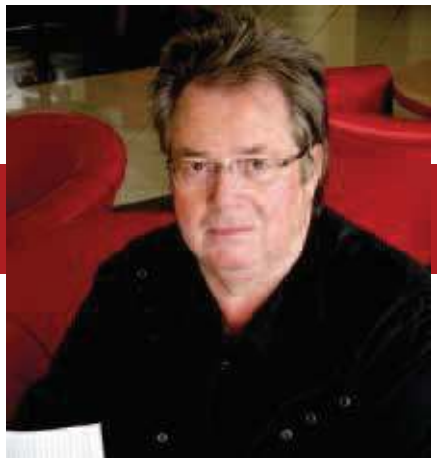
Viele Komponisten wie Prokofjew, Schostakowitsch, Schnittke, Copland, Gia Kantscheli, Milhaud, Takemitsu, Walton, Poulenc oder Hindemith wussten auch leidenschaftlich gute Filmmusik zu schreiben. Beim Scoring lernt man unmittelbaren, plastischen Ausdruck; man erhält sofort von Regisseur, Produzent, Publikum Reaktion, ob man die Menschen erreicht oder nicht, man entwickelt ein Vokabular der Emotionen, der »Inhalte«, der Stimmungen und Atmosphären. Ob nun im Umkehrschluss Filmkomponisten zwingend auch im Konzertsaal reüssieren, hängt von deren Bereitschaft ab, sich in die spezifischen Gesetze der autonomen Musik einzuarbeiten. Ich kenne einerseits Filmkomponisten, die ohne den Bild-Impuls absolut nicht komponieren können. Andererseits gibt es Filmkomponisten, die expressive und stets »publikumsnahe« Werke für den Konzertsaal geschrieben haben: Korngold, Williams, Morricone, Nyman, Yared, Corigliano, Shore, Petitgirard, Kilar, Goldenthal, Glass.

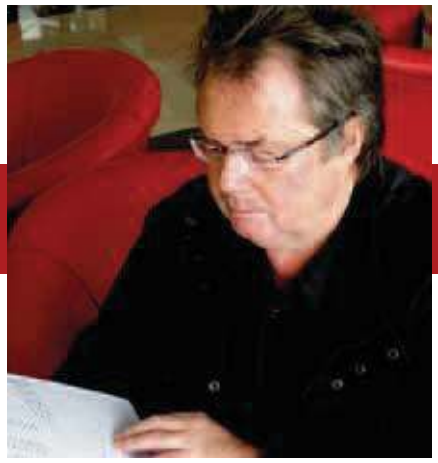
Woran liegt es, dass viele Komponisten entweder als Komponisten oder als Filmkomponisten wahrgenommen werden?

Erster Grund: Mit Filmmusik erreicht man ein größeres Publikum als mit der Live-Musik des Konzertsaals. Mit einem einzigen Film wird ein Name schnell Millionen von Menschen bekannt. Kino- wie Fernsehfilme werden per se flächendeckend in vielen Städten und Ländern rezipiert, während viele »E«-Komponisten oft nur lokal gespielt werden. Daher hat man als Filmkomponist viel schneller einen Namen – unter dem man allerdings nie Konzertmusik vermutet.
Zweiter Grund: In Deutschland macht man (in alter christlich-paulinischer Trennung) einen krassen Unterschied in der Bewertung von Körper und Geist, oder »U« und »E«. »U« ist pfui und körpernah, tanznah, unterhaltungsnah! »E« hingegen ist angeblich Resultat reflektierenden Geistes, muss »ernst« sein, darf nicht »unterhaltsam« sein. Common sense ist dann schnell der fatale Antagonimus: Wer wirklich ernsthaft »E« macht, der kann doch nicht gleichzeitig auch das tänzerische, leichte »U« beherrschen. Filmmusik wird ja GEMA-Kriterien gemäß kategorisch immer als »Unterhaltungs- und Tanzmusik« abgerechnet.

Was entgegnen Sie jemandem, der nach Ihrem Beruf fragt?

Ich hatte 1982, als ich meine erste Filmmusik schrieb, ja zuvor schon eine Oper und Konzertsaalmusik geschrieben und fühlte mich als »E«-Komponist. Durch viele bekannte Filme wie »Herbstmilch«, »Stalingrad«, »Schlafes Bruder«, »Mädchen Rosemarie«, »Flucht«, »Jahrestage« bin ich in der Öffentlichkeit dann nur noch als Filmkomponist wahrgenommen worden, was mich früher ärgerte. Inzwischen weiß ich, dass die harte Schule des Films (wo immer schnell ein »Nein – das gefällt mir noch nicht!« kommt), mir eine gute Lehre war





Enjott Schneider ist im Kino- wie im Konzertsaal erfolgreich.

und mich aus dem Bodensatz der vielen harmlosen »Neue-Musik-Werke« herausgehoben hat. Der beim Film gelernte packende Zugriff auf den Hörer hat meiner Konzertsaalmusik gut getan. Und ich verleugne an keiner Stelle mehr, auch gern Musik zu guten Filmen zu machen.

