

Von ›schreienden Dissonanzen‹ und ›gedankenlesender Zwölftonmusik‹: Musikalische Modernen im Hollywoodkino am Beispiel von CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) und THE COBWEB (1955)

Julia Heimerdinger (Berlin)

Der Einfluss der musikalischen Moderne¹ auf Hollywoods Filmmusik der 1930er bis 1950er Jahre ist verschiedentlich thematisiert worden: Sowohl im Kontext von Überblicksdarstellungen zur Filmmusik allgemein (z.B. Prendergast 1992, Cooke 2008, Wierzbicki 2008) wie in Publikationen zur Musik in bestimmten Filmgenres (Larson 1984, Huckvale 2008, Brophy 1997-98) und sehr vereinzelt auch im Rahmen von Veröffentlichungen zur musikalischen Moderne im weiteren Sinne (Straus 2009 und Ashby 2004).²

Zwei Formen des Erscheinens musikalischer Moderne in der Hollywood-Filmmusik werden besonders oft beschrieben: Eine gröbere, die in Form extrem dissonanzreicher Passagen auftritt, dabei aber im Rahmen eines romantischen Idioms bleibt. Viel zitierte Beispiele sind Filme des fantastischen Kinos seit den 1930er Jahren wie BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935, M: Franz Waxman), THE WOLF MAN (1941, M: Frank Skinner & Hans J. Salter) oder CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954, M: Henri Mancini, Herman Stein, Hans J. Salter u.a., R: Jack Arnold). Die andere

1 Musikalische Moderne hier verstanden als die Musik aus dem Spannungsfeld zwischen Arnold Schönbergs Zweiter Wiener Schule und Igor Stravinskys Werken im Umfeld des *Sacre du Printemps*.

2 Zum Thema Eisler/Adorno (*Komposition für den Film*) oder Arnold Schönberg in Hollywood, mit denen ich mich in diesem Aufsatz nicht befasse, siehe z.B. Sabine Feisst's Arnold Schoenberg and the Cinematic Art, in: *Musical Quarterly* 83/1, S. 93-113.

Erscheinungsform ist eine ›purere‹, in direkter Tradition zu Arnold Schönberg stehende – in der musikwissenschaftlichen Literatur deutlich mehr beachtete – Moderne, die sich des musikalischen Prinzips von harmonischer Spannung und Entspannung mehr oder weniger vollständig entledigt hat. Als Extremfall und Paradebeispiel gilt Leonard Rosenmans atonale Musik zu dem Drama *THE COBWEB* (1955, R: Vincente Minelli).

Dieser Artikel untersucht die Filmmusiken zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* und *THE COBWEB*, die zwar sehr prominente, aber kaum näher analysierte Beispiele sind. Der als »Master of Terror and Suspense« bekannt gewordene Wiener Hans J. Salter hatte u.a. bei Alban Berg studiert, Leonard Rosenman u.a. bei Arnold Schönberg, und beide haben den Einfluss dieser Lehrer auf ihre Filmmusik betont. Der Untersuchung liegt die Frage zugrunde, wie die musikalische Moderne bzw. welche Aspekte und Bestandteile moderner Musik in die Filmmusik übertragen werden und welche Entsprechungen es dabei zwischen musikalischen und filmischen Sujets gibt.

Da von keiner der beiden Filmmusiken Partituren, sondern nur wenige Notenbeispiele in veröffentlichter Form zur Verfügung stehen³, habe ich bei meinen auditiven Analysen mit so genannten Cue-Protokollen⁴ gearbeitet,

3 Zu *COBWEB* siehe Prendergast, S. 122-124; zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* das CD-Beiheft zu *Creature from the Black Lagoon (and other jungle pictures)*. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Partituren unter größerem Aufwand zu beschaffen sind. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung war mir dies jedoch nicht möglich, siehe hierzu auch Anmerkung 7.

4 Die Cue-Protokolle enthalten Angaben zur jeweiligen Einsatzstelle und Cue-Dauer sowie knapp zu Handlung und Musik.

die sich im Anhang dieses Artikels befinden und beim Lesen und bei der Filmsichtung Orientierung bieten sollen.

»...*dissonances and the like*«

Wie eingangs erwähnt, wird schon Filmmusik aus der Frühphase des fantastischen (Tonfilm-)Kinos in Bezug zur musikalischen Moderne gesetzt. So verwendet z.B. Mervyn Cooke (*A History of Film Music*) den Begriff »modernism« sowohl bei der Beschreibung von Max Steiners Musik zu KING KONG (1933) in Zusammenhang mit dessen »turbulent and dissonant idiom« (Cooke 2008, 88)⁵ als auch bei der Beschreibung von Franz Waxmans Musik zu THE BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935) und »its sometimes aggressive modernism« (Cooke 2008, 103):

Its high dissonance level was rare at the time, though perfectly in accord with the darkly disturbing visuals inspired – as in the case of so many early horror films and, a little later, films noir – by the lighting and camera angles of German expressionist cinema. (Cooke 2008, 99)

Ähnliche Äußerungen finden sich in Zusammenhang mit anderen Monsterfilmen der 1930er, 1940er und 1950er Jahre, so z.B. THE WOLF MAN (1941, M: Frank Skinner & Hans J. Salter), THE GHOST OF FRANKENSTEIN

5 Steiner hat selbst über den Film gesagt: »It was made for music. [...] It was the kind of film that allowed you to do anything and everything, from weird chords and dissonances to pretty melodies.« (Larson 1985, 11).

(1942, M: Hans J. Salter), THE UNDYING MONSTER (1942, M: David Raksin) und HOUSE OF FRANKENSTEIN (Hans J. Salter & Paul Dessau). Randal D. Larson schreibt hierzu in *Musique Fantastique*: »The influence of Paul Dessau, one of the collaborators on this score, seemed especially prevalent in the use of *modern dissonances and the like*« (Larson 1985, 42; Hervorhebung d. Autorin). Immer wieder wird auch CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954, M. Herman Stein, Hans J. Salter, Henri Mancini) genannt:

As we have seen, the fantastic films of the 50's retained much of the musical styles of the decade that preceded. But a great deal of experimentation took place, either in complete scores such as FORBIDDEN PLANET and INVADERS FROM MARS or in elements of other scores, such as the *unusually dissonant approach* taken in scores such as THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (Larson 1985, 105; Hervorhebung d. Autorin).

