

Stefan Schmidl
unter Mitarbeit von Monika Jaroš

Swingin' Cinema

Die Filmmusik von Johannes Fehring



HOLLITZER
H

Swingin' Cinema

Stefan Schmidl
unter Mitarbeit von Monika Jaroš

Swingin' Cinema

Die Filmmusik von Johannes Fehring

HOLLITZER


Die vorliegende Publikation wurde durch Unterstützung
der folgenden Institutionen ermöglicht:



Stefan Schmidl, unter Mitarbeit von Monika Jaroš: *Swingin' Cinema.*
Die Filmmusik von Johannes Fehring.

© Hollitzer Verlag, Wien 2024

Umschlagabbildung: Johannes Fehring und sein Orchester (© Privatsammlung)

Abbildungen S. 6–8: © Gabriele Fernbach

Abbildungs- und Rechtenachweis: Die Abbildungsnachweise und fallweise Rechtenachweise sind in den jeweiligen Bildlegenden bzw. Bildbeschreibungen vermerkt. Der Autor hat sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber:innen ausfindig zu machen. Sollte dies nicht in allen Fällen gelungen sein, bitten wir die jeweiligen Rechteinhaber:innen, sich an den Autor zu wenden.

Satz und Covergestaltung: Saleh Siddiq (www.sl-graphikdesign.at)

Papier: Pergraphika



Gedruckt und gebunden in der EU.