Ist es noch so, dass Filmkomponisten als Handwerker wahrgenommen werden und »ernste« Komponisten als Künstler?

»Handwerk« ist nichts Schlechtes und fast eine Voraussetzung für jede gute Musik. Vielen Werken der Neuen Musik (gerade von jungen Komponisten) wünschte ich mehr handwerkliche Gediegenheit: da werden oft ohne Kenntnis der instrumentenspezifischen Spielweisen »Effekte« ausgedacht, meist gegen die Natur der Instrumente komponiert (statt zunächst einmal sich die Idiomatik zu verinnerlichen). Ob alle »E«-Komponisten Künstler sind? Was ist denn »Kunst«? Für mich ist es ein »Entgrenzen«, ein Betreten bislang unbekannter Bereiche, spannende Reisen ins tiefste Unterbewusstsein. Diese Eigenheiten von Kunst habe ich sehr oft in Filmen und Filmmusiken erlebt – nicht sehr oft in Werken der neuen »E«-Musik. Ausgenommen natürlich die großen Namen wie Ligeti, Penderecki, Bartok, Rihm, Lutislawski, die eine blutvolle und mit Emotionen und Inhalten gespickte Musik zu schreiben wissen.

Wie ausgeprägt muss das Selbstbewusstsein eines Komponisten denn sein?

In den 80er und 90er Jahren, als noch der »Autorenfilm« mit den eigenwilligen Handschriften der Regisseure gefragt war, hat mich Filmmusik sehr interessiert. Mitte der 90er Jahre ging es wieder stark in Richtung eines standardisierten Produzentenfilms, wo nach Quote, Erfolg und Präsentation oft abgelebter Erfolgsrezepte geschielt wird. Eigenwillige Filme sind selten geworden und haben an der Kinokasse keine Chancen mehr. Deshalb schrieb ich im neuen Jahrtausend viel »E«-Musik, Opern, Sinfonien, Orgelsinfonien, Oratorien, Solokonzerte, Kammermusik… Nach Filmmusik bin ich aber nach wie vor »süchtig«. Es passieren unglaubliche Multiplikationen, wenn Bild und Ton zusammenkommen – die will ich nie missen!

Filmmusiken werden oft auch zu »Hits« – was bei »ernsten« Werken nicht oder nur selten der Fall ist. Woran liegts?

Konzertmusik ist per se sensibler, zeitlich länger und damit schwerer zu rezipieren. Im Film genügt unter Umständen ein achttaktiges Thema, was man in 30 Sekunden erfasst hat. Solches Instant-Hören ist bei Konzertmusik nie intendiert. Da muss man halt mal 40 Minuten still sein und einem Orchesterwerk lauschen. Diese Konzentration bringen die Leute heute zunehmend weniger auf. Ein Popsong mit drei Minuten ist die Norm. Noch beliebter ist der Klingelton oder der Werbeclip mit 20 Sekunden.

Filmmusik macht man fürs Konto, »ernste« Musik fürs Herz. Wahr oder falsch?

Das ist leider Unsinn! Mit »E«-Musik (etwa meinen zwölf großen Orgelsinfonien, die im Schott-Verlag verkauft und weltweit von Sidney bis Paris oder New York gespielt werden) habe ich schon mehr Geld verdient als mit Filmmusiken: Oft arbeitet man im Kinobereich acht bis zwölf Monate an einem Projekt, diskutiert endlos, macht Varianten zu jedem Spot, bis alle zufrieden sind – das Ganze meist zu Low-Budget-Bedingungen. Da kann leicht ein Stundenlohn von nur 20 Cent herauskommen. Fürs Konto ist allenfalls die TV-Musik gut, die in drei bis acht Wochen entsteht. Nicht aber die zeitlich sehr anstrengende Arbeit fürs Kino.

Was halten Sie davon, wenn Orchester John Williams' Star-Wars-Musik oder Ähnliches ins Programm nehmen?

