

Gute Noten

Autor(en): **Lang, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931664>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GUTE NOTEN

Ohne Musik als kommentierendes, assoziatives Erzähl- und Gefühlsmoment sind Scorseses Filme kaum denkbar. Der Regisseur zieht zuweilen erfahrene Komponisten bei, meist jedoch schöpft er aus dem Fundus von Pop, Rock und Jazz.

Michael Lang

Eines der auffälligsten und irritierendsten Elemente des zeitgenössischen Kinos stellt der Verzicht auf eigens komponierte Filmmusik dar, also der Einsatz von bereits vorhandener populärer U-Musik, von Hitsongs und Instrumentalstücken. Dient diese Methode bloss einer spekulativen, weil «ohrengefälligen» Akzentuierung von Szenen? Oder verfolgt sie gar alibihaft Zwecke, um das Publikum auf simple Art mit Hits zu ködern und von gestalterischen Mängeln abzulenken? Fragen wie diese greift die in Traditionen verwurzelte Filmkritik nur zögerlich auf. Dem mag ein Generationenproblem zugrunde liegen, oder vielleicht auch eine Verweigerungshaltung gegenüber einem Filmschaffen, das sich vom klassischen Muster des Filmmusik-Komponierens abwendet.

KLUGES PATCHWORK

Auf die immer noch praktizierte Methode der eigens für einen Film komponierte Musik soll hier nicht eingegangen werden. Dafür auf Filmmusik, die sich als kluges

Patchwork aus dem U-Musikbreich zusammensetzt oder sich als Mischform mit klassischen Elementen präsentiert. Als Modellfall bietet sich da die Arbeitsweise von Martin Scorsese geradezu an. In seinem frühen Meisterstück «Taxi Driver» (1975) etwa hat der amerikanische Cineast – allerdings erst nach einigem Zureden – den genialen Bernard Herrmann (1911–1975) überzeugen können, die Psyche des gebrochenen, einsamen Helden Travis Bickle (Robert De Niro) zu orchestrieren – mit bestechendem Resultat. Beim Remake des Thrillers «Cape Fear» (1991) hat Scorsese Elmer Bernstein damit beauftragt, die ebenfalls von Herrmann komponierte Partitur des unter der Regie von J. Lee Thompson entstandenen Originalfilms von 1961 umzuarbeiten. Zwei Jahre darauf war Bernstein verantwortlich für das treffliche Klangbild im Kostümdrama «The Age of Innocence» (1993): Er sorgte, in famoser Ergänzung zu klassischen Musikstücken (Faust, Radetzky Marsch) für die anrührend kammermusikalische Atmosphäre der Leinwandadaptation von Edith Whartons Gesellschaftsdrama aus dem 19. Jahrhundert.

DAS SCORSESE-ABC

IMPROVISATION

Sie kann zu einem echten Problem werden, wenn man nicht genau weiss, was man tut. Wenn man diese Technik nur um der Sache willen betreibt, kann es leicht passieren, dass man übertreibt und sich selbst aus dem Film hinaus improvisiert. Ich weiss, wovon ich spreche – mir ist das bei «New York, New York» passiert. Da hab ich total die Kontrolle verloren. Improvisation ist wichtig, aber nur um Nuancen abzustimmen, um neue Ideen zu finden. Nie darf man dabei die Kontrolle über das Material verlieren. Das ist eine Grundregel.

KÜNSTLERISCHE FREIHEIT

Das ist ein vager Begriff. Natürlich geniesse ich grosse Freiheit, aber ich zahle auch einen hohen Preis dafür. Je grösser die Budgets meiner Filme sind, desto grösser müssen die Namen der Stars sein. «Goodfellas» zum Beispiel hätte ich ohne Robert De Niro nie machen können. Für «The Age of Innocence» wurde ich von Columbia klar unterstützt, aber dafür hatten sie Michelle Pfeiffer und Daniel Day Lewis im Film. In «Casino» wird dieser Aspekt von De Niro, Sharon Stone und zum Teil natürlich auch von Joe Pesci abgedeckt. Mein Kampf mit dem System dauert nun