Alle Rechte vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6

A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER



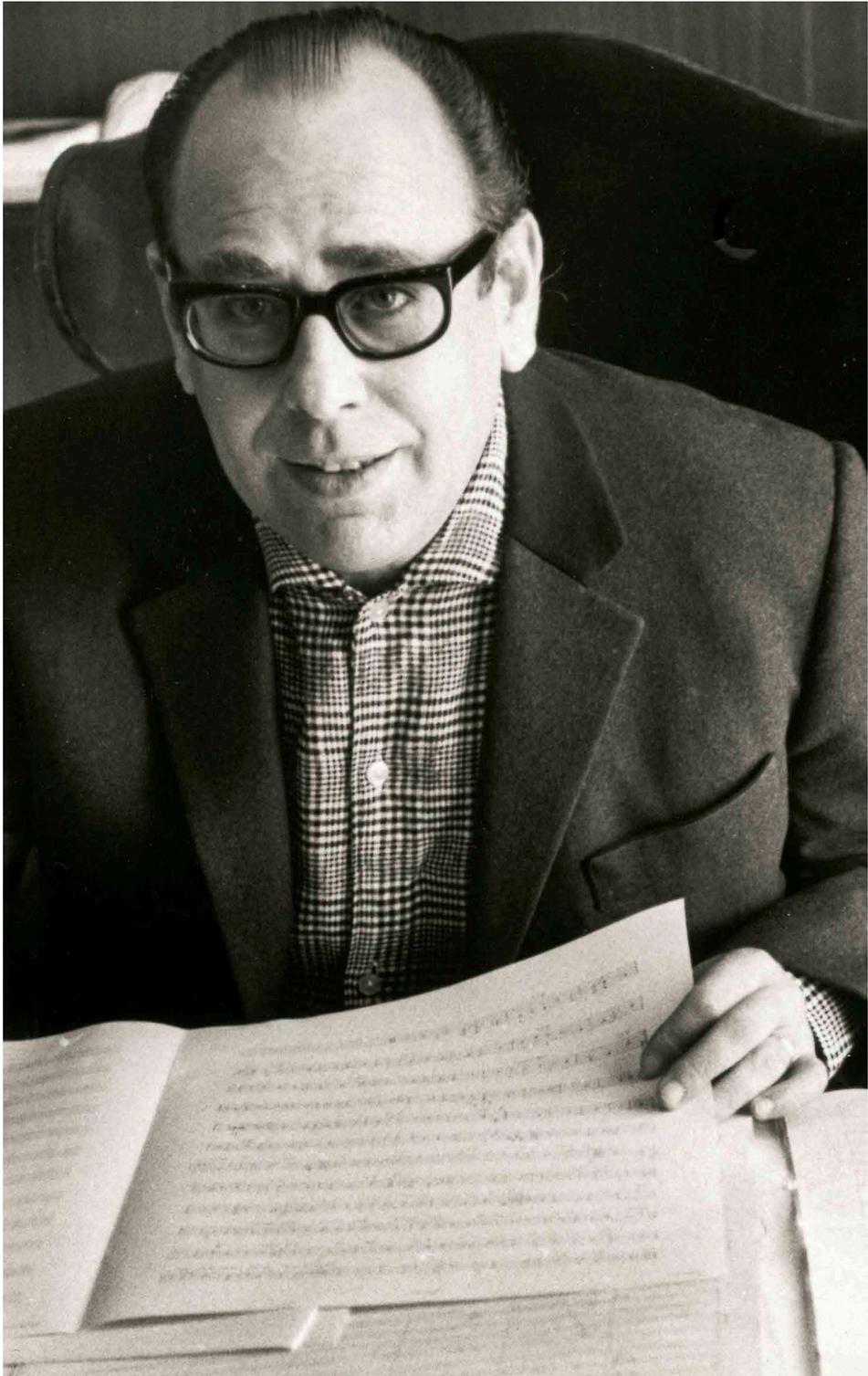
ISBN: 978-3-99094-272-7

Inhalt

Danksagung	9
Einleitung	9
Fehring als Filmkomponist	10
Einstieg in das Filmbusiness	11
Ferienfilme und Gefühlskino der 1950er Jahre	15
Starkult: Soundtracks für Peter Alexander	20
Schlagerfilme und Filmmusik für das moderne Wien	27
Heimatfilme	32
Filmmusicals, Schlagerfilme und Sexkomödien	34
Das filmmusikalische Spätwerk	40
Resümee	45
Literatur	45
Filmografie	51
Fehring als Komponist, Co-Komponist und Arrangeur von Filmmusik	53
Fehring als musikalischer Leiter nicht eigener Filmmusik	148
Namensregister	151







Danksagung

Die folgende, erste monografische Auseinandersetzung mit der Filmmusik von Johannes Fehring wäre nicht ohne die großzügige Unterstützung seitens der Familie des Komponisten zustande gekommen. Es sei deshalb den Kindern Thomas Fernbach, Gabriele Fernbach und der Witwe Eva Fernbach ebenso herzlich gedankt wie seiner Schwägerin, Dany Sigel. Erst dadurch konnte ein lebendiger Einblick in die Arbeitswelt von Fehring gewonnen und manche Hintergründe verstanden und eingeordnet werden. Zu danken ist darüber hinaus dem Filmarchiv Austria, das den Großteil von Fehrings filmmusikalischem Nachlass verwahrt und diesen der wissenschaftlichen Aufarbeitung zur Verfügung stellt. Ermöglicht wurde diese Aufarbeitung durch die finanziellen Mittel der Kultur-, Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien.

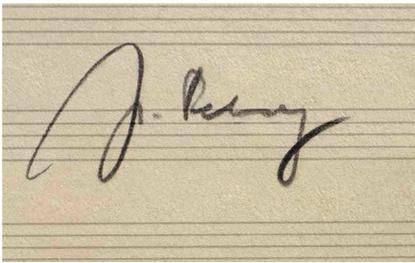
Einleitung

Als wäre österreichische Filmmusik nicht ohnehin ein blinder Fleck im allgemeinen kulturellen Bewusstsein, so stand besonders eine Würdigung des Komponisten Johannes Fehring (eig. Fernbach, 1926–2004) bislang aus. Dabei war Fehring zu Lebzeiten durchaus eine Bekanntheit. Als Jazz-Pionier der ersten Stunde in Österreich hat er sich mit seinem Orchester aus exzellenten Musikern einen guten Ruf erworben. Dieses Renommee zog sehr schnell das Interesse der Filmindustrie auf sich. Namentlich Franz Antel vertraute Fehring und dessen Orchester seit Mitte der 1950er Jahre beinahe jede Produktion zur musikalischen Betreuung an. Der Komponist wurde aber auch von anderen Regisseuren wie Géza von Cziffra, Werner Jacobs oder Wolfgang Liebeneiner geschätzt und immer wieder verpflichtet.

