

»The notes can be extremely strange«.
Les Baxters Scores für Roger Cormans Poe-Filme

Gregor Herzfeld (Berlin)

Abstract

Roger Cormans Filme nach Edgar Allan Poes Erzählungen aus den 1960er Jahren haben längst eine Art Kultstatus erreicht. Sie haben wesentlich daran mitgewirkt, den Dichter fest in der Popkultur zu verankern. Das Produktionskonzept von American International Pictures sah vor, Filme schnell und günstig bei relativ hohem Gewinn anzufertigen, weshalb Corman, König der B-Movies und Spezialist für Low-Budget-Produktionen, einfache, aber sinnlich wirksame Mittel einzusetzen wusste, um einen größtmöglichen Effekt zu erzielen. Dazu gehört auch die Musik. Les Baxter – ein Komponist, der wie Lalo Schifrin, Henry Mancini, James Horner, John Barry zu Vertretern der »Mood Music« gehörte – schrieb die Scores zu vier Poe-Filmen Cormans, darunter der Erstling THE HOUSE OF USHER (USA 1960) und THE PIT AND THE PENDULUM (USA 1961). Baxters »kongeniale« Musik vermag es, mit einer konsequent atonalen Tonsprache und gezielten Klangeffekten das atmosphärische Setting prägnant mitzubestimmen. Nicht zuletzt durch ihren Beitrag konnten sich diese Filme ins kulturelle Gedächtnis einschreiben. Der Beitrag stellt u. a. Notenmaterial aus dem Les Baxter-Archiv in Arizona vor.

»Horrorfilme erzeugen eher Nervenmusik statt Kopfmusik« (King 1988, 35), urteilte Stephen King in *Danse Macabre*, seiner Einführung in die Welt des Horrors. Und auch wenn dies metaphorisch gemeint ist, so äußert sich darin doch das Wissen um den engen Zusammenhang, den Musik und unheimliche Filme über die Nervenbahnen des Zuschauers einzugehen in der Lage sind. Gerade jener Wesenszug von Gruselfilmen, Ängste, Schrecken und Tabubrüche zu inszenieren, welche rational kaum zu ergründen sind und sich vielmehr als »das Andere« der Vernunft erweisen, das diese jedoch ständig umgibt, scheint wie geschaffen für einen musikalischen Beitrag; den Beitrag einer Kunst also, die zumeist als

Sprache der Gefühle, Affekte, Empfindungen und Gemütszustände verstanden wurde, und die somit den vom Film anvisierten Effekten zuarbeiten, ja diese selbst wesentlich mitkonstituieren kann. Im Folgenden soll ein Beziehungsnetz vorgeführt werden, das von drei Künstlern gewebt wurde: dem Klassiker unter den Horrorschriftstellern Edgar Allan Poe, dem Grand Seigneur unter den B-Movie-Regisseuren Roger Corman und dem von ihm angeheuerten Vorreiter von Mood Music unter den Komponisten, Les Baxter. Die leitende These dabei ist, dass Corman nicht nur von Poes Geschichten inspirierte Filme gedreht hat, zu denen eben auch Musik gehört, sondern dass Cormans Produktionsästhetik sich in vielen Punkten mit derjenigen Poes deckt, weshalb Baxters Scores eine ebenso wesentliche Rolle in den Filmen spielen, wie der Aspekt des Musikalischen bei Poe.¹

Der 1926 geborene Corman arbeitete seit den 1950er Jahren regelmäßig für das Studio American International Pictures, das sich auf Low-Budget-Produktionen spezialisiert hatte und für »Double Features« genannte Doppelpresentationen in Autokinos den jeweils zweiten Film oder B-Movie herstellte.² Zugeschnitten waren die Filme auf ca. 19jährige Männer, in denen nach dem so genannten Peter-Pan-Syndrom das größte Verbreitungspotenzial gewittert wurde.³ Was häufig mit dem Stigma der billigen Aufmachung und der »hölzernen Schauspielerei« versehen wird, war allerdings die Arbeit eines wichtigen Independent Studios, das vielen jungen, oft begabten Künstlern Starhilfe gab: Gemeint sind Regisseure wie

¹ Für einen größeren Zusammenhang sei auf die für den Druck in Vorbereitung befindliche Habilitationsschrift des Verfassers, *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz*, Münster u. a., verwiesen.

² Zu Cormans Schaffen vgl. Naha (1982), Morris (1985), Silver und Ursini (2006).

³ Vgl. Doherty (1988), S. 157.