Diese Beispiele zeigen, dass Martin Scorsese zuweilen sehr wohl geneigt war, auf die unverwechselbare Handschrift erfahrener Komponisten zu vertrauen. So auch im Zusammenhang mit «The Last Temptation of Christ» (1988). Der Filmemacher war damals auf der Suche nach passenden Klängen zuerst auf die marokkanische Gruppe Nass El Ghiwane gestossen und hatte sich dann intensiv mit dem Schaffen des besonders experimentierfreudigen Singers und Songwriters Peter Gabriel befasst. Dessen stets eigenwillige Mischung aus westlicher Popmusik und archaischen Klängen – etwa aus dem armenischen, türkischen oder nordafrikanischen Raum – schienen Scorsese die passende Grundlage für eine Zusammenarbeit bei seinem umstrittenen Jesus-Porträt zu sein.

Die fruchtbare Arbeit mit Peter Gabriel ist eines von vielen Indizien für Scorseses immenses Interesse, für seine gefühlsmässige und intellektuelle Verbundenheit mit dem Phänomen der musikgestützten Populärkultur. Erinnerung sei auch daran, dass der Regisseur bereits für seinen Spielfilmerstling «Who's That Knocking at My Door?» (1968) Songs von The Doors oder The Chantells verwendet hat. 1970 hat er bei Michael Wadleighs berühmtem «Woodstock»-Film und 1972 bei Pierre Adidges Tournéedokumentation «Elvis on Tour» als Schnitt-Supervisor

mitgewirkt. Und 1978 inszenierte er den immer noch vorbildlichen Konzertfilm «The Last Waltz», den legendären Abschieds-Gig von Bob Dylans Begleitgruppe The Band. Diese respektvolle Rock-Dokumentation folgte übrigens auf «New York, New York» (1977) mit Robert De Niro und Liza Minelli, einer musikalisch reich bestückten Story aus dem Milieu des Jazz.

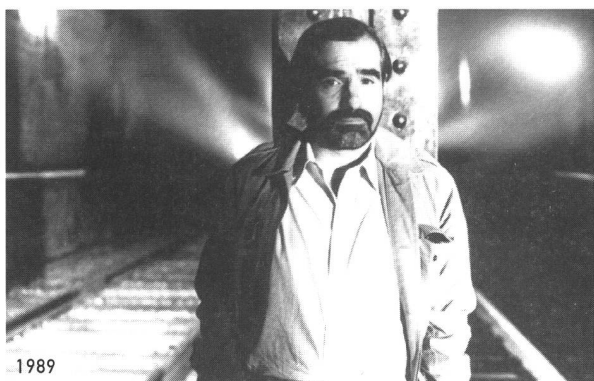
WURZELN EINER PASSION



«The Last Waltz»: respektvolle Rock-Dokumentation

Ein Scorsese-Film ohne Musik als treibende Kraft, als swingendes, kommentierendes, assoziatives Erzähl- und Gefühlsmoment, scheint undenkbar. Die erwähnten Beispiele machen deutlich, welches Gewicht der amerikanische Filmartist der Musik-Ebene beimisst. Die Wurzeln dieser Passion gründen tief, wie ein Auszug aus seinem Vorwort zum

sehr empfehlenswerten Buch «Celluloid Jukebox – Popular Music Since the Fifties» (erschienen 1995 im British Film Institute) belegt: «Als ich jung war, bildete die populäre Musik gewissermassen den Soundtrack meines Lebens – Rock'n Roll- Rhythmen und neapolitanische Liebeslieder ertönten Tag und Nacht aus den Musikboxen in den kleinen Bars meiner alten Nachbarschaft, der New Yorker East Side. Und so war es nur natürlich, dass die Musik zu einem wichtigen Bestandteil meiner



1989

schon 23 Jahre lang und die Lektion, die ich dabei lernte, lautet: In diesem Geschäft kannst du keinem trauen!

LÄNGE

«Casino» dauert über drei Stunden. Ich habe diese Zeit gebraucht, um diese Geschichte erzählen zu können. Klar, dass bei dieser epischen Länge die Produzenten kommen und sagen: «Martin, sei vernünftig. Drei Stunden, das geht nicht. Da kommen die Leute um 23.00 Uhr aus dem Kino, wann sollen sie essen gehen?» Sorry, aber wenn ich versuche, einen ►

TITEL MARTIN SCORSESE

Arbeit als Regisseur wurde. Sie war immer ein Schlüssel zu meinen Inspirationen. Sie hat die Kraft, ganze Sequenzen mit Leben zu erfüllen».