Diese als »begrenzte Moderne« (»limited modernism«; Cooke 2008, 109) bezeichnete filmmusikalische Erscheinung des »Golden Age« zeichne sich wesentlich durch einen »relativ hohen Dissonanzgehalt« aus, der gelegentlich in Zusammenhang mit verstörenden Themen erlaubt gewesen sei (»in contexts where the disturbing nature of the subject-matter warranted it«; Cooke 2008, 109).

Philip Brophy ist in seiner Einschätzung noch rabiater.⁶ Er versteht Atonalität in der Filmmusik allgemein als ein Zeichen für »das Andere« (»The Other«) oder »das Monströse« und führt als Beispiel hierfür die Art der Verwendung von Dissonanzen in der Musik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* an:

In short, atonality in the film score signifies the Other: the monstrous, the grotesque, the aberrant. Its deviation from diatonic scripture is never slight, always excessive. Like the ultimate death which must befall the movie monster, the presence of atonality must be hysterically marked as transgressive and unforgiving. Far from being emancipated, dissonance is condemned; ritualistically sacrificed at the grand altar of tonal resolve as »The End« uncannily appears on the screen like an epitaph for the avant garde.

[...] Jack Arnold's *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (1954) exemplifies this. [...] The accompanying music by Hans J. Salter (a key composer of this carney style of monster music) is remarkably brooding, shifting through a kind of ›soft serialism‹, clearly connoting that all is not as it appears. [N]ature is rendered beautiful but beastly; its dissonance not emancipated, but set loose ready to terrorize.

6 The Secret History of Film Music, erschienen in *The Wire*, 1997-1998, online unter: <http://www.philipbrophy.com/projects/srthst/AcademyPeril.html>
(Stand: 15.7.2012)

The musical leitmotiv of *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* – a pseudoprehistoric three note burst of brass and cymbal hiss – signifies not only the emergence of the Creature into the known, but also the cataclysmic collapse of all controlled harmonious existence up to that point. As blunt as a sledge hammer, the narrow atonality of the score (a mere flat or sharp in the wrong place here and there) is a symptom of the compacted pressure under which Otherness lives. Typical of the 50s cycle of monster movies, the thrill of danger is sharply momentous: less a lingering suggestion of shadow and more a quick cut to glistening slime. That noisy burst of brass is accordingly a marker of sudden shock rather than a passage of psychological inquiry. (Brophy 1997-98)

Lässt sich musikalische Moderne in diesen Filmmusiken tatsächlich rein am »hohen Dissonanzpegel« festmachen? Und was hat Hans Salter, der ja nicht der einzige Komponist der Filmmusik zu *CREATURE* war, genau gemacht?

Hans J. Salter's Beitrag zur Filmmusik ist im musikwissenschaftlichen Rahmen bislang fast unbeachtet geblieben. Verschiedene Interviews stehen im Rahmen der Literatur zu Künstlern im Hollywood-Exil zur Verfügung (Cargnelli 1993, Apser 2002). Öfter findet sich sein Name in Veröffentlichungen zum Horrorfilm (Jones 2009, Larson 1985 u.ä.).⁷

⁷ Die meiner Kenntnis nach nicht aufgearbeitete Hans Salter-Sammlung (Titel: *Finding Aid for the Hans J. Salter Collection 1935-1982*) befindet sich in der University of California und enthält unter anderem auch einen Teil der *CREATURE*-Partitur, siehe <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ft1v19n4t9> (Stand: 15.7.2012).

Hans J. Salter – »Master of Terror and Suspense«

Hans J. Salter wurde 1896 in Wien geboren und finanzierte sich als Jugendlicher den Klavierunterricht selbst, da seine Eltern seine musikalische Neigung nicht unterstützten. Ab 1914 studierte er mit großer Unterbrechung durch den 1. Weltkrieg unter anderem bei Felix Weingartner, Franz Schreker und bei Alban Berg, als dieser seine Oper *Wozzeck* orchestrierte (Rosar 2006, 428). Besuche der Veranstaltungen der »Gesellschaft für moderne Musik« hinterließen bei ihm prägende musikalische Eindrücke. Nachdem er zunächst als Dirigent an verschiedenen Theatern tätig war, kam er 1922 zum ersten Mal in Berührung mit dem Film und dirigierte in mehreren Wiener Kinos Stummfilm-Operetten. 1924 ging er nach Berlin, wo er nach Engagements an Operettenbühnen 1928 von der Ufa als Dirigent für den Palast am Zoo verpflichtet wurde. Dort kompilierte, orchestrierte und dirigierte er Musik für einige Stummfilme. Als dann der Tonfilm eingeführt wurde, dirigierte er Aufnahmen im Studio und begann auch selbst Filmmusik zu komponieren. 1933 verließ er nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Berlin – Salter war jüdischer Herkunft – und arbeitete bis 1937 in Wien und Budapest für den europäischen Ableger von Universal Pictures. 1937 emigrierte er in die USA, wo er sich in Hollywood niederließ.

Die wirtschaftliche Situation in den USA war zum Zeitpunkt seiner Emigration sehr schlecht, Universal Pictures und andere Filmstudios stellten kaum feste Mitarbeiter ein. Salter hatte 1938 seinen ersten Auftrag für Universal für den Film *THE RAGE OF PARIS*, war aber immer wieder arbeitslos, bis er 1939 neben Frank Skinner und Charles Previn als Komponist (»staff composer«) im Music Department bei Universal fest

angestellt wurde. Salter war oft für die Horrorsequenzen zuständig⁸, was ihm schließlich den Beinamen »Master of Terror and Suspense« einbrachte.⁹ Offenbar zeigte sich schnell, dass er Horror sehr effektiv musikalisieren konnte. In vielen Interviews beschrieb Salter, dass die von ihm vertonten Horrorfilme ohne Musik kaum Schrecken einflößend waren. Erst durch das Hinzufügen einer effektvollen Filmmusik hätten die Filme an Atmosphäre und damit an Wirkung gewonnen:

Diese Horrorfilme waren eine große Herausforderung für mich, denn es war offenkundig, als wir die Filme ansahen, daß sie nur mit Hilfe der Musik auf der Leinwand wirken würden. Offen gesagt waren viele dieser Filme wirklich nicht gut, die Szenen waren beliebig, sie waren ohne Zusammenhang und nicht einmal zum Fürchten. Man musste den Horror mit der Musik erzeugen, eine Spannung kreieren, die ohne sie auf der Leinwand gefehlt hätte. (...) Ich hatte gar kein Interesse am Makabren. Die Filme hatten mich auch gar nicht gepackt (...) aus Gründen, die ich selbst nie ganz habe erklären können, war ich in der Lage, eine adäquate musikalische Technik für dieses Genre zu entwickeln (...) es war einfach eine Frage angewandter Technik. (Asper 2002, 499)

8 »I usually inherited the ›colossal‹ sequences« (Jones 2009, 279).