Francis Ford Coppola, Martin Scorsese und James Cameron, der Kameramann Floyd Crosby, der Drehbuchautor Richard Matheson, die Schauspieler Charles Bronson, Ray Milland, Peter Fonda, Dennis Hopper oder Robert DeNiro. Der schlagende Erfolg bei Kritik und Publikum, den die Neo-Gothic-Filme über die Sujets von *Dracula* (Bram Stoker, 1897) und *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) der britischen Hammer Studios seit 1957 Jahren erzielten, spornte American International Pictures und Roger Corman dazu an, ein amerikanisches Pendant zu schaffen. Die für die 1950er Jahre ungewöhnliche Drastik der Hammer-Produktionen in der Darstellung von Blut und Gewalt sowie die dort weidlich ausgekosteten Freuden des Technicolors sollten auch den Amerikanern als Richtschnur gelten. Die Wahl fiel zunächst auf die Verfilmung von Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher*, die ebenfalls ein unheimliches Gothic-Ambiente aufwies und mit Poe den Namen eines der populärsten Verfasser von Schauergeschichten führte. Der gar nicht einmal vorausgesehene Erfolg von Cormans Film *THE HOUSE OF USHER* (USA 1960) ermutigte zu einem weiteren Poe-Film, *PIT AND THE PENDULUM* (USA 1961); fünf oder sechs (je nachdem, wie genau man es nimmt) weitere, mehr oder weniger lose an Poe-Sujets orientierte Filme folgten bis 1964. Corman produzierte mit einem relativ geringen Budget von zwischen \$ 30.000 und maximal \$ 300.000 pro Film und setzte bescheidene Drehzeiträume von 10 bis 15 Tagen an.⁴ Die Zahl an beteiligten Schauspielern war überschaubar, der überwiegende Teil der Bilder waren Innenaufnahmen, und zwar aus Sets, die sich mehrfach innerhalb des Corman-Œuvres wiederholen. Diese Reduktionen sollten durch die sinnlich eindrucksvollen und symbolisch aufgeladenen Farben, die zahlreichen Weitwinkelleinstellungen des

⁴ Vgl. Silver und Ursini (2006), passim.

CinemaScope und nicht zuletzt mit der Musik kompensiert werden.⁵

In den Werken Poes erkannte der Regisseur offenbar viele Parallelen zu seiner eigenen Ästhetik. Das Bindeglied waren wirkungsvoll und ubiquitär eingesetzte Effekte: Die Welt der Corman-Filme ist insgesamt auf mit Poes Werken vergleichbare Weise atmosphärisch definiert, wie Morris bemerkt: »Corman too usually emphasized ambience at the expense of action. In Corman's films ›atmosphere‹ defines the world as it exists for his characters« (Morris 1985, 90). Und der New York Herald Tribune befand in einer Rezension von THE HOUSE OF USHER: »Far above the human gadgetry of most current movies in this category, it concentrates on atmosphere, makes no bones about its necessary artifices and, most crucial, walks conscientiously in Poe's stylistic steps« (Paul Beckley nach Naha 1982, 148).

In Poes Fußstapfen zu treten, bedeutet, dem »Ton« einer Erzählung größten Wert beizumessen. Poes Poetik, die er in seinem Werkstattbericht der *Philosophy of Composition* dargelegt hat, ist darum bemüht, Effekte eines bestimmten Tons – Poe spricht vom »tone«, also vom Klang, aber auch von der stimmungsmäßigen Färbung – in den Vordergrund zu rücken, sodass sie sogar den eigentlichen Zweck des Dichtens ausmachen. Bei ihm gehe es – so Poe in seinen Ausführungen – weder um Wahrhaftigkeit noch um moralischen Nutzen des Geschriebenen, sondern um die Herstellung einer über die Empfindung aufzufassenden Wirkung, die aus dem Ton der Sprache hervorgehe. Sein Ziel sei es, eine affektive Reaktion beim Leser/Hörer zu verursachen, ihn emotional zu betreffen, was etwa in einem Tränenausbruch kulminierte. Die Schönheit des Gedichts ließe sich direkt an einer solchen

⁵ Zu Cormans Low-Budget-Ästhetik vgl. Morris (1985), S. 6-16.

Reaktion erkennen, es handele sich hier um eine Schönheit der Melancholie. Den Tod eines geliebten Menschen oder einer schönen Frau bestimmt Poe als denkbar poetischstes Thema und in *Philosophy of Composition* demonstriert er bekanntlich, wie er sein berühmtes Gedicht *The Raven* konstruiert hat, mit besagtem Ziel im Kopf, was vorgeblich Sujet, Länge, Aufbau, Metrum, Strophenstruktur und selbst die Wahl der Vokale bestimmt hat.

