

Filmmusik im Konzertsaal

Ulrich Wünschel (Berlin)

Als Erich Wolfgang Korngold in den 1930er-Jahren die Aussage »Die Unsterblichkeit des Filmkomponisten dauert von der Aufnahmebühne bis zum Mischpult«¹ (Thomas 1996, 85-86) formulierte, war aus dem einstigen Wunderkind Wiens bereits einer der gefragtesten Komponisten in Hollywood geworden. Seine Filmmusiken zu ANTHONY ADVERSE (EIN RASTLOSES LEBEN; USA 1936, Mervyn LeRoy) und zu THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (ROBIN HOOD, DER KÖNIG DER VAGABUNDEN; USA 1938, Michael Curtiz) wurden mit Academy Awards ausgezeichnet, und wie keinem anderen seiner Kollegen erwies man ihm Ehrerbietung (vgl. Thomas 1996, 89). Und doch schwingt eine gewisse Resignation in seinen Worten mit: Filmmusik war in jenen Jahren nur im Kinosaal zu hören – und dann auch noch überlagert von Sprache, Geräuschen und Toneffekten. Von den vielfältigen analogen und digitalen Speicher- und Wiedergabemedien

¹ Am 10. Januar 1940 hielt Aaron Copland in der Film Library des Museum of Modern Art in New York im Rahmen der Vorlesungsreihe »The History of the Motion Picture« (veranstaltet vom Department of Fine Arts der Columbia University) einen Vortrag über »Film Music«. Copland verband die Aussage Korngolds mit seinen eigenen Erfahrungen als Filmkomponist: »The scoring stage is a happy-making place for the composer. Hollywood has gathered to itself some of America's finest performers; the music will be beautifully played and recorded with a technical perfection not to be matched anywhere else. Most composers like to invite their friends to be present at the recording session of important sequences. The reason is that neither the composer nor his friends are ever again likely to hear the music sound out in concert style. For when it is combined with the picture most of the dynamic levels will be changed. Otherwise the finished product might sound like a concert with pictures. In lowering dynamic levels niceties of shading, some inner voices and bass parts may be lost. Erich Korngold put it well when he said: »A movie composer's immortality lasts from the recording stage to the dubbing room.« Eine deutsche Übersetzung des Vortrags ist bei Thomas (1996, 16-24) zu finden.

unserer Zeit, die es einem immer größer werdenden Publikum ermöglichen, einen Film an jedem Ort, zu jeder Zeit und beliebig oft anzuschauen, wusste man in den «1930er-Jahren noch nichts. Dennoch: Korngold war sich der hohen künstlerischen Qualität einiger seiner für den Film komponierten Melodien bewusst und sorgte für ihr Überleben außerhalb der Filmrolle, indem er sie in seinen Konzertwerken »recycelte«. Das Eröffnungssolo aus dem am 15. Februar 1947 uraufgeführten Violinkonzert in D-Dur op. 35 stammt aus der Filmmusik zu ANOTHER DAWN (ANOTHER DAWN; USA 1937, William Dieterle); das zweite Thema des ersten Satzes entspringt der Filmmusik zu JUAREZ (JUAREZ; USA 1939, William Dieterle). Die Romanze, der zweite Satz des Konzerts, borgt sich ein Thema aus ANTHONY ADVERSE, und im Finale ist ein Thema aus THE PRINCE AND THE PAUPER (DER PRINZ UND DER BETTELKNABE; USA 1937, William Keighley) zu hören.² 1972, fünfzehn Jahre nach Korngolds Tod, erschien beim Label RCA Victor ein Album mit dem Titel »THE SEA HAWK – Classic Film Scores of Erich Wolfgang Korngold«, auf dem das National Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Charles Gerhardt Auszüge aus verschiedenen Filmmusiken eingespielt hatte. Weitere Alben folgten, u.a. mit Kompositionen von Bernard Herrmann (1974), Alfred Newman (1973), David Raksin (1975), Miklós Rózsa (1974), Max Steiner (1973),

² Vgl. Winters (2007), 48-49, »Film Scores in Later Concert Works«. Das Cellokonzert in C-Dur op. 37 hat seine Wurzeln in dem Cellokonzert, das Erich Wolfgang Korngold für DECEPTION (TRÜGERISCHE LEIDENSCHAFT; USA 1946, Irving Rapper) schrieb. Der Film erzählt eine Dreiecksgeschichte: Eine Pianistin (Bette Davis) steht zwischen einem Komponisten (Claude Rains) und einem Cellisten (Paul Henreid). Den Höhepunkt des Films bildet die Uraufführung des Cellokonzerts, dessen große Intervallsprünge, synkopischer Rhythmus und beständiges Changieren zwischen Dur und Moll die Empfindungen der Protagonisten füreinander spiegelt. Die Musik erzählt, was sich im Inneren der Liebenden abspielt.

Dimitri Tiomkin (1976) und Franz Waxman (1974).³

Und heute? Wie steht es um die »Unsterblichkeit« des Filmkomponisten Erich Wolfgang Korngold ungefähr fünfundsiebzig Jahre nach der eingangszitierten Aussage? In den vergangenen Jahren veröffentlichten die Labels Naxos und Tribute Film Classics Erst- und Neueinspielungen der rekonstruierten vollständigen Filmmusiken zu THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD, ANOTHER DAWN, DEVOTION (DEVOTION; USA 1946, Curtis Bernhardt), ESCAPE ME NEVER (ESCAPE ME NEVER; USA 1947, Peter Godfrey), THE PRINCE AND THE PAUPER und THE SEA HAWK (DER HERR DER SIEBEN MEERE; USA 1940, Michael Curtiz).

Auch im Konzertsaal sind die filmmusikalischen Werke von Korngolds, beispielsweise der *March of the Merry Men* aus THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD und die Ouvertüre aus CAPTAIN BLOOD (UNTER PIRATENFLAGGE; USA 1935, Michael Curtiz), vertreten – und das häufiger und vor einem größeren Publikum als die »ernsten« Konzertwerke. So führte das NDR Pops Orchestra den *March of the Merry Men* am 4. und 5. März 2010 im Rahmen eines Konzerts mit Oscar-prämierten Filmmusiken vor ungefähr 2500 Zuhörern auf; die Live-Übertragung des Konzerts vom 5. März 2010 auf NDR Kultur dürfte einige tausend Hörer mehr erreicht haben.

Es sei erwähnt, dass sich die im Folgenden dargestellten Beobachtungen auf den amerikanischen und den deutschsprachigen Raum konzentrieren. Die vielfältigen Aktivitäten in Frankreich, Italien, in Skandinavien und in den osteuropäischen Ländern können leider nicht dargestellt werden.