9 Angeblich haben Fans Hans J. Salter diesen ›Titel‹ verliehen (Asper 2002, 499).

Bis 1967 komponierte Hans Salter etwa 200 Filmmusiken für verschiedene Genres – u.a. Western, Komödien, Film Noir –, die meisten von ihnen für Universal Pictures. Obwohl er für seine Musik zu Komödien und Western sechs Mal für einen Oscar nominiert wurde, ist er durch seine Horrorfilm-Musiken bekannt geworden. Zu seinen populärsten Filmmusiken zählen *THE WOLF MAN* (1941, mit Charles Previn und Frank Skinner), *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN* (1943) und *HOUSE OF FRANKENSTEIN* (1944, mit Paul Dessau). Nachdem sich Salter 1967 vom Film zurückgezogen hatte, komponierte er nur noch kammermusikalische Werke¹⁰ und assistierte bei Neuaufnahmen einiger seiner frühen Horrorfilmmusiken.¹¹ Hans Salter starb 1994 im Alter von 98 Jahren in Studio City (Kalifornien).

*CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954)*¹²

CREATURE FROM THE BLACK LAGOON bzw. die Figur des auch »Kiemenmann« (»Gillman«) genannten Wesens zwischen Fisch und Mensch gehört zu den bekanntesten Monstern der 1950er Jahre und der Film zu jener Sorte populärer B-Movies, die den »zeitgenössischen Verunsicherungen und Ängsten [...] vor dem Unbekannten im Allgemeinen und [...] nicht absehbaren Konsequenzen wissenschaftlicher Forschung im Besondern

10 Salters Konzertmusik ist leider praktisch unbekannt bzw. nicht auf Tonträgern veröffentlicht.

11 Einige seiner Horrorfilmmusiken sind auf dem Label Naxos erschienen.

12 USA 1954, Regie: Jack Arnold, 79 min., s/w, Universal International Pictures. Deutscher Verleihtitel: *Der Schrecken vom Amazonas*. Verwendete DVD: *Der Schrecken vom Amazonas – Monster Collection*, Universal 2004 (diese Fassung ist nur 76 Minuten lang).

Ausdruck gaben« (Vossen/Koebner 2004, 134). Nicht nur die für die damalige Zeit spektakulären Unterwasseraufnahmen und die 3D-Technik trugen zur lang anhaltenden Popularität des Films bei, sondern auch die Filmmusik hat in Form von später unabhängig produzierten Soundtrack-Alben Berühmtheit erlangt.¹³

Synopsis: Der brasilianische Paläontologe Carl Maia (Antonio Moreno) entdeckt am Amazonas eine fossile Krallen mit fünf Fingern und Schwimmhäuten – vermutet wird ein evolutionäres ›missing link‹ zwischen Wasser- und Landlebewesen. Um nach weiteren Überresten zu suchen, begibt sich eine Gruppe von Forschern, darunter der Meeresbiologe David Reed (Richard Carlson) und seine Mitarbeiterin und Freundin Kay Lawrence (Julie Adams) sowie deren Chef Mark Williams (Richard Denning), auf eine Expedition ins Amazonasgebiet. Tatsächlich treffen sie dort auf ein lebendiges Exemplar, den ›Kiemenmann‹, der sich gewaltsam gegen die Eindringlinge wehrt, indem er einige einheimische Expeditionshelfer sowie den Expeditionsleiter tötet, die attraktive Kay entführt und schließlich selbst (vermeintlich) getötet wird.

Der 76 Minuten lange Film enthält knapp 51 Minuten Musik (ca. 67% des Films und 50'36" verteilt auf 44 Cues) und begleitet vorwiegend Szenen ohne Dialog. Dies sind verhältnismäßig viele, da sich ein Großteil der Handlung unter Wasser abspielt. Die Dauern der einzelnen Cues reichen von 9" bis 2'30", die längste Sequenz mit ununterbrochener Musik dauert 7'44". 29 Cues wurden eigens für CREATURE komponiert, zwölf von Hans J. Salter, zehn von Henry Mancini und sieben von Herman Stein. 15 Cues stammten aus dem Studioarchiv und waren für andere Filme komponiert worden,

13 Siehe CD-Verzeichnis.

darunter zwei von Hans J. Salter selbst für *GHOST OF FRANKENSTEIN* (1942), vier von Hermann Stein für den relativ bekannten Sci-Fi/Horrorfilm *IT CAME FROM OUTER SPACE* (1953) und zwei von Henry Mancini (aus: *EAST OF SUMATRA*, 1953) und die restlichen Cues von Robert E. Dolan (aus: *MR. PEABODY AND THE MERMAID*, 1948) und Milton Rosen (aus: *CITY BENEATH THE SEA*, 1953, *THE GLASS WEB*, 1953, und *RIDE CLEAR OF DIABLO*, 1954).

Die Partituren aus den älteren Universal-Filmen wurden umgearbeitet, um die Creature-Themen (s.u.) zu integrieren und Anschlüsse zu schaffen. So genannte »collaborative scores«, d.h. zu einer Filmmusik zusammengefasste Einzelabschnitte von verschiedenen Komponisten, waren besonders im Horror- und Sci-Fi-Genre der Universal Studios der 1950er Jahre üblich.¹⁴ Unüblich war es, die Komponisten in den Credits zu nennen¹⁵ – im Vorspann von *CREATURE* wird unter der Rubrik »Musical Direction« nur Joseph Gershenson genannt, der in den 1950er Jahren der »music supervisor« der Universal Studios war. Die Cues wurden je nach Bedarf auf die »spezialisierten« »staff composers« aufgeteilt. Neben Hans Salter (der wie Frank Skinner seit den 1940er Jahren für Universal tätig war) waren Herman Stein und Henry Mancini (seit den 1950ern) die Hauptvertragskomponisten bei Universal und vertonten in verschiedenen Konstellationen Dutzende von Filmen. Herman Stein hat diese Arbeitsweise folgendermaßen beschrieben:

14 »Well, it was always a question of time, and meeting a release date. That means it was physically impossible for one composer to deliver a big score in that time allotted.« (Rosar 1975, 13). Ich danke William H. Rosar herzlich für die Bereitstellung des Manuskripts dieses unveröffentlichten Interviews.