Es sei darauf hingewiesen, dass »tone« ein klingendes bzw. klangverwandtes Element von Sprache ist; und da Poe überwiegend unheimliche, Angst einflößende Sujets behandelt, rückt hier Stephen Kings Idee der »Nervenmusik« schon sehr nahe. Die Musik spielt bei Poe in der Tat eine herausgehobene Rolle: Über die metaphorisch gesprochen »musikalische« Konstitution seiner Werke hinaus sieht er in der Musik das Paradigma einer Kunst, die eine Atmosphäre der melancholischen Schönheit hervorruft, eben weil sie wesentlich unbestimmt und vage ist und daher quasi subkutan, aber höchst eindringlich auf den Hörer wirkt. In dem Vorgang der Vertonung eines Textes zum Song kann Poe daher die Vervollkommnung poetischer Absichten erblicken.⁶ Für Poe scheint die Musik *die* Stimmungskunst zu sein, an welcher sich die Dichtung zu orientieren habe. Nicht zufällig lässt er Roderick in seiner Usher-Erzählung immer wieder zur Laute greifen, etwa um den gesanglichen Vortrag des Gedichts *The Haunted Palace* mit wilden und fantastischen Improvisationen zu begleiten und so die Atmosphäre des Usher-Hauses auf einer zusätzlichen poetischen Ebene zu reflektieren.

Die Scores für Cormans THE HOUSE OF USHER, PIT AND THE PENDULUM und für zwei weitere Poe-Adaptionen (TALES OF TERROR, USA 1962; THE

⁶ Vgl. Poe (1986), S. 506.

RAVEN, USA 1963) hat Les Baxter komponiert. Er gehörte neben Lalo Schifrin, Henry Mancini, James Horner, John Barry und anderen zu den bekannten Komponisten von *mood music*, einem Genre, das sich darauf verlegt hatte, stimmungsvolle, meist instrumentale Musik zu kreieren und dabei alle möglichen musikalischen Atmosphären zu transportieren, inspiriert von verschiedenen Orten, Umgebungen, Landschaften – von so genannten »exotica« bis hin zum Weltall –, Städten, Tages- und Jahreszeiten, Lebensaltern, Anlässen etc. Baxters Arbeit für den Film umfasste neben der Titelmelodie zur TV-Serie LASSIE zahlreiche Kompositionen für American International Pictures, nicht nur die genannten Poe-Filme, sondern auch den Horror-Klassiker BLACK SABBATH / I TRE VOLTII DELLA PAURA (Italien/Frankreich/USA 1963, Mario Bava). Ebenso wie Corman kann Baxter als Spezialist für Low-Budget-Produktionen bezeichnet werden, die nicht durch eine opulente Ausstattung, dafür aber, wo sie gelungen sind, durch besondere Atmosphären wirken. Und auch wenn Baxter in allen Genres tätig war, ist eine Affinität zum Horrorfilm erkennbar. So hob Baxter die besondere Freiheit und daher auch den Reiz hervor, den das Horrorgenre für ihn ausmache:

With a horror score the melodies can go much farther out, the notes can be extremely strange. That gives you a lot of leeway. You can be as far-out or as weird as you want to, musically. The orchestration and the colors have to be more unusual and that of course is a pleasure for any composer (Larson 1985, 1).

Demnach böten Horrorfilme die Gelegenheit, unabhängig von konventionellen Schönheitsansprüchen der Musik, ungewöhnliche Klänge in Tonvorrat und Arrangement zu erfinden. Nach Timothy Scheurer bevorzugen Horrorfilmkomponisten daher linguistisch gesprochen »marked elements« (Scheurer 2007, 182), etwa die Dissonanz vor dem Hintergrund der »normalen« Konsonanz, Atonalität vor Tonalität etc.

Das beste Beispiel für eine solche Gestaltung bieten Vorspann und Eingangsszene aus *PIT AND THE PENDULUM*. Hier wird der Zuschauer atmosphärisch auf die folgenden Ereignisse eingestimmt. Er erhält eine Vorahnung dessen, was da kommen wird. Anstatt eine Symphonie der Hauptthemen oder wenigstens den AIP-Title zu liefern, grundiert Baxter die beklemmende Stimmung vom ersten Ton an (siehe Beispiel 1). Eine höchst karge Montage von fragmentierten Einzelklängen begleitet das arabeske Spiel der leuchtenden Farben. Ein isolierter Paukenschlag von mittlerer Intensität wird abgelöst von einer kleinen Sekunde in den Kontrabässen, wonach die hohen Streicher einen Einzelton im Quartflageolet setzen. Es folgen einige weitere Flageolets und Perkussionselemente, ein Glissando auf den Klaviersaiten und schließlich Pizzicati von kleinen Sekunden im hohen Register der Bratschen und Celli. Damit ist der gesamte Klangvorrat dieses ersten musikalischen Cues exponiert, der von den Bildern der Farbarabeske über die Darstellung der Ankunft eines Reisenden bei einem Schloss am Meer, wo er den plötzlichen Tod seiner Schwester untersuchen möchte, und die Eingangscredits zu Aufnahmen des tosenden Meers bis zum Anklopfen am Tor des Schlosses reicht. Eine besondere Klangwirkung bildet die Verwendung eines Effekts zwischen Hall und Echo, den Baxter durch die Mischung mehrerer Tonbandspuren erzielte.⁷ Der Originalklang