³ Der Produzent dieser »Classic Film Scores«-Reihe war George Korngold, der Sohn von Erich Wolfgang Korngold und seiner Frau Luzi.

Ein Phänomen unserer Tage?

Am 12. Februar 2010 wurde im Rahmen der 60. Berlinale im Berliner Friedrichstadtpalast die rekonstruierte Premierenfassung von METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) vorgestellt. Die originale Filmmusik von Gottfried Huppertz kam allerdings nicht aus den Lautsprechern, sondern wurde über 145 Minuten hinweg (mit nur zwei kurzen, durch die Gliederung des Filmes in drei Akte bedingten Unterbrechungen) live vom Rundfunk Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Frank Strobel gespielt.⁴ Der deutsch-französische Fernsehsender Arte übertrug die Veranstaltung live und erreichte ungefähr 710.000 Zuschauer in Deutschland und Frankreich; der Marktanteil belief sich auf 2,4 Prozent, mehr als das Dreifache der üblichen 0,7 Prozent (vgl. Krei 2010). Ein ähnliches Interesse weckte der private Radiosender Klassik Radio mit den Konzerttourneen »Die große Welt der Filmmusik« und »Christmas Soundtracks«, die in den Jahren 2006 bis 2010 von mehreren zehntausend Menschen besucht wurden und deren Live-Mitschnitte im Webshop von Klassik Radio zu beachtlichen Preisen zu erwerben sind.⁵ Der bemerkenswerte Erfolg der von Klassik Radio veranstalteten Filmmusikkonzerte geht mit zwei Beobachtungen einher:

⁴ Gleichzeitig zur Aufführung in Berlin wurde METROPOLIS auch in der Alten Oper in Frankfurt mit Orchesterbegleitung vorgestellt; Helmut Imig dirigierte das Staatsorchester Braunschweig. Gefördert durch das NRW KULTURsekretariat, ging die Neue Philharmonie Westfalen unter der Leitung von Helmut Imig 2011 und 2012 mit METROPOLIS auf eine ausgedehnte Tournee durch Nordrhein-Westfalen und spielte mehrere Dutzend Konzerte.

⁵ Die erste Konzerttournee (Herbst 2006 und Frühjahr 2007) wurde noch von den Hamburger Symphonikern (Dirigent: Frank Strobel) bestritten. Seit Herbst 2007 reiste das Klassik Radio Pops Orchestra unter der Leitung von Nic Raine durch Deutschland, das eine ähnliche personelle Besetzung wie das City of Prague Philharmonic Orchestra hatte.

Zum einen werden die Konzerte vorwiegend von Jugendlichen und Erwachsenen zwischen 30 und 40 besucht, von denen manche nach eigenen Aussagen zum ersten Mal in ihrem Leben einen Konzertsaal betreten. Zum anderen scheint das Publikum bereit zu sein, vergleichsweise hohe Eintrittspreise zu bezahlen (wenngleich auch eine teure Eintrittskarte keine Garantie für eine künstlerisch hochwertige Aufführung ist).

Die überregionale Beachtung der METROPOLIS-Aufführungen und der Konzerttourneen »Die große Welt der Filmmusik« weist darauf hin, dass es sich bei diesen Konzertformaten gerade nicht um Eintagsfliegen handelt. Im Gegenteil: Dass viele Filmmusikkonzerte schon Tage vor der Aufführung oftmals ausverkauft sind, bedeutet, dass es in weiten Teilen der Bevölkerung ein gesteigertes Interesse an solchen Konzerten gibt. Es bietet sich an, von einem Markt für Filmmusikkonzerte zu sprechen, der den üblichen Regeln von Angebot und Nachfrage gehorcht. Obwohl man davon ausgehen kann, dass es schon in den vergangenen Jahrzehnten eine Nachfrage nach Filmmusik im Konzertsaal gegeben hat, scheinen Orchester und Konzertveranstalter erst seit ungefähr zehn Jahren ein entsprechendes Angebot für ihr Publikum bereithalten zu wollen.⁶ Die »Produktpalette« reicht von den bereits erwähnten potpourri-artigen Filmmusikkonzerten⁷

⁶ Man mag vermuten, dass Orchester vielleicht schon früher von diesem Publikumswunsch wussten, diesen aber nicht erfüllen konnten, weil bspw. kein Orchestermaterial erhältlich war oder man nicht wusste, wo man Orchestermaterial leihen / kaufen konnte. Darüber hinaus stellte das Medium Film die Verantwortlichen vor neue Fragen, bspw. nach der Erhältlichkeit der Filmkopien oder nach der Projektionstechnik.

⁷ Unter den vielen Filmmusikkonzerten ragen u.a. die Produktionen der verschiedenen Rundfunkorchester und der Kölner Philharmonie hervor, die jährlich stattfindende Gala »Hollywood in Vienna« (www.hollywoodinvienna.com), die Filmmusiktage Sachsen-Anhalt (www.filmmusiktage.de) sowie der vom Bayerischen Rundfunk

über »Stummfilm mit Live-Musik«⁸ bis hin zu dem Konzertformat »Tonfilm mit Live-Musik«⁹. Aufführungen von »Stumm«-Filmen mit Orchesterbegleitung, die sogenannten FilmKonzerte, können nicht nur in Deutschland sogar auf eine etwas längere Tradition zurückblicken: Schon in den späten 1970er-Jahren wurden u.a. in Berlin, Frankfurt und München restaurierte oder rekonstruierte Filme aus den 1920er- und 1930er-Jahren wiederaufgeführt, teils mit der Originalmusik, teils mit einer Kompilationsmusik, teils mit einer Neukomposition, die für die vorliegende Schnittfassung in Auftrag gegeben worden war.¹⁰ Ohne das Fernsehen (in Deutschland und in Großbritannien) wären die Renaissance des Stummfilms und die Vergabe von Kompositionsaufträgen nicht denkbar. Es ist u.a. der Stummfilmredaktion des ZDF (seit 1994 ZDF/arte) zu verdanken, dass diese Werke nicht nur für das Fernsehen aufbereitet, sondern auch für Live-Projekte verfügbar gemacht wurden. Diese Stummfilmkonzerte fanden in der Regel im Rahmen eines Filmfestivals¹¹ statt und hatten meist noch nicht

veranstaltete Tag der Filmmusik »filmtonart« (www.br.de/filmtonart). Die Konzerte in Wien, Halle und München werden ergänzt durch Werkstattberichte und Diskussionsrunden mit Filmkomponisten (und generell Filmschaffenden), Musik- und Medienwissenschaftlern.