Ich freue mich generell, wenn Konzertveranstalter und Dirigenten nicht nur unseren – in seiner Monotonie kaum mehr auszuhaltenden – Museumsbetrieb Bach-Mozart-Beethoven-Brahms-Mahler abspulen, sondern Werke ins Programm nehmen, die von aktuell lebenden Komponisten stammen. Und hier gibt es für mich nur ein Kriterium: nicht »E« oder »U«, sondern gute Musik und schlechte Musik. Nichts ist unerträglicher, als billige Filmmusik ins Programm zu nehmen, nur um Publikum anzulocken. Es gibt leider auch viel schlechte Filmmusik. Es gibt aber Highlights der Filmmusik, die es an Ausdruck, technischer Komplexität, Dichte und Kohärenz mit der besten Konzertmusik aufnehmen. Die Harry-Potter-Musik von John Williams beispielweise ist so orchestervirtuos gesetzt, dass man sie den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss gleichsetzen darf. Man braucht technisch versierteste Orchester, um so etwas zu realisieren. Das ist selbstredend sinnvoll und erfreulich, wenn so etwas im Konzertsaal erklingt. Ich war eben wieder in China und Taiwan zu Aufführungen meiner Werke. In den asiatischen Metropolen wie Beijing, Tokio, Singapur, Shanghai, Hongkong, Taipei, Seoul mit ihren Mega-Konzertsälen will das Publikum einfach blutvolle, emotionale Orchestermusik – egal ob von Beethoven, Brahms oder Williams. Da findet man zunehmend sogar Musik aus Computerspielen live auf der Bühne gespielt. Die Games beginnen an Popularität gerade den Kinofilmen den Rang abzulaufen.

Fotos: privat, Ursus Samaga (2)

ZWEI GLORREICHE KALIFORNIER

FILMKLÄNGE FÜR CLINT EASTWOOD

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

DER JAZZ IST CLINT EASTWOODS GAR NICHT SO HEIMLICHE LIEBE. DEN RICHTIGEN PARTNER, UM SEINE FILME MIT ORIGINELLEN, ANGEJAZZTEN SOUNDS ZU VERSORGEN, FAND ER 1984: LENNIE NIEHAUS, EINST EINER DER HERAUSRAGENDEN SAXOFONISTEN DES WESTCOAST-JAZZ.

Die 50er Jahre waren die große Zeit des kalifornischen Westcoast-Jazz, eines zeittypischen Cool-Jazz-Stils mit akademischer, verkopfter Schlagseite. Die Westcoast-Jazzer experimentierten mit tonalen und metrischen Neuerungen, mit Kontrapunktik und Zwölftontechnik, mit erweiterten und sinfonischen Formen. Viele von ihnen jobbten in den Fernseh- und Filmstudios von Hollywood und betrieben daneben Jazz als eine Art Musik-Labor; etliche arrangierten für Film und Jazz gleichermaßen. So kam es, dass klassische Kompositions-Kniffs zunehmend den Jazz aufmischten: Der Saxofonist Bob Cooper schrieb eine polyphone »Jazz Invention«, der Trompeter Shorty Rogers das zwölftönige »Three On A Row«, der Saxofonist und Klarinettist Jimmy Giuffre den Rondo-Kanon »Pas De Trois«. Die Liste ließe sich seitenlang fortsetzen.

DER SAXOFONIST: NIEHAUS

Zu diesen experimentierfreudigen Westcoast-Musikern gehörte auch der Altsaxofonist Lennie Niehaus. Sein Vater, in Russland geboren, war nach einer Violinisten-Ausbildung in St. Petersburg in die USA eingewandert. Der Sohn, ein echter Amerikaner, begeisterte sich als Teenager für die Swing-Orchester, lernte (gegen den Willen des Vaters) Saxofon und schrieb schon auf der Highschool Bigband-Partituren. Mit 22 Jahren wurde Lennie Niehaus Mitglied und Solist in Kaliforniens führender Bigband, dem Stan Kenton Orchestra, das bekannt war für seine neutönerischen und gigantomanischen Experimente. Bei Kenton war Niehaus der Nachfolger von Art Pepper; später – nach dem Militärdienst – löste er in derselben Band Lee Konitz ab und blieb fünf Jahre lang. Niehaus machte in dieser Zeit auch sechs Alben unter eigenem Namen mit so sachlichen Plattentiteln wie »The Quintets«, »The Octet, Number 2«, »The Quintets And Strings« oder »The Sextet«.