Wie gut das im Falle Scorseses funktioniert, lässt sich in Kenntnis seines bisherigen Opus mühelos herauskristallisieren. Der New Yorker gehört – zusammen mit dem pionierhaften und von ihm verehrten Stanley Kubrick, aber auch mit Woody Allen, Oliver Stone, Spike Lee oder Quentin Tarantino – zum Kreis der wahren Musik-Fans im Filmgeschäft. Persönlichkeiten wie sie verwenden Musik im Film zwar auch, um über den Rahmen der Bildsprache hinaus Akzente zu setzen, einen Plot historisch zu situieren oder einen Charakter zusätzlich auszustaffieren. Doch im Unterschied zu minderen Begabungen schaffen sie oft ein verknüpfen-

des, kontrapunktierendes, kontrastierendes, sinnliches Gesamtbild. Die Gesamtheit der Pop- und Rockmusik seit den fünfziger Jahren bietet ein Füllhorn, das praktisch für jede Lebenserinnerung im Idealfall *den*, oder zumindest einen Song bereithält.

TRANSPORTABLER SOUND

Von der oft beschworenen Gefahr der verdummenden und öden klanglichen Berieselung abgesehen, besteht der

DAS SCORSESE-ABC

guten Film zu machen, ist es mir egal, ob die Leute ihr Essen kriegen oder nicht. Darum kann ich mich wirklich nicht auch noch kümmern.

METHODE

Ich habe keine besondere Methode im Umgang mit Schauspielern. Ich verlasse mich in dieser Hinsicht in der Regel auf mein Gefühl. Ich besetze vom Bauch her, ich höre mir die Stimmen der Schauspieler an, ich lasse sie miteinander sprechen, lasse sie improvisieren. Dann entscheide ich, ob sie zusammenpassen.

Vorteil der modernen Unterhaltungselektronik sicher darin, dass die erwähnten, quasi konservierten musikalischen Lebenserinnerung nicht mehr ortsgebunden, sondern beliebig transportabel geworden sind: Per CD-Player oder Walkman kann abgerufen und repetiert werden, was Stimmungen zurückholt oder als Inspiration für schöpferisches Arbeiten dient – so auch für Scorsese: «Ich habe im Laufe der Zeit alle meine Lieblingsstücke aus Pop und Jazz auf Kassette gespeichert und nach und nach auf DAT,

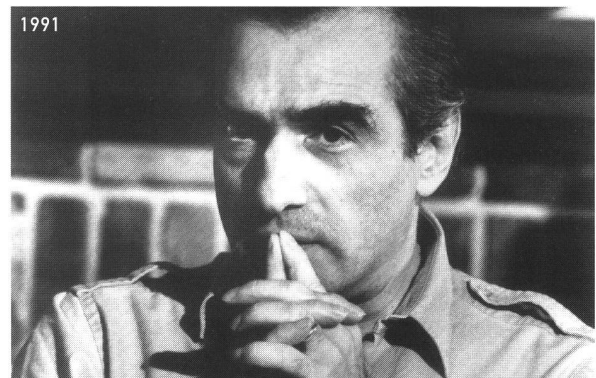
auf digitale Bänder also, überspielt. Sie enthalten Musik, die seit den fünfziger Jahren entstanden ist, und ich nehme sie praktisch überallhin mit. Ich höre Musik wenn ich einen Film vorbereite, bei den Dreharbeiten und in der Phase der Post-Produktion». Musik als Stimulans, als Inspiration, als Ideenquell für filmische Kreativität? Für Martin



«New York, New York»: Story aus dem Milieu des Jazz

Scorsese offensichtlich alltägliche Realität.