⁸ Besonderer (und ungebrochener) Beliebtheit erfreuen sich die Aufführungen der Charlie-Chaplin-Filme mit Symphonieorchester:
http://www.charliechaplin.com/en/live_performances .

⁹ Als Beispiele seien hier u.a. 2001 – A SPACE ODYSSEY, THE LORD OF THE RINGS in Concert, MATRIX Live – Film in Concert, Disney live in Concert: PIRATES OF THE CARIBBEAN und RAUMPATROUILLE ORION – Rücksturz ins Konzert genannt.

¹⁰ Hierbei darf nicht übersehen werden, dass zu jeder Schnittfassung eine eigene Musikfassung vorliegt, die nur zusammen mit der entsprechenden Schnittfassung aufgeführt werden kann.

¹¹ Man denke an das einwöchige Filmfestival in der Alten Oper Frankfurt (1988), die StummFilmMusikTage in Erlangen (seit 1997) und an das Film+Musikfest Bielefeld (seit 2000).

den Repertoirecharakter, den man heute bspw. den weitverbreiteten Charlie-Chaplin-Konzerten zusprechen kann. Zu den Dirigenten unserer Zeit, die sich dem Film besonders widmen, zählen Timothy Brock (in den Vereinigten Staaten), Carl Davis (in Großbritannien), Christof Escher und Ludwig Wicki (in der Schweiz) sowie in Deutschland Günter A. Buchwald, Helmut Imig, Mark-Andreas Schlingensiepen und Frank Strobel. Seit wenigen Jahren kümmert sich in Deutschland zudem eine junge Dirigentengeneration um das filmmusikalische Erbe, darunter Gabriel Feltz, Daniel Jakobi, Cornelius Meister und Christian Schumann.

Gerade um die Zeit der Jahrtausendwende lassen sich wichtige Impulse für die Institutionalisierung von Filmmusikaufführungen und für die Repertoirebildung feststellen: Das Flanders International Film Festival Ghent verlieh zum ersten Mal den World Soundtrack Award, in Luzern entstand das 21st Century Orchestra (Künstlerischer Leiter: Ludwig Wicki), und das Wiener Konzerthaus rief die Abonnementreihe »Film und Musik live« ins Leben, die sich in den vergangenen Jahren ein treues Stammpublikum erworben hat. Darüber hinaus wurde im September 2000 die Europäische FilmPhilharmonie gegründet, eine Konzert- und Produktionsgesellschaft für Filmmusik, die unter der Künstlerischen Leitung von Frank Strobel Veranstalter, Orchester und Ensembles, die sich für das Genre Film und Musik interessieren, berät und unterstützt.

In den Vereinigten Staaten brachte man einzelne Filmmusikthemen oder eigens zusammengestellte Suiten schon in den 1930er-Jahren mit anscheinend größerer Selbstverständlichkeit auf die Bühne als hierzulande erst in den frühen 2000er-Jahren. So dirigierte Dimitri Tiomkin bei seinem Debüt in der bei Los Angeles gelegenen Hollywood Bowl am 16. August 1938 eine zwölfteilige Suite aus seiner Filmmusik zu THE LOST HORIZON

(IN DEN FESSELN VON SHANGRI-LA; USA 1937, Frank Capra).¹² Und einige Jahre später, am 25. September 1963, trugen die Sängerin Mahalia Jackson und das Hollywood Bowl Symphony Orchestra unter der Leitung von Dimitri Tiomkin Auszüge aus seiner Musik zu HIGH NOON (ZWÖLF UHR MITTAGS; USA 1952, Fred Zinnemann) und THE ALAMO (ALAMO; USA 1960, John Wayne) vor.¹³ Noch heute gilt die Hollywood Bowl als *die* Konzertstätte an der amerikanischen Westküste, in der in den Sommermonaten vor Zehntausenden nicht nur Werke des klassischen Konzertrepertoires, sondern auch vor allem Musical- und Filmmusiktitel gespielt werden. Seit 1991 tritt in der Hollywood Bowl neben dem Los Angeles Philharmonic Orchestra auch das Hollywood Bowl Orchestra auf, in dem je nach Bedarf zwischen achtzig und einhundert freiberufliche Orchestermusiker versammelt sind. Untrennbar mit dem Hollywood Bowl Orchestra verbunden ist der Name des Dirigenten John Mauceri, der dem Orchester von 1990 bis 2006 als Chefdirigent vorstand; seit 2006 hält er den Titel des Founding Director. Zu seinen wohl bedeutsamsten Konzerten in der Hollywood Bowl gehören u.a. die Aufführungen von FANTASIA (FANTASIA; USA 1940, James Algar) mit Orchesterbegleitung (18. und 19. August 2006, Wiederholungskonzerte am 19., 20. und 21. August 2011). Außerdem sind bzw. waren die Komponisten David Newman und John Williams sowie Jerry Goldsmith und Henry Mancini beliebte Gastdirigenten in der Hollywood Bowl.¹⁴

¹² Ausführende waren das Los Angeles Philharmonic Orchestra und der Hall Johnson Choir (Palmer 1984, 46).

¹³ Unbekannt, *Dimitri Tiomkin at the Hollywood Bowl*, <http://www.dimitritiomkin.com/2514/dimitri-tiomkin-and-the-hollywood-bowl/>, abgerufen am 27. Oktober 2012.

¹⁴ Am 23. und 24. Juli 1993 dirigierte Henry Mancini das Los Angeles Philharmonic

An der amerikanischen Ostküste bietet vor allem die Symphony Hall in Boston eine Bühne für Filmmusiktitel. Sie ist das Zuhause des 1881 gegründeten Boston Symphony Orchestra, aus dem schon 1885 eine Untergruppierung hervorging, die zunächst »Promenade Concerts« und etwas später »Popular Concerts« anbot: Das Boston Pops Orchestra, wie dieser Klangkörper seit 1935 offiziell heißt, widmet sich noch heute vorwiegend »concerts of a lighter kind of music«, wie es Henry Lee Higginson, der Gründer des Boston Symphony Orchestra, formulierte.¹⁵ Als