Viele von Lennie Niehaus' Weggenossen aus den 50er Jahren sind zu Jazz-Legenden geworden: Lee Konitz, Charlie Mariano, Herb Geller, Jimmy Giuffre. Den Namen Lennie Niehaus jedoch kennen Jazzfans heute kaum noch. Der Grund: Niehaus verlegte sich sehr bald aufs Komponieren und Arrangieren. Schon bei seinem ersten Studio-Date als Leader (Juli 1954) verblüffte er mit einem dreistimmigen Saxofonsatz, den er durch seine Arrangements viel größer wirken ließ – dank gezielter Obertoneffekte. »Die Obertöne erzeugen den Eindruck, dass da drei weitere Saxofone spielen«, sagt Niehaus im Rückblick. »Dein Ohr glaubt, es höre Noten, die aber gar nicht da sind.« Der Orchester-Chef Stan Kenton entdeckte Niehaus' Talent und ließ seinen Saxofonisten mehr als 100 Arrangements für seine riesige Bigband schreiben, darunter drei komplette Alben. Der Sprung in die Fernseh- und Filmstudios von Hollywood lag nahe: Bereits 1959 komponierte Niehaus für die TV-Serie »Not For Hire«. Später arbeitete er jahrelang als Orchestrator für den Filmkomponisten Jerry Fielding.

DER JAZZFAN: EASTWOOD

Wortkarge, coole, zynische, etwas geheimnisvolle Einzelgänger, einsame Revolverhelden, eigenbrötlerische Polizei-Ermittler – das sind Clint Eastwoods Lieblingsrollen.

Fotos: Cinetext Bildarchiv, Archiv, Studiokanal

Berühmt geworden ist der kalifornische Schauspieler in den 60er Jahren durch die Italo-Western von Sergio Leone: »Für eine Handvoll Dollar« oder »Zwei glorreiche Halunken«. Später spielte er als »Dirty Harry« sehr erfolgreich einen Polizei-Inspektor in San Francisco. Seit 1971 ist Clint Eastwood auch hinter der Kamera tätig – als Regisseur, Produzent, Komponist. Seine erste Regiearbeit war »Play Misty For Me« (1971, deutscher Titel: »Sadistico«) – und bereits hier lässt Eastwood seine große Liebe erkennen: den Jazz. Mit »Misty« ist die Jazzballade des Pianisten Erroll Garner gemeint, die im Film eine dramaturgische Funktion erfüllt. Auch Szenen vom Monterey Jazz Festival 1970, unter anderem mit dem Cannonball Adderley Quintet, sind montiert. »Keine andere Musik kann Stimmungen im Film besser transportieren als Jazz«, sagt Eastwood.

Clint Eastwood hat eine Menge dafür getan, dass Jazz an die Ohren des Kino-Publikums kommt. Im Film »Mystic River« (2003) spielt das Miles-Davis-Album »Kind of Blue« eine wichtige Rolle. In »The Bridges of Madison County« (1995) gibt es Szenen im Jazzclub und ein paar große Jazzballaden. In »Midnight in the Garden of Good and Evil« (1997) finden etliche Jazz-Standards von Johnny Mercer Verwendung. In »True Crime« (1999) hört man die Jazzsängerin und -pianistin Diana Krall. In weiteren Filmen von und/oder mit Eastwood – »Honky Tonk Man«, »City Heat«, »In the Line of Fire« – tritt der Schauspieler sogar selbst als Musiker in Aktion. Auch als Produzent der Dokumentarfilme »Straight No Chaser« (über den Jazzpianisten Thelonious Monk) und »Blues Piano« hat Eastwood die afroamerikanische Musik gewürdigt. »Der Blues war immer ein Teil meines musikalischen Lebens«, sagt er, »und das Piano spielte eine besondere Rolle, seit meine Mutter all die Fats-Waller-Platten nach Hause brachte.«