Vom grossen Stanley Kubrick ist das Wort überliefert, wonach eine wesentliche Kraft des Kinos überhaupt aus der Kombination der Bilder mit der Musik erwächst. Zweifellos setzt er diese Behauptung in seinem Werk ins Recht. Ähnlich verhält es sich seit jeher mit Scorsese. In den neunziger Jahren nun scheint ihn die Lust auf eine dichte, intensive Verknüpfung von Sound und Bild noch mehr gepackt zu haben, besonders auf dem Genre-Feld,



das er besonders virtuos bestellt: dem urbanen, gewalttätigen Mafia-Melodram. Was Scorsese bereits in «GoodFellas» (1990) wuchtig und wegweisend zelebrierte, verstärkt er in seinem neuen Film «Casino» und misst der emotionalen Potenz eines satten Soundtracks noch mehr Bedeutung zu. Schon in «GoodFellas» wurden Songs von Tony Bennett, Aretha Franklin, Bobby Darin oder Muddy Waters zum integrierten Bestandteil der Geschichte selber und kennzeichneten die Handlungsperiode kongenial.

In «Casino» geht Scorsese noch einen Schritt weiter: Nahezu während der gesamten Handlungsdauer – also rund drei Stunden lang – wird der raffiniert zusammengestellte Soundtrack zum unsichtbaren Begleiter durch die dramatische Handlung. Scorsese dazu: «Der Soundtrack zu 'Casino' ist das Ambitionierteste, was

ich auf diesem Gebiet je gemacht habe. Die richtigen Nummern herauszusuchen war eine Riesenarbeit, denn der musikalische Bogen reichte von den vierziger Jahren bis 1983.» Ein gelungenes Unterfangen mit Nummern von Louis Prima, Muddy Waters, Fleetwood Mac, Ramsey Lewis, The Moody Blues, Eric Burdon, Cream, Dean Martin, Eddie Harris, Jeff Beck und Rod Stewart oder den Rolling Stones.

Scorsese hat es in «Casino», in dem auch Klänge aus



Dreharbeiten zu «Casino»

J.S. Bachs «Matthäuspassion» zu hören sind, fertiggebracht, seine Wunschmusik famos zwischen die Dialoge zu setzen oder diese mit Sound zu unterlegen – eine regiemässige Parforceleistung, ein zusätzlicher Reiz für das Darsteller-Ensemble und eine Herausforderung für die Tontechniker. Mindestens auf die Chemie von Bild, Wort und Musik bezogen darf «Casino» als ein Schaffens-Höhepunkt von Scorsese bezeichnet werden: dank der frappierenden, faszinierenden Einheit, deren dramaturgische

Leichtigkeit verblüfft. Entstanden ist kein Nebeneinander, kein Übereinander von Bild- und Musikebene, sondern ein vibrierendes, prickelndes, nerviges, melancholisches Ineinanderfliessen von visuellen und auditiven Eindrücken: Das schrillbunte Las-Vegas-Ambiente wird markant ausgekleidet, die Charaktere erhalten durch ein

kunstvolles, ironisierendes Musikpotpourri schärfere Konturen. «Casino» ist ein Beweis für Scorseses ungebrochene Lust am Kino und am Experimentieren mit seinen formalen Möglichkeiten. Dass nicht zuletzt die Musik seinen «Motor» antreibt, ist nach diesem Film keine Frage mehr. In seinem Beitrag in der Cahiers du Cinéma-Spezialnummer «Musique au cinéma» (1995) hat der Meister gesagt: «Ich weiss, dass ich ohne Musik verloren wäre». ■

Oft nehme ich diese Improvisationen auf Tonband auf – selten auf Video, Tonband genügt –, und manchmal entstehen daraus Szenen, manches fliesst später in den Film ein.

NEW YORK

Seit gut 25 Jahren arbeite ich nun schon an einem Film, der im New York von 1820 bis 1860 spielt. Das Projekt heisst «The Gangs of New York», es beruht auf historischen Ereignissen und soll ein Mittelding zwischen Gangsterfilm und Western werden – eine Phantasie über das Leben von gestern in New York. Diesen

Film, für den es seit zwei Jahren ein fertiges Manuskript gibt, möchte ich wirklich gerne realisieren.

OSCAR

Die Academy liebt meine Filme, mich liebt sie nicht. Ich bin immer nur durch meine Schauspieler ausgezeichnet worden.

PROJEKTE

Ich habe noch zwei, drei Filme im Kopf, die ich wirklich gerne machen würde. Zwei oder drei, mehr sind es nicht. Letztlich ist das auch eine Zeitfrage. ▶