Orchestra: »Award-winning composer Henry Mancini celebrated 30 years' worth of musical memories Friday and Saturday at the Hollywood Bowl, accompanied by the Los Angeles Philharmonic. The pleasant-enough evening included clips from a pantheon of Pink Panther movies, tomfoolery from Mancini's latest effort, TOM AND JERRY, and salutes to Fred Astaire and Audrey Hepburn. For Mancini and his pink friend, the concert marked a simultaneous 30th anniversary, since the original PINK PANTHER (with Peter Sellers as the bumbling Inspector Clouseau) was released in 1963, which Mancini said was the first year he conducted at the Hollywood Bowl. Swathed in pink light, the audience hummed along to familiar Mancini classics PETER GUNN, DAYS OF WINE AND ROSES, the theme to CHARADE and, of course, Mancini's all-time hit, *Moon River* from BREAKFAST AT TIFFANY'S. The latter climaxed the tribute to the late Audrey Hepburn. There also was less familiar material, like the symphonically scaled *Whale Hunt* from THE WHITE DAWN, which Mancini said was a personal favorite, and the theme from THE GREAT MOUSE DETECTIVE. And there were previews of coming attractions: selections from Mancini's raucous new score for the animated feature TOM AND JERRY, and a first airing of Bobby McFerrin's clever vocal arrangement of the Pink Panther theme, which was accompanied by clips from Panther pix, ending with the soon-to-be-released SON OF THE PINK PANTHER. The clips were compiled by Maria Schlatter. Mancini kept up an easygoing repartee with his audience and spoke eloquently about his work with Hepburn. But when it came to being pawed over by an oversize, costumed figure of the Pink Panther (who was rolled onstage in a giant birthday cake), Mancini let slip ›This is really stupid.‹ While the evening's jazzier elements were handled with gusto by Mancini's hand-picked sidemen, the orchestra seemed content to set the controls on auto pilot and let the music pretty much play itself. On several occasions Mancini stopped conducting altogether and the music went right on, raising the question: Why was the L.A. Philharmonic, which has always been an uncomfortable pops ensemble, playing this concert at all? Especially when we have a bouncy new entity, the Hollywood Bowl Orchestra, that thrives on this type of program. Why ask why? Just hum along.« (Farber 1993)

¹⁵ Vgl. <http://www.bso.org/brands/pops/about-us/historyarchives/the-history-of-the-boston-pops.aspx>, abgerufen am 24. Mai 2013.

1930 Arthur Fiedler zum Dirigenten dieses Orchesters ernannt wurde – eine Position, die er bis zu seinem Tod am 10. Juli 1979 innehaben sollte –, behielt er das dreiteilige Konzertformat (mit zwei Pausen) bei.¹⁶ Seine Tochter erinnert sich:

Papa called the last part of the concert ›classical music for people who hate classical music‹, but these works were really not symphonic at all. He also occasionally referred to the pieces in the last section as ›lollipops‹. They were usually medleys from musical comedies, arrangements of hit tunes, themes from popular television shows, and even the occasional TV commercial. What all this music had in common was that it had been arranged especially for the Boston Pops. The pieces were orchestrated as richly and as lavishly as the arrangers could manage. Pops arrangements were music for the people, performed by an ensemble originally created for the aristocracy. (Fiedler 1994, 140)

Harry Ellis Dickson, Associate Conductor des Boston Pops Orchestra von 1955 bis 1999, berichtet davon, wie schnell ein filmmusikalisches Thema von der Filmrolle in die Symphony Hall gelangte:

Each year, Richard Hayman, our arranger, would come up with some novelty that would become the *hit* of that season. It was played almost every night, either on the

¹⁶ Ein »klassisches« Programm des Boston Pops Orchestra beginnt mit »leichter« klassischer Musik, bspw. der Ouvertüre zu Wilhelm Tell und anderen »leichtverdaulichen« Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Im mittleren Konzertteil treten eine Solistin und/oder ein Solist aus dem klassischen oder populären Bereich auf, und den Abschluss bilden Titel aus dem »Great American Songbook«, aus Filmen und Musicals, gelegentlich auch Märsche und »patriotic music«. In der Regel endet jedes Konzert des Boston Pops Orchestra mit dem Orchestermarsch *The Stars and Stripes Forever* von John Philip Sousa.

program or as an encore. When the film JAWS (DER WEISSE HAI; USA 1975, Steven Spielberg) appeared – with music composed by John Williams – and became a success in movie houses throughout the world, Hayman made an arrangement of the theme music. At the first performance an inflated rubber shark appeared over the heads of the percussion players, who then shoved it toward Arthur. Without missing a beat, Arthur would automatically whack the shark back to the percussion players. The music was well received, and the shark was an instant success with the audience. People, as we suspected they would, began to request it every night. (Dickson 1981, 80-81)

Zum Nachfolger von Arthur Fiedler am Pult des Boston Pops Orchestra wurde John Williams ernannt, der das Orchester von 1980 bis 1993 in Boston und auf nationalen und internationalen Tourneen leitete, dessen Repertoire um seine eigenen Filmmusiken ergänzte (viele Konzertstücke daraus wurden in Boston uraufgeführt) und auf zahlreichen Schallplatten und CDs einspielte. Nachdem er von Keith Lockhart abgelöst wurde, kehrt John Williams jedes Jahr als Laureate Conductor zum Boston Pops Orchestra zurück, um in der Symphony Hall und im Rahmen des Tanglewood Music Festival in den Berkshires die berühmten »Film Nights« vor Zehntausenden zu dirigieren.¹⁷

Dass sich deutsche Kulturorchester seit einigen Jahren vermehrt der

¹⁷ Ähnlich berühmt wie das Boston Pops Orchestra ist das Cincinnati Pops Orchestra, das zwischen 1965 und 2009 von Erich Kunzel dirigiert wurde und von dem mehr als neunzig Einspielungen vorliegen. Erich Kunzels Protégé Steven Reineke übernahm 2009 The New York Pops, das einzige »Pops«-Orchester ohne Anbindung an ein Symphonieorchester. Als Pops Conductors in den Vereinigten Staaten sind u.a. Jack Everly, der im August 2012 verstorbene Komponist Marvin Hamlisch, Richard Kaufman, Michael Krajewski, Keith Lockhart, Peter Nero und Jeff Tyzik bekannt.