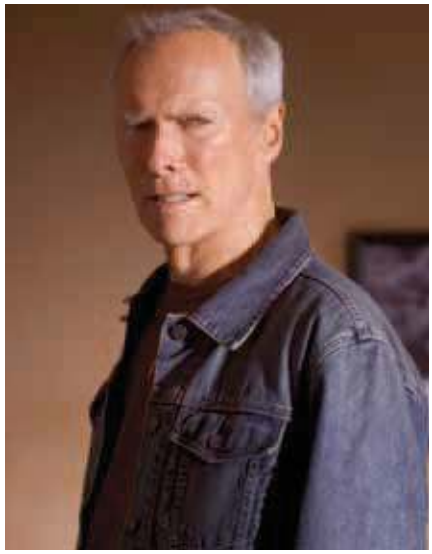
DAS TEAM: NIEHAUS & EASTWOOD

Wenn sich Lennie Niehaus richtig erinnert, ist er Clint Eastwood schon 1952 beim Militärdienst erstmals begegnet. Einmal im »Basic Training« soll Eastwood – damals noch nicht Schauspieler – den Neuling Niehaus gegen einen Ausbilder in Schutz genommen haben. Später stand Eastwood in der Kaserne auch hinterm Bartresen, als Niehaus mit der Army-Clubband spielte. Aber erst drei Jahrzehnte später kamen sie wirklich zusammen – nun als Regisseur und als Komponist. »Ich habe da diesen kleinen Film und ich glaube, du bist der perfekte Mann für den Job«: Mit diesem Anruf von Clint Eastwood im Jahr 1984 fing es an. »Ich möchte dich mitnehmen in die Bourbon Street in New Orleans, da gibt es so eine Art Kakophonie der Klänge.« Die beiden flogen in die Geburtsstadt des Jazz, bummelten die Bourbon Street entlang und studierten die verschiedenen Fetzen Musik, die da alle paar Meter aus den Häusern dringen. Eine solche Collage musikalischer Fragmente wünschte sich Eastwood für seinen Film: »Schreib acht Stücke in acht Stilen«, sagte er zu Niehaus, »und wir schneiden das dann im Studio zusammen.« Der Film »Tightrope« (deutsch: »Der Wolf hetzt die Meute«) wurde Niehaus' erster kompletter Film-Soundtrack.

Danach hatte der Jazzer Niehaus rund 20 Jahre lang bei jedem von Eastwood verantworteten Film die musikalische Leitung: »Pale Rider«, »Heartbreak Ridge«, »White Hunter Black Heart«, »Rookie«, »Unforgiven«, »A Perfect World«, »True Crime« und wie sie alle hießen. Für eine Dokumentation über Clint Eastwood (»Out Of The

Shadows«, 2000) komponierte Niehaus auch eine zehnteilige Suite, bei der Star-Saxofonist Joshua Redman zum Zuge kommt. Seine Filmscores für »Absolute Power« (1997) und »Space Cowboys« (2000) hält Niehaus für seine besten Eastwood-Arbeiten: »Bei ›Absolute Power‹ benutzte ich interessante Klangsignale, die auf ihre Weise atonal waren. Bei ›Space Cowboys‹ konnte ich einen Aaron-Copland-artigen Tonfall verwenden, ein Americana-Feeling, um damit den Patriotismus und Idealismus des Filmsujets zu beschreiben. Da gibt es ein Motiv, das ich besonders liebe, wenn die Astronauten die Gangway zur Rakete hinuntergehen.«

In der Zusammenarbeit von Niehaus und Eastwood nimmt der Film »Bird« (1988) einen besonderen Rang ein, ist er doch eine Hommage an Charlie Parker, ihren gemeinsamen großen Jazzhelden. Niehaus hatte hier die knifflige Aufgabe, geeignete Parker-Soli aus historischen Aufnahmen zu isolieren und die Rhythmusbegleitung dazu neu einspielen zu lassen, damit die Musik eben nicht historisch klingt. Der Pianist Monty Alexander war von dieser Geister-Session mit Parker äußerst angetan: »Ich hätte mir nie vorstellen können, einmal mit ihm spielen zu dürfen – es ist wie im Traum!« Zusätzliche Bläserparts liefern Charles McPherson (Altsax), Jon Faddis und Red Rodney (Trompeten). Den Schauspieler Forest Whittaker musste Niehaus in die Szenen mit Saxofon einweisen: »Ich musste ihm beibringen, wie man das Alt hält und wo die Finger hinkommen. Bei einigen lange gehaltenen Tönen hatte ich Forest die Fingerstellung zu zeigen. Anderenfalls hätte nach Erscheinen des Films mein Telefon nicht mehr aufgehört zu klingeln, weil all die Leute mir mitgeteilt hätten, dass er falsch greift.«



Hin und wieder hat Lennie Niehaus noch eine Jazzplatte gemacht – mit alten Freunden aus Westcoast-Tagen. Unzählige seiner Saxofon-Arrangements, auch unbegleitete Saxofon-Duette und -Quartette, sowie verschiedene Lehrbücher sind im Druck erschienen. Für die Musik in Clint Eastwoods Filmen übernimmt er immer noch Orchestrierung und Dirigat. Das Komponieren jedoch hat der Jazzfan Eastwood inzwischen selbst in die Hand genommen – eines seiner offenbar zahllosen Talente. Und es überrascht kaum, dass sich Eastwoods ältester Sohn Kyle als Jazzmusiker versucht.