Der Erfolg Fehrings als Filmkomponist beruhte auf der perfekten Symbiose, die er mit seinem Orchester bildete. Seinen Hintergrund im Jazz nutzte er gezielt dazu, Produktionen einen modernen, zeitgemäßen Klang zu verleihen. Auch fing er die motorisierte Fortbewegung, an der man sich während der Wirtschaftswunder-Jahre begeisterte und die nachdrücklich im Kino gefeiert wurde, mit seinen Partituren versiert ein. Es ist aber nicht nur der moderne Sound der 1950er und 60er Jahre, den Fehring so überzeugend vermittelte: Eine nähere Beschäftigung mit ihm führt nicht zuletzt dazu, über das Konzept Autorschaft in Hinsicht auf Filmmusik nachzudenken. Denn in nicht wenigen von Fehrings Arbeiten lässt

sich keine eindeutige Grenze zwischen genuin kompositorischer Urheberschaft und bloßer Adaptions- bzw. Arrangement-Tätigkeit ziehen. Dennoch bleibt der ihm eigene Stil immer spürbar.

Fehring als Filmkomponist



Johannes Fehring's Signatur (© Filmarchiv Austria, Nachlass Johannes Fehring)

Retrospektiv betrachtet geht man wohl nicht fehl in der Annahme, dass es Fehring's Jazz-Expertise war, die ihm den Weg in die österreichische und westdeutsche Filmindustrie eröffnet hat. Dieser Einstieg war somit eine Folge der Demokratisierung Österreichs nach den Einschränkungen des Zweiten Weltkriegs, in deren Zug Jazz nunmehr in allen Spielarten und ohne auf-erlegte Beschneidungen gespielt und ver-

breitet werden konnte – nicht zuletzt im Kino. Fehring's Wirken für den Film vollzog sich allerdings auch vor einem nicht unproblematischen Hintergrund. Eine internationale Kinokrise kündigte sich bereits in den 1950er Jahren an und erreichte dann in den 1960er Jahren vollends Österreich. Sie verlangte Filmschaffenden eine enorme Flexibilität und Wendigkeit ab, da der kommerzielle Erfolg von ständig wechselnden Moden und Konjunkturen abhängig wurde.

Der 1926 geborene Fehring füllte zusammen mit seinem Kollegen Erwin Halletz (1923–2008), der später seine Tätigkeit für das Kino in die Bundesrepublik Deutschland verlegen sollte, eine Lücke, die entstanden war, nachdem die drei dominierenden Komponisten der Wiener Filmindustrie – Willy Schmidt-Gentner, Alois Melichar und Anton Profes – ihre filmmusikalischen Karrieren beendet hatten. Fehring wie Halletz repräsentierten dabei einen neuen Typus Filmkomponist: Durch Jazz musikalisch sozialisiert, instrumentatorisch experimentierfreudig und ohne Dünkel gegenüber der Kommerzialität des Mediums. Fehring mag in dieser Hinsicht eine ähnliche Position vertreten haben wie der Regisseur Géza von Cziffra, mit dem er siebenmal zusammengearbeitet hat: „Mir persönlich kann jedenfalls mein ärgster Feind nicht vorwerfen, daß ich jemals versucht hätte, ein Kunstwerk zu schaffen. Ich wollte immer nur lediglich unterhalten.“¹ Wenn man bedenkt,

¹ Géza von Cziffra: *Ungelogen. Erinnerungen an mein Jahrhundert*. München, Berlin 1988, S. 290.

dass die meisten Filme, die Fehring vertonte, in der Tat unterhielten, dabei aber teilweise bedenklich anspruchslos waren, erstaunt trotzdem Fehring's qualitätsorientierte Herangehensweise. Zwar hat auch er, wie beinahe alle (Film-)Komponisten, Recycling eigener Werke betrieben, doch selbst dann vermochte er meistens, zumindest klanglich, das Niveau der Produktionen zu heben – und das in einer erstaunlichen Dichte: Allein im Jahr 1961 vertonte er sieben Filme, 1962 sogar neun. Fehring schrieb dabei in schier unglaublicher Geschwindigkeit. Durchschnittlich benötigte er drei Tage für eine Filmpartitur.² Dies wäre selbstverständlich ohne ein hohes Arbeitsethos und seine große Professionalität nicht möglich gewesen. An die außergewöhnlichen Fähigkeiten Fehring's erinnerte sich der Saxophonist Hans Salomon (1933–2020), langjähriges Mitglied in Fehring's Orchester, mit den Worten: „Fehring's Particelle waren derart genau skizziert, dass ich als Arrangeur nicht mehr viel Arbeit hatte. (...) Fehring war ein Genie auf diesem Gebiet. Er benötigte zum Arrangieren kein Klavier.“³ Auch der berühmte Jazz-Trompeter Art Farmer, auf dessen Album *Gentle Eyes* 1972 Fehring dirigierte, betonte, dieser habe „verdammt gut arrangiert“.⁴