15 Vgl. CD-Booklet *Creature from the Black Lagoon (and other jungle pictures)*, S. 11.

Sometimes two or three of us would work on a picture; I would do a reel or Hank Mancini would do a reel, that sort of thing. Whoever would come up with the main theme, the rest of us would use that theme in the cues we'd do. We'd use each other's themes interchangeably, but we would compose it in our own way. (Larson 1985, 83)

Für *CREATURE* komponierte Herman Stein die Titelmusik, den Prolog und einige dramatische Szenen, wie den ›Unterwasser-Tanz‹ des Kiemenmannes mit Kay (#15-16 »Kay and the Monster«), Henry Mancini die schönen und geheimnisvollen Szenen: die schillernden Unterwasserwelten, die Lagune, aber auch den Kampf des Monsters mit dem Expeditionsleiter, und Hans Salter die Gewalt- und Horrorszene, also die vielen Angriffe des Monsters in der zweiten Hälfte des Films. Besonders hervorzuheben sind die beiden von Herman Stein komponierten »main themes«, die als Signaturen für das Monster eingesetzt und in verschiedene Cues mit hinein arrangiert wurden: das sogenannte »Creature [attacking] theme«, das bei jedem Erscheinen des Monsters zu hören ist – insgesamt ca. 130 Mal¹⁶ – und das »Creature advancing theme« (Booklet zu *Creature from the Black Lagoon (And Other Jungle Pictures)* 2000, 19), das zu hören ist, sobald sich das Monster nähert.

16 David Schecter, Betreiber des CD-Labels »Monstrous Movie Music« und Herausgeber der Soundtrack-Alben *Creature from the Black Lagoon (and other Jungle Pictures)* in dem Dokumentarfilm *BACK TO THE BLACK LAGOON*: »One thing it has which sets it apart from most of the other pictures is it has a theme that is just beaten to death. You can hardly get a single view of him without the theme sounding and I think it sounds about a 130 times in the picture...«. Das genannte Album enthält den Soundtrack fast ohne die Musik von Hans Salter, da diese bereits auf einem anderen Label veröffentlicht worden ist: *Creature from the Black Lagoon: A Symphony of Film Music by Hans J. Salter*. Intrada Records, 1994.



NB 1: »Creature advancing theme«



NB 2: »Creature (attacking) theme«

Das »Creature theme« ist ein typischer »musical stinger« (»musikalischer Stachel«), ein scharfer und plötzlicher lauter Klang, der mit der Absicht eingesetzt wird, den Zuhörer zu erschrecken. Es beginnt zumeist mit einem lauten Gongschlag, dem ein Quartsprung nach oben folgt, und endet in einem schrillen, dreitönigen chromatischen Cluster, dessen Schreckwirkung durch Lautstärke und Instrumentierung – meist Blechbläser – verstärkt wird. Im Laufe des Films treten zahlreiche Varianten dieses Themas auf, besonders die Instrumentierung des Clusters und der Begleitung betreffend: in #15 (Stein: »Kay and the Monster«) wird es von Hörnern und Streichern gespielt, am Ende von #16 (»Kay and the Monster, part 2«) von Trompeten. Elemente des Themas werden variiert, z.B. der am Anfang erklingende Gong, der manchmal nur kurz angeschlagen wird, andere Male langsam crescendiert. Ebenfalls variieren die Tempi von relativ gemächlich (#9, Stein: »The Webbed Hand«) bis zu sehr schnell (z.B. #7, Salter: »Almost Caught«), abhängig von der Größe der Gefahr für die Protagonisten.

Die Rhythmik des »Creature advancing theme« entspricht dem plumpen Gang des Monsters. Die Gefährlichkeit wird durch einen Tritonusprung nach oben betont – einem so genannten »saltus duriusculus«, der schon in der Figurenlehre des 17. Jahrhunderts in Zusammenhang mit den Affekten

Klage, Schmerz und Schrecken benutzt wurde.¹⁷ Auch das »Creature advancing«-Thema erscheint in vielen Varianten. Der Tritonus und der dreitönige chromatische Cluster sind als immer wiederkehrendes Grundmaterial der beiden Themen in der gesamten Filmmusik ständig präsent.

Wie bereits erwähnt, war Hans Salter in der Hauptsache für die Komposition der Angriffs- und Horrorsequenzen zuständig. Vor allem seine Musik für CREATURE hat in Form von Soundtrack-Veröffentlichungen die öffentliche Wahrnehmung dieser Filmmusik geprägt:

Due to the blaring theme, CFTBL's score has an unfair reputation for being loud and brassy, when in fact it contains many beautiful melodies and atmospheric cues. This misconception is because most of CFTBL's released music is Salter's, whose writing was not representative of the majority of the score. (CD-Booklet *Creature from the Black Lagoon* 2000, 14)

Salter's Cues unterscheiden sich von Steins und besonders von Mancinis deutlich. Letztere begleiten überwiegend harmlose Unterwasseransichten, wie z.B. den Blick in ein großes Aquarium in #5 »Marine Life« – dieser Cue ist übrigens einem Abschnitt namens »Fisherman«¹⁸ aus dem 1. Akt von Stravinskys *Le Rossignol* (1914) sehr ähnlich. Der Klang bewegt sich viel

17 Z.B. in Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel *Durch Adams Fall*.

18 Vgl. die Einspielung von Robert Craft auf Naxos (Stravinsky: *The Rite of Spring, The Nightingale*, 2005), Track 14 »Fisherman«.

im mittleren und oberen Register, und selbst der Einsatz der beiden Creature-Themen ist in diesen Szenen rhythmisch relativ abwechslungsreich und leicht, z.B. in # 35 (z.B. ab 1:02'25“ in der Kampfszene). Eine schnelle Variante des Themas entwickelt sich im Blech, begleitet von einem streckenweise geradezu jazzartigen Bläsersatz, zu einem eigenen Stück, in dem ein sonst in der gesamten Filmmusik kaum vorhandenes Schlagzeug zum Einsatz kommt (ca. 1:03:40).