⁷ Vgl. Larson (1985), S. 171.

wird dadurch surreal verfremdet und dem Ambiente der Narration angepasst. Der Score ist somit auch ein frühes Beispiel für die Anwendung der zu Beginn der 1960er Jahre avancierten Manipulation von Magnettonbändern.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of 'PIT AND THE PENDULUM' by Les Baxter. The score is on a page labeled 'BAX: 304' and '1 A'. It features a timeline at the top with time markers from :04 to :28. The score includes parts for Piano (PIANO), Timpani (TIMP), and strings (A, B, C). The piano part has a 4/4 time signature and includes a 'DIV' (divisi) marking. The timpani part includes 'BASS DR.' and 'RIMSHOT' markings. The string parts include 'gliss on strings' and 'PIZZ' (pizzicato) markings. The score is divided into measures 1 through 8.

Beispiel 1: Les Baxter, Beginn von PIT AND THE PENDULUM⁸.

⁸ Alle Partiturausschnitte dieses Beitrags stammen aus dem Bestand der Les Baxter Collection, University of Arizona at Tuscon. Dem Kurator Keith Pawlak sei dafür

THE HOUSE OF USHER und PIT AND THE PENDULUM sind Geschwisterfilme; sie weisen eine gewisse Familienähnlichkeit auf: Beide spielen in einem großen, unheimlichen Haus, das ein Außenstehender aufsucht, um mysteriöse Vorgänge aufzuklären; in beiden Fällen gibt es eine lebendig begrabene, wiederauferstehende Frau, die ihren Peiniger heimsucht. Die Usher-Verfilmung ist recht eng an Poes Erzählung orientiert, sie übernimmt die wesentlichen Bestandteile eines kränklich degenerierten Geschwisterpaars, Roderick und Madeline Usher, das von einem Freund besucht wird. Es ist vor allem die morbide und sonderbare Atmosphäre des Hauses samt seiner Bewohner, welche das tragende Element der Narration ausmacht, und auch das katastrophale Ende – den Tod der Ushers und das Zusammenbrechen des Anwesens – herbeizuführen scheint. Poe grundiert bereits zu Beginn seiner Erzählung jene eigentümliche Stimmung, wenn er den ersten Anblick des Usher-Domizils beschreibt:

I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of the soul [...] There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart (Poe 2006, 299).

Und wenn der Besucher das Haus betritt, so kommen auch hier atmosphärische Valeurs zur Geltung. Er schreitet durch einen »Gothic

gedankt, dass er das Material zur Verfügung gestellt hat.

archway«, in den Räumlichkeiten herrschen »feeble gleams of encrimsoned light« vor, die auf »dark draperies« an den Wänden fallen; kurz: »An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all«. ⁸ Für den Film wurde die Rolle des Hauses nochmals ausgebaut, indem es – entsprechend Cormans Wunsch – gewissermaßen das fehlende »Monster« des Films darstellen sollte. ⁹ Es scheint lebendig zu sein und Angriffe auf das Leben des Besuchers zu verüben: Funken sprühen aus dem Kamin, ein Lüster fällt herab, das Geländer einer Treppe gibt nach und bricht. Roderick Usher (gespielt von Vincent Price) äußert mehrere Male die Überzeugung, dass das Haus der Familie eine böse Kraft ausübe und all seine Bewohner ins Verderben stürze. Er vertritt den Standpunkt: »The house itself is evil«. Der Drehbuchautor Matheson betont die bei Poe angedeutete Vitalität, wie sie über Attribute wie augenartige Fenster und ein feines Pilzgespinnst auf den Außenmauern dem Haus beigemessen wird. Auch in *PIT AND THE PENDULUM*, dessen Drehbuch nur noch in einzelnen Motiven und vor allem in der Schlussequenz auf Poes gleichnamige Vorlage zurückgreift, gibt es ein Haus, ein Schloss an der spanischen Küste, das für den Tod einer Bewohnerin, der eingeheirateten Elisabeth Medina, verantwortlich gemacht wird: Der Hausarzt führt den Tod auf »This House! This odious atmosphere!« zurück, und Ehemann Nicholas Medina (gespielt von Vincent Price) macht sich den Vorwurf: »I should never have brought her here. She was too sensitive, too aware of the maligned atmosphere of this castle. It destroyed her!«.