Einstieg in das Filmbusiness

Fehring studierte an der Wiener Musikakademie bei Friedrich Wildgans und Kurt Wöss, zwei Vertretern einer gemäßigten Nachkriegsmoderne in Österreich. 1948 veröffentlichte er das schmale Lehrwerk *Der neue Jazz-Stil*, zusammen mit dem Kapellmeister Walter Heidrich,⁵ der in diesem Jahr in Wien das private Institut für Jazz-Musik gegründet hatte, das einer „planvollen Schulung sowie der Pflege und Förderung der qualifizierten Jazz-Musik“⁶ dienen sollte. Fehring arrangierte für das Schulorchester des Instituts.⁷ Im August 1949 gründete er gemeinsam mit

2 Nach Auskunft von Thomas Fernbach (4. Juni 2024).

3 Hans Salomon, Horst Hausleitner: *Jazz, Frauen und wieder Jazz*. Wien 2013, S. 81.

4 Herbert O. Glattauer: Liner Notes der LP ORF Big Band, *Johannes Fehring & The Chicks*. Preiser Records, SPR 3229 (1972).

5 Johannes Fehring, Walter Heidrich: *Der neue Jazz-Stil. Moderne Phrasierung und deren richtiges Spiel*. Wien 1948.

6 Anon.: „Ein ‚Konservatorium für Jazzmusik‘ wird in Wien eröffnet“, in: *Weltpresse*, 1. März 1948, S. 6.

7 Nino Haerdtl: „Unser Profil des Monats: Johannes Fehring“, in: *Das internationale Podium*, Juli 1954, Nr. 79/VII, S. 9.



Johannes Fehring dirigiert 1952 im Wiener Konzerthaus, Fotografie von Harry Weber
(© Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Signatur: HWBox001_001208)

Teddy Windholz ein Swing-Tanzorchester, das in den Sommermonaten im Wiener Volksgarten spielte.⁸ Nicht einmal ein Jahr später, im Frühjahr 1950, wurde der Formation im Zuge eines Jazz-Wettbewerbs der RAVAG die Goldene Plakette als bestes Jazz-Orchester Österreichs verliehen,⁹ womit Fehring sein ebenfalls begonnenes musikwissenschaftliches Studium nicht mehr abschloss und stattdessen den Weg eines freiberuflichen Musikers einschlug.

Von der Presse wurde in dieser Zeit lobend erwähnt, „dass sich Fehring kaum an ein amerikanisches Vorbild hält, sondern versucht, seinem Orchester ein persönliches Gepräge zu geben.“¹⁰ Ungeachtet dieser Aussage ist gerade Fehring's späteres Engagement für die Medien Film und Fernsehen als Teil einer „Amerikanisierung“ der österreichischen (und westdeutschen) Medienlandschaft zu verstehen.¹¹

⁸ Klaus Schulz: *Jazz in Österreich 1920–1960*. Wien 2003, S. 109.

⁹ Ebenda, S. 110.

¹⁰ Hellmuth Kolbe: „Johannes Fehring geht auf Tournee. Kleine Plauderei und Blind-Test mit Johannes Fehring“, in: *Das internationale Podium*, Mai 1952, Nr. 53/IV, S. 11.

¹¹ Zu diesem Aspekt siehe: Monika Bernold: „Belonging to a Never-Never Land? Television and Consumer Modernity in Postwar Austria“, in: Günter Bischof, Anton Pelinka (Hg.): *The Americanization/Westernization of Austria* (Contemporary Austrian Studies, Volume 12). New Brunswick, London 2004, S. 112–121.