Bereits aufgrund der Art der vertonten Handlungen («Monster Attacks«, »Doping the Monster« etc.) ist Salters Musik insgesamt dichter und brachialer. In mehreren Angriffsszenen (#22, #27, #32, #36, #40) erklingen die beiden Monsterthemen synchron oder sind eng verwoben. An diesen Stellen wird die Differenzierung und Variationsbreite von Salters Instrumentation deutlich: Neben Orchester-Tutti setzt er v.a. laute und wuchtige Instrumente (tiefes Blech, Celli und Kontrabässe, etc.) ein und verwendet viele raue Klangfarben. Im Gegensatz zu Herman Steins Einsätzen des Attacking-Themas, die einen vergleichsweise behäbigen Charakter haben (z.B. in #6 »That Hand Again«), sind Salters »Attacking«-Cues schriller instrumentiert.

Salters Cues zeichnen sich zudem durch starke Kontrastwirkungen aus, ein Ergebnis der Kombination musikalischer Extreme von Lautstärke und Klangfarbe, besonders abwechslungsreich z.B. in #25–#27 »The Monster Attacks 1-3«. Die wilde, zerstörerische und unberechenbare, sich ihrer Erforschung widersetzende Natur, die in der Figur des Kiemenmannes ihre Personifizierung erfährt, wird so auf der musikalischen Ebene gespiegelt. Besonders zeigt sich dies in von der Darstellung übermenschlicher physischer Kraft geprägten Angriffs-Momenten: so in #22 («The Monster Strikes Back«), wo sich das Creature-advancing-Thema (Streichertutti) und

das Creature-attacking-Thema im fortissimo (Blechbläser-Tutti mit Flatterzunge) überlagern und sich im Moment des Überfalls des Monsters der Tutti->Schrei des Orchesters mit dem Schrei des hilflosen Opfers (in diesem Fall eines einheimischen Arbeiters) mischt, oder in #26 (»Monster Attacks«), wenn auch noch das Monster und die frisch geschnappte Kay (Julie Adams) mitschreien (#26).

Auch auf anderen Ebenen finden sich charakteristische moderne Elemente: In #26 (ab 00:48:33) ist David in einer Grotte dem Monster auf der Spur, und während er sich ängstlich umsieht, erklingen harmonisch richtungslose, sanfte und sich an einzelnen Stellen zu kleinen Clustern verdichtende Holzbläserstimmen in einem langsamen und repetitiven Muster. Daneben fallen an manchen Stellen unregelmäßige Rhythmen auf, beispielsweise in der Kampfmusik in #39 »Doping the monster« (1:08:44-1:09:59).

Die vielen musikalischen Themen und Stimmungen wechseln sich in der zweiten Hälfte des Films – eindrucksvolles Beispiel sind die Cues #25-27 – rasch ab. Die Musik spielt ununterbrochen durch, erfährt aber bei fast jedem filmischen Einstellungswechsel einen musikalischen Bruch. An solchen Stellen des Films tritt die enorme Stilvielfalt deutlich zutage und weist in dieser Hinsicht eine gewisse – aber bestimmt völlig unbeabsichtigte – Ähnlichkeit mit der Oper *Wozzeck* auf, in der ebenfalls alle zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel aufgeboten wurden und auch verschiedenen Stile harsch aneinandergeschnitten werden.

Um genau sagen zu können, woher Salter seine Techniken zur Vertonung von Horrorfilmen hatte und wie er seine Ideen entwickelte, müssten mehrere seiner Filmmusiken untersucht werden (und nicht zuletzt wären die Partituren dabei hilfreich), zumal Salter selbst wenig auskunftsfreudig war. Dennoch äußerte er, dass es Alban Berg war, der ihn mit dem »nötigen Rüstzeug« versehen habe:

»Bei Universal galten Sie damals als Spezialist für Horrorfilme. War das für Sie, einen ehemaligen Alban-Berg-Schüler, nicht eine ziemliche Umstellung, als Sie sich plötzlich zwischen Frankenstein und Wolf Man wiederfanden?«

Salter: »Selbstverständlich. Aber meine Studien bei Alban Berg hatten mich mit dem nötigen Rüstzeug versehen, um eine derartige Herausforderung annehmen zu können.« (Cagnelli 1993, 111)

Allerdings hat er dieses »Rüstzeug« kaum näher erläutert und verriet in Interviews wenig über technische Details:

»Manchmal setzen Sie in den grauenerregendsten Momenten eines Films Motivfolgen ein, die mehr sound effects sind als Musik. Wie haben Sie diese Wirkung erreicht?« Salter: »It's a matter of talent.« (Cagnelli 1993, 111)

Eine der seltenen genaueren Aussagen Salters ist die folgende zu der Musik zu *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN* (1943):

These string chords are based on fourths, which have a strange quality. Usually, chords are based on thirds, but these are based on fourths – there’s a fourth interval between each voice. When you move these chords back and forth it gives a special, eerie and mysterious feeling. And then, if you put on top of it an eerie sounding melody line with the Novachord, it really adds up to something very strong. (in: Rosar 2006, 428)

William H. Rosar hat darauf hingewiesen, dass Alban Berg in *Wozzeck* Quartakkorde eingesetzt hat und für seinen Unterricht mit Salter den Abschnitt zu Quartakkorden in Arnold Schönbergs *Harmonielehre* verwendete (Rosar 2006, 428). Für Berg und Schönberg waren diese von Debussy viel benutzten Quartakkorde verknüpft mit einer »atmosphere of *Volkstümlichkeit* in a primitive manner which applies equally to the style of Atonality« (Perle 1989, 99) (Berg) bzw. mit »Naturstimmungen [...] denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings.«¹⁹ (Schönberg). Salter benutzte diese Akkorde in *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN* in diesem Sinne, erzeugte aber eine unheimliche Atmosphäre besonders auch durch die Verbindung mit einer ›furchteinflößenden‹ Novachord-Melodie.

Einige seiner musikalischen Mittel legte Salter in Interviews offen:

19 »Mit so großer Kraft setzt sein [Debussys] Impressionismus auch die Quartakkorde hin, daß sie untrennbar verbunden scheinen mit dem Neuen, das er sagt [...] Vielleicht trägt auch hierzu bei, dass sie Naturstimmungen ausdrücken; denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings.« (Schönberg 2001, 481).