⁸ Poe (2006), S. 303.

⁹ Naha (1982), S. 28.

Häuser mit unheimlicher Atmosphäre sind ein Topos der Gothic-Fiction. Die Beschreibung ihrer Lage, ihres Erscheinungsbilds, ihrer Innenarchitektur, der Klänge, die in ihnen zu vernehmen sind, und ihrer anthropomorphen Aktivität dienten bereits in Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) sowie Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) als Mittel der Verbreitung einer schaurigen Atmosphäre. Dies wirkte in Poes Prosa weiter und findet sich wieder in Nathaniel Hawthornes *House of Seven Gables* (1851) und Charles Dickens' *The Haunted House* (1859). Corman und Matheson mögen sich aber auch an filmischen Vorläufern orientiert haben wie *THE UNINVITED* (USA 1944, Lewis Allan) oder *HOUSE ON HAUNTED HILL* (USA 1959, William Castle), welcher Vincent Price bekannt machte. Im gleichen Jahr, 1959, erschien außerdem der Roman *The Haunting of Hill House* von Shirley Jackson, der 1963 verfilmt wurde (USA, Robert Wise, die Musik stammt von Humphrey Searle) und viele Gemeinsamkeiten mit Mathesons 1971 verfasstem Roman *Hell House*, 1973 nach seinem eigenen Drehbuch verfilmt (GB, John Hough), teilt. Als Fortsetzung dieses Traditionsgenres sei schließlich stellvertretend für zahlreiche Beispiele noch Stephen Kings Roman *The Shining* von 1977 erwähnt, der in einem leer stehenden Hotel spielt, ausgiebig auf Poes Erzählungen anspielt¹⁰ und 1980 von Stanley Kubrick filmisch adaptiert wurde.

Da Drehbuch und Regie beider Poe-Filme der häuslichen Atmosphäre eine so prominente Rolle gaben, war folglich auch der Komponist aufgefordert, ein entsprechendes atmosphärisches Pendant zu schaffen. Baxters Scores sind größtenteils atonale Kompositionen. Bis auf die Musik, welche dem Thema »Liebe« zugeordnet ist, bedient sich Baxter der oben genannten

¹⁰ Vgl. das Kapitel *The Overlook Hotel and Beyond: Stephen King as Poe's Postmodern Heir*, in: Tony Magistrale und Poger (1999), S. 93-111.

»marked elements«, Atonalität und Dissonanz. Sie erklingen etwa in delikater, kammermusikalischer Besetzung, wenn der ankommende Besucher Philip Winthrop das Usher-Haus erstmals betritt. Vom Butler eingelassen, hat Winthrop etwas Zeit, sich in der Eingangshalle umzuschauen: Man sieht mit ihm holzvertäfelte Türen und Treppengeländer, Läufer und Wandteppiche, mit Samt gepolsterte Stühle, ausladende Kerzenleuchter, die alle einen satten, leuchtenden Rot-Ton enthalten. Die Musik steht dazu im Kontrast, indem sie keine Leuchtkraft und Satttheit, sondern im Gegenteil eine extreme Kargheit vermittelt (siehe Beispiel 2). Ein Trio aus Flöte, Bassflöte und Fagott dialogisiert über von kleinen Sekunden und Tritoni geprägte Tonfolgen, die fragmentarisch wirken und gelegentlich von Liegeklängen in Klavier und Glissandi der Harfe gestützt werden. Es entsteht ein zerbrechlicher, delikater, in seiner Atonalität unheimlicher Klang, der mit der Atmosphäre der Hypersensibilität und mentalen Verwirrung des Hausherrn Roderick Ushers korrespondiert, die gebietet, dass sich Geräusche im Haus auf ein Minimum reduzieren mögen, um für ihn nicht in unerträglichen Lärm umzuschlagen.

112

fl.
bassfl.
bassoon
contrabassoon

horn
trpt
trmb
tuba

mp

Drum

Klavier 1
2

u. l.

The image shows a handwritten musical score for a film score. The score is written on a grand staff with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: fl. (flute), bassfl. (bass flute), bassoon, contrabassoon, horn, trpt (trumpet), trmb (trombone), tuba, mp (mellophone), Drum, Klavier 1 (piano), Klavier 2 (piano), and u. l. (upright bass). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, and 32 marked at the top. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *ppp*, and *ff*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Beispiel 2: Les Baxter, HOUSE OF USHER, Winthorp mustert die Räumlichkeiten des Hauses.