Aufführung von Filmmusik (mit oder ohne Filmprojektion) widmen, ist nicht nur der erst allmählich schwindenden Unkenntnis um das Genre geschuldet, sondern auch dem ideologischen Vorbehalt, dass Filmmusik per se Musik minderer Qualität sei und dass es nicht zu den Aufgaben eines Orchestermusikers gehöre, diese Art von Musik aufzuführen. Für die vorurteilsbehaftete Abwertung der Filmmusik werden in der Regel zwei Argumente aufgeführt: Zum einen habe Filmmusik eine untergeordnete und »dienende« Rolle und könne deswegen nicht alleine stehen. Und zum anderen entstehe Filmmusik unter enormem Zeitdruck und sei deswegen handwerklich schlecht gearbeitet und künstlerisch wertlos. Beiden Argumenten kann und muss man entgegenreten: Würde man mit dem Hinweis auf den Zeitdruck auch eine Kantate von Johann Sebastian Bach ablehnen, die innerhalb weniger Tage entstehen musste? Und auch Ballett- und Schauspielmusiken haben eine »dienende« Rolle.¹⁸ Aber welcher Dirigent, Dramaturg oder Intendant würde mit dieser Begründung *Le sacre de printemps* von Igor Strawinsky, *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski oder *Ein Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn aus den Spielplänen streichen? *Le sacre du printemps* und der *Boléro* von Maurice Ravel gehören heute zum Orchesterrepertoire des 20. Jahrhunderts.

In diesem Zusammenhang kann man an die Aussage von Louis Armstrong

¹⁸ »It is perhaps useful to be reminded that we frequently program ballet music – without the dancers – in our concerts. And yet ballet music is ordered up by the bar, as Tchaikovsky knew well. The entire score of *The Sleeping Beauty* was written to a matrix given to him by a choreographer. The point is that the geniuses in any genre or delivery system fulfill the requirements and then transcend the limitations to create great art. Michelangelo was refused the blue paint he absolutely needed for the ceiling of the Sistine Chapel. He ultimately got the paint, one pope later, but only for the *Last Judgment* altarpiece. And both works are masterpieces, with or without the can of lapis lazuli paint.« (Mauceri 2006, 60)

erinnern, dass es nur zwei Arten von Musik gebe: gute und schlechte. Damit widerspricht er der in vielen Köpfen noch herrschenden Meinung, dass »ernste« Musik per se anspruchsvoll, gehaltvoll und wertvoll sei und »unterhaltende« Musik das Gegenteil: auswechselbar, belanglos und uninteressant. Die musikalische und technische Qualität jeder Komposition hängt hingegen nicht von den Bedingungen ihrer Entstehung ab, sondern vor allem von dem handwerklichen Können des Komponisten. Aus Erich Wolfgang Korngolds Filmmusik zu *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* liegt eine mehrteilige Konzertsuite vor, aus der leider oft nur der *March of the Merry Men*, die Liebesszene und das Finale *Fight, Victory & Epilogue* aufgeführt werden. Die Tonsprache, derer sich der Komponist bediente, entspricht dem späten 19. und dem frühen 20. Jahrhundert und kann von den musikalischen und technischen Anforderungen an die Orchestermusiker wohl am ehesten mit den mittleren und späten Werken von Richard Strauss verglichen werden. Mit in den 1970er-Jahren noch ungewohnten Kompositionstechniken wie der Clusterbildung muss man sich auseinandersetzen, wenn man Musik aus *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART; USA 1977, Steven Spielberg)* auf das Konzertprogramm setzt.

Die verstärkte Präsenz von Filmmusik auch in den Konzertsälen lässt die Hoffnung aufkeimen, dass die benannten Vorbehalte aufgrund einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Genre noch weiter zurückgehen werden. Ja, selbst die früher uneinnehmbaren Festungen der musikalischen Hochkultur sind schon gefallen: Am 8. Juni 2010 spielten die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Franz Welser-Möst beim Sommernachtskonzert in Schönbrunn drei Stücke aus *STAR WARS (KRIEG DER STERNE; USA 1977, George Lucas)*; vier Jahre zuvor hatten die

Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle die Filmmusik zu DAS PARFUM (D 2006, Tom Tykwer) aufgenommen. Beachtlich ist die Bereitschaft einiger deutscher Rundfunkorchester, Filmmusikkonzerte mit und ohne Filmprojektion als regelmäßig wiederkehrenden Bestandteil in ihre Spielpläne aufzunehmen. Hierbei sind insbesondere das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin¹⁹, das hr-Sinfonieorchester Frankfurt²⁰ und die NDR Radiophilharmonie Hannover²¹ zu nennen. Damit unterscheiden sich diese Orchester von anderen Klangkörpern, die Filmmusik nur im Rahmen von Sonderkonzerten, bspw. in der Karnevalszeit, oder bei Open-Air-Veranstaltungen spielen. Selbst die regelmäßigen FilmKonzerte und Filmmusikkonzerte der mittelgroßen Stadt- und Staatstheater finden »außer der Reihe« statt. Es bleibt abzuwarten, wie lange es noch dauert, bis Filmmusik völlig gleichberechtigt mit anderen Musikgattungen wie der Ballettsuite oder der Konzertouvertüre in einem

¹⁹ Als FilmKonzert standen u.a. ALEXANDER NEWSKI (UdSSR 1938, Sergej Eisenstein), BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, METROPOLIS und DER ROSENKAVALIER (A 1926, Robert Wiene) auf dem Programm; abendfüllende moderierte Filmmusikkonzerte widmeten sich bspw. den Filmgenres Western und Science-Fiction und dem Komponisten John Williams.

²⁰ Das hr-Sinfonieorchester zeichnet für die Neueinspielung der Filmmusik von Gottfried Huppertz zu DIE NIBELUNGEN (D 1924, Fritz Lang) verantwortlich. Im Frühjahr 2013 nahm es die Filmmusik von Paul Hindemith zu IM KAMPF MIT DEM BERGE (D 1921, Arnold Fanck) auf. Mit den Konzertprogrammen *Meisterregisseure und ihre Komponisten: Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann* sowie *Steven Spielberg und John Williams* war das Orchester u.a. in der Kölner Philharmonie und der Alten Oper Frankfurt zu Gast.

²¹ Die NDR Radiophilharmonie Hannover brachte *MATRIX Live – Film in Concert* u.a. auf das Schleswig-Holstein Musik Festival und in die Royal Albert Hall in London. In Zusammenarbeit mit der Europäischen FilmPhilharmonie wurden u.a. die Filmmusikkonzerte *A Tribute to John Williams*, *Western-Klassiker*, *Oscar-prämierte Filmmusiken* und *Leinwandhelden* entwickelt und präsentiert. Bemerkenswert ist, dass die NDR Radiophilharmonie die Filmmusikkonzerte nicht nur als Sonderkonzerte im freien Verkauf anbietet, sondern auch im regulären Abonnement.

regulären Symphoniekonzert erklingen wird.