- Einsatz des Novachords²⁰ (langsame Novachord-Akkorde in sehr tiefer Lage²¹, ›furchteinflößende Melodie‹ auf dem Novachord) – z.B. in FRANKENSTEIN AND THE WOLF MAN. In CREATURE setzt Herman Stein im #1 »Main Title« übrigens in ähnlicher Funktion eine Hammondorgel ein (ab 00:00:36; und es ließen sich vermutlich mehr Stellen finden, an denen deutlich wird, wie gründlich sich die jüngeren Staff Composers die Techniken der älteren Kollegen angeeignet haben).
- Quartakkorde.
- Die Kombination von Celesta, hohen Streichern und hohen Holzbläsern.²²

20 Das Novachord ist eine elektronische Orgel, die aufgrund ihrer speziellen Klangqualitäten in Filmen der 1940er und 1950er oft benutzt wurde.

21 »Your scores are usually very melodic, even in the most horrific passages. But even when that animal hand reaches slowly for the thief's wrist, you merely build a few slow chords that are so low-pitched they're almost more sound effect than music. The effect is chilling.« – Salter: »That's the novachord again, but in a low register which is very rarely used. Most people use the instrument for melody line, higher, or screaming chords, higher. But that low register has an ominous quality.« (Jones 2009, 279).

22 Zu WOLF MAN (1944): »When the grave robbers remove the wolfbane from Larry Talbot's coffin, the moonlight filters in and we hear the theme which will accompany the moonlight and warn us throughout the film whenever Talbot is about to become the Wolf Man.« – Salter: »There is a celeste in there, high strings, and high woodwinds. It's the interplay between these three elements that create that effect.« (Jones 2009, 277).

- Tritonus-Wiederholung im Englischhorn (Igor's Horn²³ = »...was an English horn. It's probably that lowered fifth that repeats itself *da-da-da-da-da* – which gives it that particular flavour«). (Jones 2009, 277).

Zudem wurde auf die effektvolle Geräuschhaftigkeit einiger Techniken (z.B. die langsam wechselnde Akkorde in tiefer Lage) hingewiesen. Derartige Effekt gibt es, wie gezeigt, auch an verschiedenen Stellen von *CREATURE*.

Gleichzeitig lassen sich viele Elemente des *CREATURE*-Scores auf ein romantisches Idiom beziehen – etwa die in *Salter's Cues* fast allgegenwärtigen Streichertremoli zum Spannungsaufbau, (die Kombination) extreme(r) Lagen, sowie lautmalerische und bewegungsimitierende Motive (z.B. abwärtsgerichtete Figuren zur Illustration des Hinabsinkens im Wasser).

Was also ist an der Filmmusik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* modern? Das hohe Dissonanzaufkommen? Die Dissonanzen in *CREATURE* treten tatsächlich nicht nur in ein paar schrägen Passagen auf, sondern der beschriebene ›Creature-Sound‹ nimmt in dem Film großen Raum ein – eben wie der Kiemenmann selbst als personifizierte Form der ungebändigten brutalen Kraft der Natur, deren musikalisches Abbild diese Musik offenkundig darstellt. *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* exponiert damit thematisch die zerstörerische Kraft des Primitiven (wie z.B. auch Stravinskys *Sacre du printemps*), oder zwischenmenschliche Grausamkeit

23 »Die Hauptsache bei der Komposition für Horror-Filme ist die Schaffung von Atmosphäre – einer spannungsgeladenen Stimmung, die den Zuschauer auf seinem Sitz fesselt. Die Musik in den schrecklichen Momenten muss wirklich zum Frösteln sein und ich muss gestehen, dass mich Igor's Horn aus *THE GHOST OF FRANKENSTEIN* nach all diesen Jahren immer noch verfolgt.« (Asper 2002, 510).

(wie z.B. Bergs *Wozzeck*, »wo die Menschen, als Opfer oder Täter, unmenschlichen Kräften ausgeliefert sind«; Sadie/Latham 2001, 490). Dabei stehen in *CREATURE* aber keinesfalls nur harsche Dissonanzen für derartige Inhalte, sondern auch die oben beschriebenen musikalischen Extreme auf der klanglichen und dynamischen Ebene. Weitere Anklänge an die musikalische Moderne lassen sich in der Filmmusik zu *CREATURE* finden, etwa die leisen, harmonisch richtungslosen Holzbläserstimmen in #26, die Davids ängstliche Suche in der Grotte begleiten, oder Henri Mancinis an Stravinskys *Le Rossignol* erinnernden »Marine Life«-Cue #5. Insofern ist die Beschreibung »limited modernism« – jedenfalls bezogen auf diesen Film – unzutreffend, denn vielmehr ist es ja so, dass v.a. die musikalischen *Extreme* der *CREATURE*-Filmmusik als deren moderner Aspekt erscheinen – ein paar Dissonanzen hier und da hätten dies sicher nicht geleistet. Zudem wird deutlich, dass ganz verschiedene Elemente moderner Kompositionsweisen an den unterschiedlichsten Stellen der Filmmusik zu finden sind und damit kann man hier vielleicht eher von einer »wildwüchsigen Moderne« sprechen.

Alle diese Anklänge verschwinden jedoch in dem Moment, in dem das Monster (vermeintlich) stirbt. Dieser kompositorischen Logik folgend ist das letzte, was man vom regungslos hinabsinkenden Kiemenmann hört, die Umkehrung des *Creature*-Themas (1:15:24), bevor eine Schlussfanfare und eine in *Dur* stehende gelöste Orchestermelodie den Film mit einem Blick auf die Überlebenden abschließen.

Eine Vielzahl einzelner Elemente moderner Musik wird also – neben zahlreichen Elementen anderer Herkunft – in das Stilgemisch der Filmmusik integriert. Dies geschieht als direkte Übertragung von in bestimmten Sinnzusammenhängen etablierten oder als passend empfundenen

musikalischen Mitteln auf entsprechende Elemente des Films. Eine grobe und laute Dissonanz steht für ein grobmotorisches und abstoßendes Monster (das mit der schönen Frau nie zusammenkommen kann), ein Tremolo für eine spannende oder schaurige Atmosphäre, der (zu dieser Zeit noch) schwer zuzuordnende Klang einer Hammondorgel für unbekannte Welten, um nur einige zu nennen.

Diese Mischung ergibt einen spezifischen Filmmusikstil, der auch auf die damaligen Produktionsbedingungen bei Universal Pictures zurückzuführen ist.²⁴ Hans Salter war dort einer von mehreren »staff composers«, die den Universal-Stil entscheidend mitgeprägt haben und der aufgrund seines musikalischen Werdegangs sicherlich mitverantwortlich für die Integration moderner musikalischer Mittel in die Filmmusik war. Allerdings wird er bei Universal nicht allein deswegen angestellt worden sein, sondern eher, da er seit 1922 auf allen filmmusikalisch relevanten künstlerischen Posten gearbeitet hatte und damit in der Lage war, verschiedene Filme schnell und effektiv zu vertonen. Zur Zeit der Produktion von *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* 1954 war er bereits 15 Jahre bei Universal tätig und hatte seinen filmmusikalischen Stil längst etabliert.