Mit Besteigen des oberen Geschosses verändert sich das Klangbild. Ein mittellauter chromatischer Gang in tiefen Streichern erhöht die Spannung. Während sie dem Zimmer Rodericks näher kommen, warnt die Musik durch Fortissimoeinwürfe von Septimen in Klavier und Harfe und durch ein Tremolo im Xylophon vor einer drohenden Gefahr. Baxter nutzt die aufgebaute Spannung, um musikalisch einen Schreckmoment vorzutauschen, indem die Trompete (begleitet von Flöte, Xylophon, Harfe und Klavier) plötzlich und relativ laut ein dissonantes Signal hervorstößt, das den Abschluss des Xylophontremolos bildet. Dieser Klang wird im Verlauf des Films mit der Degeneration der Ushers verbunden, da er als akustisches Signum des Risses fungiert, der durch das Haus verläuft und der die äußerliche Korrespondenz zum Inneren seiner Bewohner bildet. Oben angekommen zieht sich die Musik erneut in ein Halbtontremolo (der tiefen Streicher) zurück, bevor ein letzter Ausbruch Rodericks unvermitteltes Aufreißen seiner Zimmertür mit der herrischen Frage »What is the meaning of this?« begleitet. Unmittelbar darauf findet die Musik wieder zu ihrem Ausgangstremolo zurück und verklingt.

Dieser Cue beinhaltet wesentliche Elemente, mit denen die Innenatmosphäre des Hauses klanglich gezeichnet wird: Leise, chromatisch geführte Holzbläser, insbesondere die Bassflöte, und zarte, aber dissonante Harfenklänge geben die bedrückende Stimmung einer durch anhaltende Krankheit verordneten Stille wieder, die nur durch Alarm- oder Gefahrenmotive durchbrochen wird. Das hohe Klappern des Xylophons fängt in Verbindung mit Tremoli der hohen Streicher das Abbröckeln der Außenmauern ein, vom durchgehenden Riss bedingt. Wie so oft in Horrorfilmen ist auch dieses »Monster« selbst beschädigt, ein »monstrum« eben, das eine Missgestalt gegenüber dem Idealmaß zeigt. Baxter nennt diesen Klang in der Partitur auch »effect for cracking house«, den er als drei

verschiedene Loops auf einem Blatt separat notiert hat und der bei Bedarf an jeder Stelle eingefügt werden kann.

4B

loop (effect for cracking house)

loop 1 loop 2 loop 3

V 1

V 2

Viola

Cello

Bass

hp

Xylo

bass drum

gong

harm

low rumble

P

P

Beispiel 3: Les Baxter, THE HOUSE OF USHER, Cracking House Effect.

Im Falle von PIT AND THE PENDULUM geht die Gruselstimmung nicht so sehr vom gesamten Haus, sondern vor allem vom Kellergeschoss aus, in dem sich die Folterkammer befindet, die der Vater Nicholas Medinas, Sebastian, als Inquisitor und Mörder seiner untreuen Ehefrau samt Geliebtem intensiv nutzte. Die untergeschössige Folterkammer ist der zentrale Bezugspunkt des gesamten Films: Sie steht ebenso sehr für die traumatischen Kindheitserlebnisse Medinas, der mit ansehen musste, wie

seine Mutter vom Vater zu Tode gequält wurde, mithin für seine lädierte Psyche, wie für den neuerlichen Tod seiner eigenen Ehefrau, welche einer pervertierten Faszination an dieser Kammer angstvoll erlag. Sie bildet schließlich auch den Ort des sich durchsetzenden Wahnsinns Medinas, der am Ende des Films in die Rolle seines Vaters schlüpft, nachdem sich der Tod seiner Frau als Täuschung, als Teil ihres Liebeskomplotts gegen ihn offenbart hat. Der in den Wahnsinn Getriebene ist dazu verurteilt, die traumatische Szene seines Lebens noch einmal zu durchleben. In der schizophrenen Identifikation mit seinem Vater geht er auf seine Betrüger, Frau Elisabeth und den befreundeten Hausarzt, los, um sie zu Tode zu quälen. Dem Ort dieser Ereignisse, von dem jene tödliche »maligned atmosphere« ausgeht, hat Baxter eine besondere, herausgehobene Klanglichkeit verliehen (siehe Beispiel 4): Einander entgegengesetzte Glissandi über zweieinhalb Oktaven der Harfe, der Streicher – teilweise als Flageolett gegriffen – und der Flöte sowie gleichsam stöhnende, seufzende Halbtonglissandi in Flöten, Horn und Posaune werden zu einem delikaten Klangteppich verwoben, aus dem heraus die Stimmen der Gefolterten hörbar gemacht zu werden scheinen. Entsprechend berichtet Medina vom in diesen Räumen vergossenen Blut und von splitternden Knochen.