Für einen Dramaturgen ist es wesentlich einfacher, ein FilmKonzert in den Spielplan aufzunehmen als ein Filmmusikkonzert.²² Denn sobald man sich für einen Filmtitel entschieden hat, verkleinert sich die Auswahl der aufzuführenden Musik; nur in wenigen Fällen liegen mehrere Musikfassungen vor. Beispielsweise muss man sich bei NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, Friedrich Wilhelm Murnau) entscheiden zwischen der Originalmusik von Hans Erdmann und verschiedenen Neukompositionen, u.a. von James Bernard (1997), Michael Obst (2003), José Maria Sánchez-Verdú (2003) und Pierre Oser (2012).²³ Die konzertanten Aufführungen von einzelnen Filmmusiktiteln folgen anderen Variablen, die noch geschildert werden sollen.

Für beide Konzertformate gilt hingegen: Jede noch so zeitgenössische Komposition wird von einem Publikum bereitwillig und ohne Unmutsbekundungen angehört und ggf. mit enthusiastischem Beifall gewürdigt, sobald sie in einen inhaltlichen Zusammenhang mit einem Film gebracht werden kann, der noch nicht einmal gleichzeitig projiziert werden muss. Als Beispiel sollen Werke von Krzysztof Penderecki und Györgi Ligeti angeführt werden: Ein Abend mit u.a. *Lux aeterna* und *Atmosphères* von Györgi Ligeti und der Passacaglia aus der Dritten Sinfonie von Krzysztof Penderecki spricht ein anderes Publikum an, als würde man für das gleiche Konzertprogramm mit dem Hinweis »Musik aus 2001 – A SPACE ODYSSEY

²² Allerdings stellt ein FilmKonzert höhere technische Ansprüche: Wo kann die Leinwand gehängt, wo kann der Filmprojektor aufgebaut werden? Gibt es Einschränkungen für die Projektion? Müssen Sitze gesperrt werden?

²³ Vgl. Anmerkung 10: Die genannten Neukompositionen sind für unterschiedliche Schnittfassungen entstanden.

und SHUTTER ISLAND« werben. Ähnliches gilt für manche Titel aus ALIENS (ALIENS – DIE RÜCKKEHR; USA 1986, James Cameron) und WAR OF THE WORLDS (KRIEG DER WELTEN; USA 2005, Steven Spielberg) oder die Neukomposition von Bernd Schultheis zu METROPOLIS (2001): Würde man dieselben Stücke mit Titeln im Stile der zeitgenössischen Musik umbenennen, wäre ihnen vermutlich eine geringere Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums beschieden. John Mauceri teilt diese Beobachtung:

A number of years ago, I was conducting *Peter Grimes* at the Michigan Opera Theatre. I read an ad in the local newspaper placed by the Detroit Symphony. There were two different programs that week. Jerry Goldsmith was doing something called *Pops Goes to Hollywood* and Music Director Neeme Järvi was conducting the classical series that featured *The Pines of Rome*. It occurred to me that while we all know the Respighi is as close to a movie score as anything in the symphonic repertory, if Jerry included music from PLANET OF THE APES (PLANET DER AFFEN; USA 1968, Franklin J. Schaffner) on his program, the only atonal music played in Detroit that week was on the pops series.

Atonal and twelve-tone music is not a problem for general audiences. Electronic music is not a problem for audiences. The general public has been hearing it, and accepting it, since the 1930s in film scores. Its accessibility and acceptability has everything to do with context as well as quality. In a few years we will celebrate the centenary of atonal music, followed a decade later by the centenary of the twelve-tone system. It is not avant-garde. It is not contemporary. *It is a hundred years old*. Like music in any style, some of it is very good and a few works are masterpieces. Period. (Mauceri 2006, 59-60)

Grundsätzliches zur Programmgestaltung von Filmmusikkonzerten

Bei der Programmgestaltung eines Filmmusikkonzerts müssen viele Entscheidungen getroffen werden, die oftmals mehr Recherche und Verhandlungen erfordern als Symphoniekonzerte. Folgendes ist zu beachten:

1. Welche Art von Filmmusikkonzert ist gewünscht, und an wen richtet sich das Konzertprogramm? Möchte man ein bunt gemischtes Potpourri-Programm²⁴ auf die Bühne bringen oder sich nur auf ein Filmgenre konzentrieren? Möchte man nur einen Komponisten porträtieren oder die Zusammenarbeit eines Komponisten mit einem Regisseur in den Vordergrund stellen? Oder ist ein Cross-Over-Konzert gewünscht, das sich einem bestimmten Thema widmet? Zu denken wäre an ein Kinder- und Jugendkonzert, in dem man zunächst die Ballade *Der Zauberlehrling* von Johann Wolfgang Goethe rezitieren lässt, anschließend die Vertonung von Paul Dukas rein konzertant und in Verbindung mit der bekannten Episode aus *FANTASIA* aufführt und zum Abschluss mit verschiedenen Titeln aus den Harry-Potter-Filmen auf den Zauberlehrling unserer Tage verweist.

2. Hat man die Rahmenbedingungen festgelegt, muss man sich der inhaltlichen Gestaltung annehmen: Möchte man ein Programm à la »The Best of Hollywood«, »Die schönsten Filmmusiken aller Zeiten« oder »Filmmusik zum Träumen« auf die Bühne bringen, oder wagt man es, das gängige Repertoire durch Werke zu erweitern, die dem Publikum noch

²⁴ Bei Potpourri-Programmen entsteht der Eindruck von Beliebigkeit, wenn kein »roter Faden« erkennbar ist. Konzertprogramme, die ein filmmusikalisches »Häppchen-Buffer« anbieten, gießen Wasser auf die Mühlen derjenigen Kritiker, die der Aufführung von Filmmusik im Konzertsaal ohnehin skeptisch gegenüberstehen.

unbekannt sind? Beispielsweise könnte man Titel von »Konzertsaalkomponisten« auf das Programm setzen, wie etwa Tan Dun's Filmmusik zu *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* (*TIGER AND DRAGON*; CN/TW 2000, Ang Lee) oder die Kompositionen Alfred Schnittkes. Eine Sonderform bilden die Instrumentalkonzerte, die verschiedene Komponisten aus ihren Filmmusiken herausdestillieren, bspw. die Chaconne für Violine und Orchester von John Corigliano auf Grundlage der Filmmusik zu *THE RED VIOLIN* (*DIE ROTE VIOLINE*; CA/IT/UK 2002, François Girard) und das dreisätziges Klavierkonzert von Philip Glass auf Grundlage der Filmmusik zu *THE HOURS* (*THE HOURS – VON EWIGKEIT ZU EWIGKEIT*; USA 2002, Stephen Daldry). Diese Werke sind nicht zu verwechseln mit den Titeln des klassischen Konzertrepertoires, die in einigen Filmen Verwendung gefunden haben, bspw. die Einleitung aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss, die in *2001 – A SPACE ODYSSEY* (*2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM*; USA 1968, Stanley Kubrick) verwendet wird, oder *Der Ritt der Walküren* von Richard Wagner, der in *APOCALYPSE NOW* (*APOCALYPSE NOW*; USA 1979, Francis Ford Coppola) an prominenter Stelle erklingt.