Das Repertoire seines Orchesters, das im März 1950 umgestaltet und erweitert wurde,¹² umfasste Stücke von Salomon, genauso wie Eigenkompositionen von Fehring und seinem langjährigen filmmusikalischen Mitarbeiter Robert Opratko (1931–2018).¹³ Es wurden Plattenaufnahmen für das Label *Harmona* gemacht,¹⁴ aber auch schon Arrangements für den Film – so etwa Frank Filips „Popocatepetl-Swing“, den Fehring und Windholz für die Hans Moser-Komödie *EINS, ZWEI, DREI – AUS* (1950) bearbeiteten. Zum eigentlichen Einstieg in das Filmbusiness führte aber 1951 die Verlegenheit des jungen Gerhard Bronner angesichts der Herausforderung, die Musik zu *VALENTINS SÜNDEFALL* zeitgerecht fertigzustellen. Bronner war zuvor in Fehrings Orchester kurzzeitig als Klaviersolist aufgetreten. Seine elitäre Attitüde angesichts des vermeintlich anspruchslosen Repertoires der Formation hatte jedoch zum Bruch mit Fehring geführt.¹⁵ Die Entzweiung, wie sie Bronner 2004 in seinen Memoiren nacherzählt hat, wirft ein bezeichnendes Licht auf Fehrings geerdete Einstellung zur Kommerzialisierung des Kulturellen. So soll er – laut Bronner – die Anwürfe bezüglich einer allzu populären Ausrichtung des Orchester-Repertoires mit der entwaffnenden Frage „Was hast du gegen das breite Publikum?“¹⁶ quittiert haben.

Als sich Bronner dann 1951 mit persönlichen ökonomischen Engpässen konfrontiert sah und daher zustimmte, die Filmmusik für Paul Löwingers Bauernschwank *VALENTINS SÜNDEFALL* zu schreiben, kam er, überfordert, auf Fehring mit der Bitte zurück, gemeinsam mit ihm die gewaltige Aufgabe zu bewältigen.



Jugendfoto (© Gabriele Fernbach)

12 Schulz 2003, S. 64.

13 Ebenda, S. 64.

14 Ebenda, S. 110.

15 Gerhard Bronner: *Spiegel vorm Gesicht. Erinnerungen*. München 2004, S. 161 f.

16 Ebenda, S. 161.

Fehring stimmte zu und beteiligte sich komponierend wie instrumentierend am Projekt.¹⁷ Die Tatsache, dass diese Filmmusik mit den Wiener Symphonikern eingespielt wurde,¹⁸ mag einen gewissen Prestigegewinn dargestellt haben.

Erst im darauffolgenden Jahr wurde Fehring um die Komposition einer eigenständigen Filmmusik angefragt. Dabei handelte es sich um Franz Antels Produktion *IDEALE FRAU GESUCHT*. Davor hatte der Regisseur vor allem mit Hans Lang (1908–1992) zusammengearbeitet (u. a. in *HALLO DIENSTMANN*, 1952) und tat dies auch noch weiter. Fehring's Arrangements erweiterten und bereicherten allerdings wesentlich die an sich schlichte, wenngleich eingängige Kompositionsweise Langs.

Mit Antel sollte Fehring in mehrfacher Hinsicht eng verbunden bleiben. Nicht nur war seine Ehefrau Susi (†1989, eig. Josefine, in der Filmbranche bekannt als „die Gräfin“), dessen damalige Regieassistentin, die er während des Drehs von *IDEALE FRAU GESUCHT* kennenlernte, sondern auch sein Bruder, der Schauspieler Carl Wilhelm Fernbach (1915–1967), wurde wiederholt von Antel verpflichtet. Somit ergab sich eine beinahe familiäre Vertrautheit.



Das frisch vermählte Ehepaar Fehring zusammen mit den Trauzeugen Franz Antel und C. W. Fernbach (1952, © Gabriele Fernbach)

Auch nach seinem Debut bei dieser Antel-Produktion nahm Fehring weiterhin die Agenden des Orchestrierens, Arrangierens und Dirigierens der Filmmusik anderer Komponisten wahr, darunter oftmals jene von Lotar Olias (1913–1990), u. a. für *VERLIEBTE LEUTE* (1954), *JA, SO IST DAS MIT DER LIEBE* (1955) und *KAISERBALL* (1956).¹⁹

17 Gerhard Bronner nennt die Wiener Philharmoniker als Orchester, das die Musik zu *VALENTINS SÜNDENFALL* eingespielt habe. Dabei handelt es sich aber vermutlich um eine Verwechslung. Siehe: Bronner 2004, S. 164.

18 Bronner 2004, S. 164–166.

19 *KAISERBALL* enthält neben den Schlagern von Olias, Hans Lang und Heinz Gietz auch Fehring's „Tagelang, wochenlang, monatelang denk ich nur an dich“ – eine Nummer, die stilistisch dem habsburgischen Zeitmilieu des Films diametral entgegensteht.