Loop (2) Mula

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Loop (2) Mula". The score is written on ten staves. The instruments are: fl (flute), hn (horn), truba (trumpet), V A (Violin A), V B (Violin B), V C (Violin C), Viola, cello, and bass. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The notation is dense and expressive, with many slurs and accents. The bass line is marked "tacet" (silent). The score is written in black ink on white paper.

Beispiel 4: Les Baxter, PIT AND THE PENDULUM, Folterkammer.

Im Finale von PIT AND THE PENDULUM sind Atmo und Musik schließlich nicht mehr voneinander zu trennen. Diese letzten Szenen zeigen Nicholas Medina, der die Identität seines blutrünstigen Vaters angenommen hat und nun in seinem Wahn seinen Schwager für den Liebhaber der untreuen Ehefrau hält. Er hat ihn in den ultimativen, krönenden Folterapparat eingespannt: ein gigantisches sich langsam zu Boden senkendes Pendel mit Klingen, das seinem Opfer langsam den Bauch aufschlitzen soll. Baxter setzt dazu Klänge, die weniger als musikalische Untermalung im herkömmlichen Sinne, denn vielmehr als Musikkulisse gehört werden

können: Annähernd im Sekundentakt pendelnde Einzeltöne oder dissonante Akkordverbindungen sind zunächst gedämpft und bei mittlerer Lautstärke in verschiedenen Instrumentengruppen zu vernehmen, wobei eine klangliche Raffinesse darin besteht, zwei Taktmodelle, gradtaktiges und ein synkopisches, übereinander zu lagern, was wiederum einen Pendeleffekt auf höherer Ebene produziert. Der schwingende Mechanismus des Folterinstruments findet hier also eine musikalische Entsprechung, die zugleich die Nähe eines Soundeffekts sucht. Baxter reichert dieses perkussive Element, das sicherlich auch zurück auf die Eingangsmusik verweist, mit einem über Click-Track-Band synchronisierten Sound Sweetener (man beachte den unpassenden Begriff in diesem Zusammenhang) an.

24 fr. click | ♩ = 60

Flute

3 HORN

3 TRB

TUBA

PIANO

HARP

B. DRUM
T.M.P.

103

8 basses

Sweetener 56.45

X21

ALBERT HARRIS
DAN JULY
1961

(6) A

(4) B

(4) C

(4) VA

(4) VC

Beispiel 5: Les Baxter, THE PIT AND THE PENDULUM, Folterpendel.

Das zweite Band, der Sweetener, setzt nach 21 Clicks mit ausgreifenden Glissandi in Klavier, Harfe und Streichern ein, welche, wie oben gezeigt, die Folteratmosphäre samt schmerzlicher Kindheits Erinnerung einfangen (Beispiel 6).

24 re: click | $\text{♩} = 60$ | 110 B - SWEETENER | 1-2

COMMENCES AT CLICK # 21

3 4 5 6 7 8

21 22 23 24 25 26 27 28 29 33 37 41 45 49 52

x x x x x x x x x x x x x x x

4
4

Piano

gliss

gliss

gliss

Harpe

(6) A

(+) C

(+) Vln

Beispiel 6: Les Baxter, THE PIT AND THE PENDULUM, Sweetener zum Folterpendel.

Nach einigen Minuten nehmen die loopartigen perkussiven Pendelmotive in gesteigerter Dynamik überhand, allein noch Bässe und Posaunen gurgeln in der Tiefe effektiv kleinintervallische Glissandi. Insbesondere das m.E. elektronisch nachbearbeitete und daher umso unerbittlicher pochende Schlagen der Basstrommel gerät zunehmend in den Vordergrund und lenkt die Aufmerksamkeit auf das fatal näher schwingende Pendel. Der dumpfe Klang dürfte seine Klangmacht gerade in jenen Körperregionen des Hörers entfalten, wo das Pendel nun droht, sein Unheil anzurichten: im Unterbauch. Die grenzwertige Erträglichkeit des Akustischen wird erst gelindert, wenn der Retter die Ketten wieder einholt, wozu sich das Hämmern zunächst in Tremoli auflöst, die ausgeblendet werden und einem auskomponierten Decrescendo und Ritardando Platz machen.