»*Mind reading serialism*«

Der breiter wahrgenommene Einbruch moderner Musik in den Hollywoodfilm fand in den 1950er Jahren in einem anderen Genre statt. Sie erschien – neben einem weiteren neuartigen filmmusikalischen Phänomen: dem Jazz – in verschiedenen Sozio- und Psychodramen. Leonard

24 Zur Geschichte der Universal Pictures Horrorfilmmusiken der 1930er Jahre siehe Rosar 1983.

Rosenmans Musiken zu *EAST OF EDEN*, *REBEL WITHOUT A CAUSE* und schließlich *THE COBWEB* (alle 1955) gelten dabei als Musterbeispiele für neuartiges Filmmusikkomponieren und auch für eine schon etwas früher aufgetretene filmmusikalische Kompositionsweise, die sich stärker auf seelische Zustände und eine innere Logik der Handlung von Personen konzentriert, als die Inszenierung musikalisch zu kommentieren.

Die Musik zu *THE COBWEB* wird als erste dodekaphone Filmmusik für einen Hollywood-Spielfilm²⁵ angesehen und ist im ›musikalische-Moderne-im-Film‹-Kontext wahrscheinlich die mit Abstand am häufigsten genannte. Allerdings gibt es hierzu auch einige irreführende Aussagen und Vergleiche wie die Musik sei »*streng* zwölftönig« (Heinle 1995, 64), oder: »In both *THE COBWEB* and the sci-fi picture *FANTASTIC VOYAGE* (dir. Richard Fleischer, 1966) Rosenman made use of twelve-note techniques, as did Rózsa to portray the Satanic elements in *KING OF KINGS*.« (Cooke 2008, 198). In verschiedenen Quellen wird die Geschichte so dargestellt, als sei Leonard Rosenman ein Filmmusikkomponist gewesen, der irgendwann angefangen habe, in Filmen mit einem modernen Idiom zu experimentieren (z.B. Larsen 2007, 125). Allerdings war es umgekehrt eher ein Experiment der Regisseure bzw. der Produktionsfirmen mit einem modernen Komponisten, denn Rosenman (*1924) war 1954, als er durch Zufall zum Film kam, weil sein Klavierschüler James Dean ihn dem Regisseur Elia Kazan als Komponisten für *EAST OF EDEN* vorgeschlagen hatte, ganz in der

25 Beispiele für Zwölftonmusik in früheren Filmen lassen sich aber einige finden. Sie reichen von vereinzelt Vorkommen, z.B. in Scott Bradleys Musik zu den Zeichentrickfilmen *PUTTIN' ON A DOG* (1944) und *THE CAT THAT HATED PEOPLE* (1948) bis hin zu Filmmusiken wie in Hanns Eislers Musik zu Joris Ivens Dokumentarfilm *REGEN* (1929).

zeitgenössischen Musikszene verwurzelt und hatte bis dahin keine Berührung mit Filmmusik gehabt, sondern ausschließlich ›moderne‹ Kompositionen geschrieben.

Leonard Rosenman

Leonard Rosenman hat zu Beginn seines Studiums 1947 an der University of California/Los Angeles an Arnold Schönbergs Harmonie-, Kontrapunkt- und Analysekursen teilgenommen und dort auch einige seiner frühen Kompositionen mit Schönberg besprochen (Feisst 2000). Da er mehr Unterricht in Komposition wünschte, sich Privatstunden bei Schönberg jedoch nicht leisten konnte, wechselte er nach einem Semester an die University of California in Berkeley, wo er bei Roger Sessions und Ernest Bloch studierte. Während seiner Zeit in Berkeley komponierte er einige dodekaphone Stücke, die auch erfolgreich aufgeführt wurden. 1952 erhielt er ein Stipendium, um bei Luigi Dallapiccola in Tanglewood zu studieren und wurde dort ein Jahr später Composer in Residence. 1953 erhielt er von der Koussevitsky Foundation den Kompositionsauftrag für eine Oper nach einem Libretto von Thomas Mann, die er jedoch nicht vollendete, nachdem Mann gestorben war und die Opernabteilung in Tanglewood geschlossen wurde.

Rosenman hatte bis zu seiner Komposition für EAST OF EDEN keinerlei Erfahrung mit Filmmusik, was ihm nach eigenen Angaben aber keine Schwierigkeiten bereitete:

Surprisingly perhaps, I had no difficulty in making the transition from concert works to film scoring, or adapting to the time constraints of film composition. Of course I

had to write faster, but I found the whole process was and still is quite wonderful. I learned a great deal about writing for the orchestra and was also able to try out (as long as they fitted the film) a lot of the elements of my compositions that I was writing at the time. (Feisst 2000, 20)

Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Elia Kazan war so erfolgreich, dass Rosenman unmittelbar danach Vincente Minellis *THE COBWEB* sowie Kazans nächsten Film *REBEL WITHOUT A CAUSE* (ebenfalls 1955) vertonte. Während Rosenman weiterhin Konzertmusik komponierte, später musikalischer Leiter des auf Avantgarde-Musik spezialisierten Kammerorchesters »New Muse« war und dem Vorstand der ISCM (International Society for Contemporary Music) angehörte, schrieb er ab Mitte der 1950er Jahre hauptsächlich Filmmusik, u.a. zu dem Dokudrama *SAVAGE EYE* (1960), dem Sci-Fi/Fantasy-Film *FANTASTIC VOYAGE* (1966) und dem Soziodrama *EDGE OF THE CITY* (1957). Rosenman komponierte bis Anfang der 1990er Jahre Musik für Dutzende Filme und Fernsehserien, darunter auch Thriller, Sciencefiction- und Horrorfilme, aber auch Dramen. Zu seinen bekanntesten Filmmusiken gehören *BENEATH THE PLANET OF APES* (1970), *STAR TREK IV: THE VOYAGE HOME* (1986), *THE POSSESSED* (1978, TV) und *CROSS CREEK* (1983). Seine zwei Oscars erhielt er allerdings für Adaptionen (»Best Adaptation Score«) zu Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (1975) und *BOUND FOR GLORY* (1976). Leonard Rosenman starb 2008.