3. »Funktioniert« bzw. »wirkt« ein bestimmter Filmmusiktitel auch im Konzertsaal? Manche Filmmusiken sind so eng mit den Filmbildern verwoben, dass ihnen etwas fehlt, sobald man sie der Filmbilder beraubt. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass einzelne Stücke im filmischen Kontext besser »wirken« als in der reinen Orchesterdarbietung, u.a. die Musik von Gabriel Yared zu *THE ENGLISH PATIENT* (*DER ENGLISCHE PATIENT*; USA/UK 1996, Anthony Minghella) und einige Filmmusiken von Alexandre Desplat.

4. Ohne sich je eingehender mit Filmmusik und ihrer Darbietung im Konzertsaal beschäftigt zu haben, wiegeln manche Dirigenten und Dramaturgen entsprechende Anfragen mit dem Hinweis ab, dass Filmmusik »zu groß besetzt« sei. Diese Befürchtung trifft nur in wenigen Fällen zu. Der Großteil aller verfügbaren Filmmusiktitel kann mit dieser Besetzung aufgeführt werden²⁵:

3 Flöten (auch Piccoloflöte, seltener Altflöte, sehr selten Blockflöte und »ethnische« Flöten)

3 Oboen (auch Englischhorn)

3 Klarinetten (auch Bassklarinette, seltener Es-Klarinette)

3 Fagotte (auch Kontrafagott)

4 Hörner (seltener 6 Hörner)

3 Trompeten (seltener 4 Trompeten)

3 Posaunen (auch Bassposaune, seltener 4 Posaunen)

1 Tuba

Pauken + 3 (besser 4) Schlagzeuger (seltener Drumset)

1 Klavier / Celesta (seltener Orgel und Synthesizer)

1 Harfe (seltener 2 Harfen)

Streicher (empfohlen: mindestens 12er-Besetzung, d.h. sechs Pulte Erste Geigen)

²⁵ Diese Angabe beruht auf meiner Erfahrung als Konzertdramaturg und Notenbibliothekar der Europäischen FilmPhilharmonie.

5. Zu welchen Filmtiteln liegen Orchestermaterialien vor, und bei welchen Verlagen sind diese erhältlich? Es ist erfreulich zu beobachten, dass das Angebot an Aufführungsmaterialien in den vergangenen Jahren gewachsen ist. Manche Filmmusiktitel sind sogar als Kaufausgaben im Musikalienhandel zu erwerben, bspw. die meisten Filmmusikthemen von John Williams. Handelt es sich bei den erhältlichen Aufführungsmaterialien um das (handschriftliche) Einspielungsmaterial der *recording sessions* (mit den entsprechenden Besetzungen und eventuellen Änderungen/Kürzungen), oder hat der Komponist selbst (oder ein von ihm autorisierter Bearbeiter) die ursprüngliche Orchesterbesetzung reduziert (vier Hörner statt sechs Hörner, drei Schlagzeuger statt vier Schlagzeuger, eine Harfe statt zwei Harfen usw.) und dadurch in eine Konzertfassung gebracht? Oder liegt von einem gewünschten Titel nur ein Arrangement vor, das zwar die bekannten Melodien enthält, aber in die ursprüngliche Instrumentierung eingreift, eventuell zu weit von der Originalpartitur und dem Originalklang abweicht und dadurch das Stück vielleicht sogar »verwässert«?²⁶

6. Welche Anforderungen ergeben sich für das Orchester? Haben die Blechbläser die Kondition und die Intonationssicherheit, die erforderlich sind, um eine Konzerthälfte nur mit Werken von John Williams zu gestalten? Wie schnell können sich die Streicher auf das dunkle Timbre einstellen, wie es die Kompositionen von Bernard Herrmann vorsehen? Wie viele Proben sind für das Programm vorgesehen? Hat ein Filmmusikkonzert bei der Probendisposition denselben Stellenwert wie ein Symphoniekonzert, oder wird es einfach »dazwischengeschoben«?

²⁶ Die Europäische FilmPhilharmonie informiert über die Verfügbarkeit von Orchestermaterialien, deren Authentizität und Besetzung und bietet diese Orchestermaterialien auch als Leihmaterial an.

7. Welche Sonderinstrumente müssen besetzt, welche Solisten verpflichtet werden? Es ist unüberhörbar, dass Filmmusik auch von bestimmten Klangfarben und Instrumentationseffekten lebt. Möchte man Musik aus SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD (IT 1968, Sergio Leone) aufführen, kann man auf die Mundharmonika und die E-Gitarre nicht verzichten. BRAVEHEART (BRAVEHEART; USA 1995, Mel Gibson) lebt u.a. vom Dudelsack; ohne Altsaxophon kann Musik aus A PLACE IN THE SUN (EIN PLATZ AN DER SONNE; USA 1951, George Stevens) und CATCH ME IF YOU CAN (CATCH ME IF YOU CAN; USA 2002, Steven Spielberg) nicht auf die Konzertbühne gebracht werden.

8. Für die Programmabfolge gelten die gleichen Regeln wie für jedes andere Konzert, obwohl insbesondere Filmmusikkonzerte Gefahr laufen, beinahe ausschließlich die bekannten »Ohrwürmer« vorzustellen. Doch auch ein Abend mit symphonischer Filmmusik kann zu einem höchst bewegenden Erlebnis werden, wenn die Musikauswahl das Publikum berührt, vielleicht sogar erschüttert und ihm die Möglichkeit bietet, den Klang eines großbesetzten Symphonieorchesters auf sich wirken zu lassen.

9. Welche Präsentationsform ist gewünscht? Soll man einen Prominenten oder einen Schauspieler engagieren, der mit Anekdoten und Hintergrundinformationen durch das Konzertprogramm führt?²⁷ Oder verzichtet man auf einen Moderator und entscheidet sich für die »klassische Konzertform« mit Programmheft?

²⁷ Im Bereich der Filmmusikkonzerte haben sich in den vergangenen Jahren u.a. Christian Brückner, Manfred Callsen, Herbert Feuerstein und Roger Willemsen als Moderatoren etabliert.