Ob nun avanciert, experimentell oder nicht, ob billig oder kultig, Cormans Poe-Filme führen die Möglichkeit vor, durch die Besinnung auf eine Poetik, die den Ton im weitesten Sinne und das Atmosphärische eines Settings ins Zentrum rückt, ein Kino zu kreieren, das vor allem die Nerven des Betrachters reizt. Und ungeachtet der Tatsache, dass Corman sich selbst nicht viel um die Musik seiner Filme kümmerte, griff Baxter diesen atmosphärischen Zugang auf, um einen Soundtrack zu schreiben, der eine kongeniale Entsprechung zu Vorlage und Bild darstellt. Er vermag es, durch die Konzentration auf kleine, aber höchst effektvolle Mittel dem poetischen Ton, der filmischen Nervenmusik ein klangliches Gewand zu verschaffen und erfüllt so seinen Zweck in hervorragender Weise.

Es ging in diesem Beitrag in erster Linie um eine pragmatische Beschreibung der atmosphärischen Werte zweier Filme mit besonderer Rücksicht auf ihre Musik. Eine sich an diese Überlegungen anschließende theoretisch-methodische Reflexion könnte sich an der phänomenologischen

Ästhetik Hermann Schmitz' und Gernot Böhmes orientieren, in denen Atmosphären und Stimmungen eine herausragende Rolle spielen. In einer solchen weitergehenden Perspektive müsste auch die Grundschwierigkeit zur Sprache kommen, musikalische Atmosphären im Rahmen von Analysen zu thematisieren, ohne dabei in einer bloß subjektiv kontingenten Zustandsbeschreibung, die für den wissenschaftlichen Diskurs letztlich von wenig Interesse sein dürfte, zu verharren. Ein ausgearbeitetes musikwissenschaftliches Vokabular zur Benennung atmosphärischer Wirksamkeit gibt es schließlich (noch) nicht. Doch wäre es m.E. überstürzt, dem Phänomen deshalb die Eignung zur wissenschaftlichen Reflexion abzuspreehen. Es sei lediglich angedeutet, dass nach Schmitz und Böhme Atmosphären weder ganz am Objekt festzumachende Tatsachen noch rein subjektive Empfindungen sind. Sie nehmen eine Art Zwitterstellung zwischen Objektattribut und subjektivem Gefühl ein. Böhme spricht dabei von »unbestimmt räumlich ergossenen Gefühlsqualitäten« (Böhme 1995, 27), die als solche sowohl rezeptions- als auch produktionsästhetische Relevanz besitzen. Eine solche Struktur wird sich also dem Versuch einer Versprachlichung nicht notwendigerweise entziehen müssen, auch wenn dies eine sensible Einschätzung von Möglichkeiten und Grenzen des Sprachvermögens voraussetzt, die wohl kaum »methodisch abzusichern« ist. Wer atmosphärische Musik im oben genannten Sinne in den Fokus rückt, ist vielmehr sehr darauf angewiesen, jene Plausibilität für seine Ausführungen zu erhoffen, welche man mit Immanuel Kant zwar als allgemeingültig, wenn auch nicht objektivierbar, mithin als intersubjektiv gültig bezeichnen kann¹¹, und die für ihn das Wesen des Ästhetischen ausmache.

¹¹ Vgl. insbesondere den § 8 der *Kritik der Urteilskraft* (A 21/B 21-A 26/B 26).

Literatur

- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Doherty, Thomas (1988) *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Philadelphia: Temple University Press.
- King, Stephen (dt. 1988, org. 1981) *Danse Macabre. Die Welt des Horrors*, München: Heyne (org. New York: Everest House).
- Larson, Randall D. (1985) *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen / London: Scarecrow Press.
- Magistrale, Tony und Poger, Sidney (1999), *Poe's Children. Connections between Tales of Terror and Detection*, New York u. a.: Peter Lang.
- Morris, Gary (1985) *Roger Corman*, Boston: Twayne.
- Naha, Ed (1982) *The Films of Roger Corman. Brilliance on a Budget*, New York: Arco.
- Poe, Edgar Allan (1986) The Poetic Principle. In: *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London: Penguin Classics.
- Poe, Edgar Allan (2006) *The Complete Tales and Poems*, New York: Barnes & Nobles.
- Scheurer, Timothy E. (2007) *Music and Mythmaking in Film. Genre and Role of the Composer*, Jefferson und London: McFarland & Co.
- Silver, Alan und Ursini, James (2006), *Roger Corman. Metaphysics on a Shoestring*, Los Angeles: Silman-James.

Empfohlene Zitierweise

Herzfeld, Gregor: »The notes can be extremely strange«. Les Baxters Scores für Roger Cormans Poe-Filme. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 111-133, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p111-133>.

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.