

Filmmusik im Konzertsaal/1/

Als Erich Wolfgang Korngold in den 1930er-Jahren die Aussage „Die Unsterblichkeit des Filmkomponisten dauert von der Aufnahmebühne bis zum Mischpult“/2/ 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, Regie: Mervyn LeRoy) und zu *The Adventures of Robin Hood* (*Robin Hood, König der Vagabunden*; USA 1938, Regie: Michael Curtiz) wurden mit Academy Awards ausgezeichnet, und wie keinem anderen seiner Kollegen erwies man ihm Ehrerbietung (vgl. Thomas 1996, S. 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 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, Regie: William Dieterle); das zweite Thema des ersten Satzes entspringt der Filmmusik zu *Juarez* (*Juarez*; USA 1939, Regie: 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 Bettelknahe*; USA 1937, Regie: William Keighley) zu hören.

Und heute? Wie steht es um die „Unsterblichkeit“ des Filmkomponisten Erich Wolfgang Korngold ungefähr fünfundsiebzig Jahre nach der eingangs zitierten Aussage? Mehr als seine Lieder, seine Kammermusik, seine Bühnen- und Konzertwerke sind heute seine Kompositionen für den Film im Konzertsaal vertreten, beispielsweise der *March of the Merry Men* aus *The Adventures of Robin Hood* und die Ouvertüre aus *Captain Blood* (*Unter Piratenflagge*; USA 1935, Regie: Michael Curtiz) – und das häufiger und vor einem größeren Publikum als die „ernsten“ Konzertwerke.

Dass sich deutsche Kulturorchester seit einigen Jahren vermehrt der Aufführung von Filmmusik (mit oder ohne Filmprojektion) widmen, ist nicht nur der erst allmählich schwindenden Unkenntnis um das Genre geschuldet, sondern auch dem nachlassenden 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 wurden 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 entgegentreten: 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. /3/ Aber welcher Dirigent, Dramaturg oder Intendant würde mit dieser Begründung *Le sacre du printemps* von Igor Strawinsky, *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky oder *Ein Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn Bartholdy 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 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.

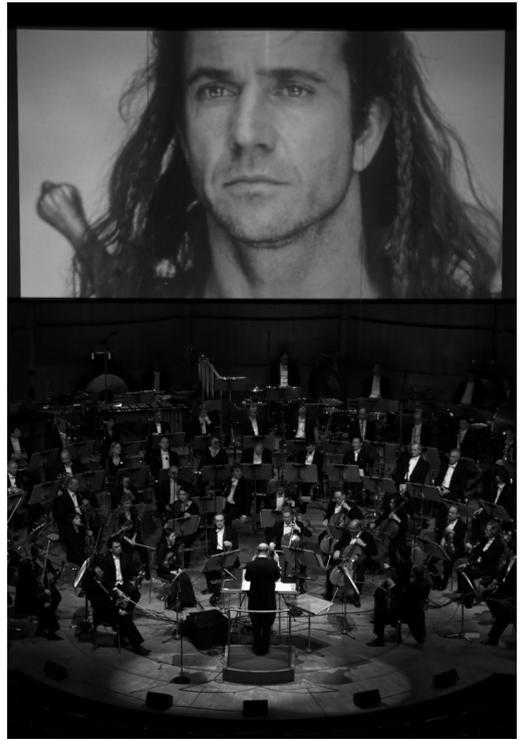
Die verstärkte Präsenz von Filmmusik in den Konzertsälen lässt die Hoffnung aufkeimen, dass die benannten Vorbehalte aufgrund einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Genre noch weiter zurückgehen werden. Beachtlich ist die Bereitschaft einiger deutscher Rundfunkorchester, Filmmusikkonzerte mit und ohne Filmprojektion als regelmäßig wiederkehrenden Bestandteil in ihre Spielpläne aufzunehmen. Damit unterscheiden sich diese Orchester von anderen Klangkörpern, die Filmmusik nur im Rahmen von Sonderkonzerten, etwa in der Karnevalszeit, oder bei Open-Air-Veranstaltungen spielen. Selbst die regelmäßigen „FilmKonzerte“ (Aufführungen von Ton- und Stummfilmen mit Orchesterbegleitung) 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 regulären Symphoniekonzert erklingen wird.