10. Immer häufiger ist zu erleben, dass auch bei Filmmusikkonzerten eine visuelle Ebene präsentiert wird. Bei der Auswahl dieser Bilder sollte (jenseits der Rechtfertigung) dreierlei beachtet werden: Erstens müssen die eingeblendeten Bilder von der inhaltlichen Aussage zur erklingenden Musik passen. Die Wirkung jedweder Bebilderung geht verloren, wenn sie film- und musikdramaturgisch unlogisch ist. Zweitens muss ein Gleichgewicht zwischen der (emotionalen) Macht der Musik und der (emotionalen) Macht der Bilder gewährleistet sein. Drittens muss man sich bei der Ein- bzw. Überblendung der Bilder eng an die Musik anlehnen, um Stimmungswechseln in der Musik und Akzenten nicht vorwegzugreifen.

Filmmusik jenseits des Kinosaals: ein lukratives Geschäft

Lebte Erich Wolfgang Korngold in unserer Zeit, müsste er sich um seine Unsterblichkeit keine Gedanken machen. Die kommerzielle Verwertung einer Filmmusik gehört seit langem zum Merchandising fast jeden Films. Inzwischen erscheinen schon vor der Filmpremiere die entsprechenden Soundtrack-CDs und CDs mit »Music inspired by ...«; wenige Monate nach der Soundtrack-Veröffentlichung auf CD und als mp3-Download kommt dieselbe Filmmusik erneut auf den Markt, diesmal in einer »Ultimate Edition« bzw. einer »Collectors Edition« oder als »More Music from ...« bzw. »Back to ...«. Ist im Abspann eines Films ein Pop-Song zu hören, dann ist dieser nicht nur auf dem Soundtrack-Album zu finden, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit auch als Single-Auskopplung erhältlich. Orchester wie das City of Prague Philharmonic Orchestra legen mehrmals im Jahr CD-Sampler vor, bspw. *Cinema Choral Classics, Jerry Goldsmith* –

40 Years of Film Music, TITANIC – The Essential James Horner Film Music Collection oder *The Music of STAR TREK*. Andere Orchester (u.a. das Royal Scottish National Orchestra) widmen sich »re-recordings«, Erst- und Neueinspielungen. Bemerkenswert ist, dass manche der im Booklet abgebildeten Dirigenten für die Kamera posieren, als hätten sie einen Mahler- oder Henze-Zyklus für ein bedeutendes Klassik-Label eingespielt.

Die kommerzielle Verwertung einer Filmmusik beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Tonträgermarkt, sondern hat vor einigen Jahren auch den Musikalienhandel erreicht. Stellvertretend für die unübersichtliche Anzahl an Publikationen seien hier nur wenige Ausgaben für Klavier erwähnt: *The Disney Collection – Best-loved Songs From Disney Movies, Television Shows and Theme Parks* (Hal Leonard, \$ 18,99), *Great Film Scores – 37 Themes by 17 Composers* (Hal Leonard, \$16,95), *John Williams – Greatest Hits 1969-1999* (Warner Bros. Publications, \$24,95), *Music from the Movies: The Adventure Collection* (Wise Publications, £16.95), *Klassiker der Filmmusik – VOM WINDE VERWEHT bis FLUCH DER KARIBIK* (Schott, €17,99), *John Williams‘ STAR WARS Suite* (Adapted and Arranged for Piano by Tony Esposito; Warner Bros. Publications, \$9,95), *The Dimitri Tiomkin Anthology* (Hal Leonard, \$19,99), *WAR HORSE – Music from the Motion Picture Soundtrack* (Hal Leonard, \$14,99) u.v.a.m. Sucht man auf der Website des amerikanischen Online-Musikalienhändlers Sheet Music Plus nach den Begriffen »Klaus Badelt« und »PIRATES OF THE CARIBBEAN«, erzielt man 73 Treffer und kann auswählen zwischen Notenausgaben für Klavier (verschiedene Schwierigkeitsstufen), Geige (mit Play-along-CD), Marching Band (verschiedene Schwierigkeitsstufen),

»Handbell Choir«, Percussion-Ensemble und für viele weitere Besetzungen.²⁸

Dass insbesondere Filmmusiktitel aus den großen Hollywood-Blockbustern in verschiedenen Arrangements käuflich zu erwerben sind, hat in den vergangenen Jahren auch die Instrumentalpädagogik und das Laienmusizieren beeinflusst. Bei Vortragsabenden in der örtlichen Musikschule erklingt das Klavierstück *Comptine d'une autre été, l'après-midi* aus Yann Tiersens Filmmusik zu LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN (DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE; F 2001, Jean Pierre Jeunet), Symphonische Blaskapellen in Oberbayern setzen »Moment for Morricone« auf das Programm des Jahreskonzerts, und Schulorchester begleiten den rosaroten Panther auf der Verbrecherjagd.

Es scheint, als befände sich die Filmmusik im Spannungsfeld scheinbar gegensätzlicher Lager: zwischen Popularisierung/Kommerzialisierung und anspruchsvollen Aufführungen im Konzertsaal. Wenn Erich Wolfgang Korngold das geahnt hätte.

²⁸ Anfrage vom 29. Oktober 2012.

Literatur

- Dickson, Harry Ellis (1981) *Arthur Fiedler and the Boston Pops. An Irreverent Memoir*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- Farber, Jim (1993) Concert review: Henry Mancini at the Hollywood Bowl. In: *Variety*, 27. Juli 1993, <http://www.variety.com/review/VE1117901062?refCatId=33>, abgerufen am 27. Oktober 2012.
- Fiedler, Johanna (1994) *Arthur Fiedler: Papa, the Pops and me*, New York: Doubleday.
- Krei, Alexander (2010) *Meisterwerk METROPOLIS bringt Arte viele Zuschauer*, http://www.dwld.de/zahlenzentrale/24741/meisterwerk_metropolis_bringt_arte_viele_zuschauer/, abgerufen am 27. Oktober 2012.
- Mauceri John (2006) Did You Hear That? The challenge of programming concerts lies in how we really listen. In: *Symphony*, November/Dezember 2006, S. 55-63.
- Palmer, Christopher (1984) *Dimitri Tiomkin. A Portrait*, London: T.E. Books.
- Thomas, Tony (1996) *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München: Wilhelm Heyne.
- Winters, Ben (2007) Erich Wolfgang Korngold's THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD. A Film Score Guide, Lanham, Maryland u.a.: The Scarecrow Press.

Empfohlene Zitierweise

Wünschel, Ulrich: Filmmusik im Konzertsaal. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 211-236, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p211-236>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.