Auch in der zurückliegenden Konzertsaison 2013/2014 widmeten sich viele Orchester der Filmmusik (mit und ohne Projektion). Einige dieser Programme seien an dieser Stelle erwähnt: Am 24., 25. und 26. April 2014 veranstaltete die NDR Radiophilharmonie Hannover drei Konzerte zum Thema „Liebe“. Das Repertoire reichte von *Gone*

with the Wind (Vom Winde verweht; USA 1939, Regie: Victor Fleming) bis *Das Parfum* (D 2006, Regie: Tom Tykwer). Die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz begleitete am 13. Juni 2014 den Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Die Passion der Jungfrau von Orléans*; F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer) mit der Neukomposition von Ole Schmidt, und nur einen Monat später, am 12. und 13. Juli 2014, trat das Orchester bei zwei Open-Air-Konzerten mit italienischer Filmmusik auf. Die Bremer Philharmoniker beendeten ihre Konzertsaison am 15. und 16. Juni 2014 mit der konzertanten Erstaufführung der eigens für sie erstellten Konzertsuite aus *Death on the Nile* (*Tod auf dem Nil*; UK 1978, Regie: John Guillermin).

Der bemerkenswerte Erfolg dieser Konzerte 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.^{4/} Die „Produktpalette“ reicht von potpourriartigen Filmmusikkonzerten über „Stummfilm mit Live-Musik“ bis hin zu dem Konzertformat „Tonfilm mit Musik“.

Für einen Dramaturgen ist es wesentlich einfacher, ein „FilmKonzert“ in den Spielplan aufzunehmen als ein Filmmusikkonzert.^{5/} Denn sobald er sich für einen Filmtitel entschieden hat, verkleinert sich die Auswahl der aufzuführenden Musik; nur in wenigen Fällen liegen mehrere Musikfassungen vor. Die konzertanten Aufführungen von einzelnen Filmmusiktiteln folgen anderen Variablen, die noch geschildert werden sollen.



A Tribute to James Horner, Januar 2012, WDR Rundfunkorchester, Kölner Philharmonie, Dirigent: Niklas Willén
Foto: Karsten Prühl

Für beide Konzertformate gilt hingegen: Jede noch so moderne Komposition wird von einem Publikum bereitwillig und ohne Unmutsbekundungen angehört und gegebenenfalls 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 György Ligeti angeführt werden: Ein Abend mit u. a. *Lux aeterna* und *Atmosphères* von György 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 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 Wel-*

ten; USA 2005, Steven Spielberg) oder die Neukomposition von Bernd Schultheis zu *Metropolis* (2001): Würde man dieselben Stücke mit Titeln im Stile der zeitgenössischen Musik versehen, wäre ihnen vermutlich eine geringere Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums beschieden.

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-Programm/6/ 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 von Goethe rezitieren lässt, anschließend die Vertonung von Paul Dukas rein konzertant und in Verbindung mit der bekannten Episode aus *Fantasia* (USA 1940, Regie: James Algar) 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 unbekannt sind? Beispielsweise könnte man Titel von „Konzertsaalkomponisten“ auf das Programm setzen, etwa Tan Duns Filmmusik zu *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Tiger and Dragon)*; CN/TW 2000, Regie: Ang Lee) und die Kompositionen von Alfred Schnittke. Eine Sonderform bilden die Instrumentalkonzerte, die verschiedene Komponisten aus ihren Filmmusiken herausdestillieren, z. B. die Chaconne für Violine und Orchester von John Corigliano auf Grundlage der Filmmusik zu *The Red Violin (Die rote Violine)*; CA/IT/UK 2002, Regie: François Girard) und das dreisätzige Klavierkonzert von Philip Glass auf Grundlage der Filmmusik zu *The Hours (The Hours – Von Ewigkeit zu Ewigkeit)*; USA 2002, Regie: Stephen Daldry). Diese Werke sind nicht zu verwechseln mit den Titeln des klassischen Konzertrepertoires, die in einigen Filmen Verwendung gefunden haben, wie die Einleitung aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss, die in *2001 – A Space Odyssey (2001 – Odyssee im Weltraum)*; USA 1968, Regie: Stanley Kubrick) verwendet wird, oder *Der Ritt der Walküren* von Richard Wagner, der in *Apocalypse Now (Apocalypse Now)*; USA 1979, Regie: 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, Regie: 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 werden:

3 Flöten (auch Piccoloflöte, seltener Altflöte, sehr selten Blockflöte und „ethnische“ Flöten)

3 Oboen (auch Englischhorn)

3 Klarinetten (auch Bassklarinetten, 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)

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, so 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 Konzertsfassung 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“?/7/

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“?

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 *Once Upon a Time in the West* (*Spiel mir das Lied vom Tod*; IT 1968, Regie: Sergio Leone) aufführen, kann man auf die Mundharmonika und die E-Gitarre nicht verzichten. *Braveheart* (*Braveheart*; USA 1995, Regie: Mel Gibson) lebt u. a. vom Dudelsack; ohne Altsaxophon kann Musik aus *A Place in the Sun* (*Ein Platz an der Sonne*; USA 1951, Regie: George Stevens) und *Catch Me If You Can* (*Catch Me If You Can*; USA 2002, Regie: Steven Spielberg) nicht auf die Konzertbühne gebracht werden.

8.

Für die Programmabfolge gelten die gleichen Regeln wie für jedes andere Konzert, obwohl insbesondere die Filmmusikkonzerte Gefahr laufen, beinahe



Meisterregisseure und ihre Komponisten: Alfred Hitchcock & Bernard Herrmann, November 2010, hr-Sinfonieorchester, Kölner Philharmonie, Dirigent: Frank Strobel

Foto: Film-Philharmonie GmbH

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 groß besetzten 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?/8/ Oder verzichtet man auf eine Moderatorin und entscheidet sich für die „klassische Konzertform“ mit Programmheft?

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.

Ulrich Wünschel ist Dramaturg und Notenbibliothekar der Europäischen FilmPhilharmonie, einer in Berlin ansässigen und international tätigen Konzert- und Produktionsgesellschaft für Filmmusik.

Literatur

John Mauceri: Did You Hear That? The challenge of programming concerts lies in how we really listen, in: *Symphony*, November/Dezember 2006, S. 55–63.
 Tony Thomas: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München 1996.
 Ulrich Wünschel: Filmmusik im Konzertsaal, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10/2013, S. 211–236 (dabei handelt es sich um eine ausführlichere Fassung des hier abgedruckten Beitrags).

1 Dieser Aufsatz beruht auf den Erfahrungen, die ich in den vergangenen sieben Jahren als Dramaturg und Notenbibliothekar der Europäischen FilmPhilharmonie sammeln konnte, und war die Grundlage eines Referates auf der AIBM-Tagung 2013 in Berlin.

2 Thomas, Tony: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München 1996, S. 85 f.

3 „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.“ (John Mauceri: Did You Hear That? The challenge of programming concerts lies in how we really listen, in: *Symphony*, November/Dezember 2006, S. 60.)

4 Man mag vermuten, dass Orchester vielleicht schon früher von diesem Publikumswunsch wussten, diesen aber nicht erfüllen konnten, weil z. B. 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, etwa nach der Erhältlichkeit der Filmkopien oder nach der Projektionstechnik.

5 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?

6 Bei Potpourri-Programmen entsteht der Eindruck von Belieblichkeit, 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.

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

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