*THE COBWEB (1955)*²⁶

»At last! The novel that bares the secrets of the psychiatrist's couch is now on screen!«²⁷

Synopsis: Dr. Stewart McIver (Richard Widmark) ist Chefarzt einer psychiatrischen Klinik mit einem gut situierten, intellektuellen Klientel. Er behandelt nicht nur ›klassisch‹ auf der Couch, sondern arbeitet daneben mit den Methoden der so genannten Umwelttherapie, bei der Patienten möglichst viel Eigenverantwortung übernehmen sollen. Der Film dreht sich um einen Streit über neue Vorhänge im Gemeinschaftsraum der Klinik: Die Patienten planen im Sinne der neuen Therapieform, einen eigenen Vorhang zu entwerfen (mit Bildern der Klinik und der dort lebenden Menschen), während Stewarts vernachlässigte Ehefrau Karen (Gloria Grahame) – die von dem Plan der anderen nichts weiß – sich mit einem von ihr ausgewählten Vorhang (weißer Brokat mit schwarzem Blumenmuster) in das Klinikleben einbringen möchte. Gleichzeitig bestellt die resolute Geschäftsführerin Victoria Inch (Lillian Gish) kostengünstige (schmutzigrüne) Vorhänge. Der sich daraus entwickelnde Konkurrenzkampf um Ablehnung und Anerkennung der verschiedenen Pläne und das Aufhängen und zum Teil gewaltsame Entfernen der Vorhänge durch die Beteiligten bildet den Hintergrund für die Darstellung der verschiedenen menschlichen und beruflichen Beziehungen. Im Mittelpunkt stehen jedoch die Beziehung von Stewart mit seiner Frau auf der einen und seiner attraktiven Kollegin

26 USA 1955, Regie: Vincente Minelli, Musik: Leonard Rosenman, 119 min., 1 M-G-M, Deutscher Verleihtitel: Die Verlorenen.

27 Zitat aus dem Filmtrailer zu *THE COBWEB* (zitiert nach O'Brien 1996, 72).

Meg Rinehart (Lauren Bacall) auf der anderen Seite sowie die aufkeimende Liebe zwischen den jungen Patienten Steven (John Kerr) (der die Bilder für die Vorhänge malt) und Sue (Susan Strasberg). Die Ereignisse erzeugen eine derartige Dynamik, dass etwa in der Mitte des Films das Klinikpersonal verrückt geworden zu sein scheint, wohingegen sich die Patienten vernünftig organisieren, nach drei Vierteln des Films schließlich alle verrückt scheinen, und am Schluss alle akuten Konflikte gelöst sind.

Der knapp zwei Stunden lange Film (1:58:34) enthält 30'58" und damit zu ca. 25% Musik, wobei die diegetische Musik nicht mitgerechnet wurde (Konzert, Klaviermusik, Jazz). Die 19 Cues dauern zwischen 15" und 3'43", die Pausen zwischen den Cues betragen bis zu 20 Minuten. In der zweiten, ereignisdichteren Hälfte des Films ist mehr Musik zu hören. Sie erklingt in *THE COBWEB* immer in Zusammenhang mit innerer, seelischer Erregung der handelnden Personen. Diese Erregungszustände reichen von großer Aufgewühltheit, Wutausbrüchen und Streit bis hin zu Zweifel, Traurigkeit, Liebe oder zärtlicher Zuneigung. Leonard Rosenmans Intention war es, mit Hilfe der Musik zu veranschaulichen, was *in* den Personen vorgeht und entschied sich deshalb, eine expressionistische Musik zu schreiben:

Rosenman's choice of this particular idiom was not motivated ›simply because I felt it was important to write a serial score. I felt that this film really could have used this kind of treatment. I also felt that it would have set off the film as not simply a potboiler melodrama which happened to center around an insane asylum but rather a film in which this kind of expressionistic music could be, so to speak, mind reading or, as I say, super-real.‹ By that, Rosenman explains, ›I simply mean it was not naturalistic. It was my intention not to ape or mimic the

physical aspect of the screen *mise en scène* but it was more my intention to show what was going on inside characters' heads. ... I wanted more neurosis; much more of the inner workings of the people which, I think, were a bit lacking in the overt action of the film.« (Prendergast 1992, 119)

Bei Rosenmans Musik für *COBWEB* handelt es sich aber nicht um eine Zwölftontechnik wie beispielsweise bei Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 (1929-1939), welche auf einer zwölftönigen Reihe fußt, die auch als ganze exponiert wird, sondern Rosenman exponiert als Hauptthema einen Hexachord und verteilt die übrigen sechs Töne in beliebiger Reihenfolge auf die Begleitung.²⁸



dem Orchestersatz heraus. Sie korrespondiert dabei nicht etwa mit der Anfangseinstellung – dem Blick auf ein schön gelegenes Haus bei gutem Wetter –, sondern offenkundig mit der Stimmung des jungen Mannes, der aufgeregt vom Klinikgelände rennt.

Das Hexachord-Thema erscheint in fast allen Cues des Films in zahlreichen Varianten, und wird – ebenso wie einige der im Folgenden genannten Motive – auch strukturell zu einem tragenden Element der Textur. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist #5 »Stevie's Analysis« (der junge Patient Stevie liegt auf der Couch und Dr. McIver redet ruhig auf ihn ein), in dem eine erweiterte Form des Hauptthemas (Klarinette solo) durch verschiedene Instrumente (Flöte solo, Fagott solo) imitiert wird und dann immer weiter ausdünnert, bis eine zerfaserte Form davon in den Streichern (Violinen und Celli) übrigbleibt (während der abwesend wirkende Patient Stevie Dr. McIver fragt: »Was haben Sie eben gesagt?«).

Eine weitere motivische Ableitung aus dem Beginn des Hauptthemas ist ein prägnantes Dreiton-Abwärtsmotiv mit der Abfolge kl. Sekunde↓ – kl. Septime↓, das oft in Momenten großer Aufregung zu hören ist, so z.B. in #2 »Holcomb's Episode«, als ein älterer Patient – offenbar nach einem Wutanfall – blutend mit weit aufgerissenen Augen auf seinem Bett liegt und das Klinikpersonal ihn vergeblich um Einlass in sein Zimmer bittet oder in #13, als Karen McIver wütend die Vorhänge im Gemeinschaftsraum herunterreißt, um ihre eigenen aufzuhängen.

Neben diesen aus dem Hauptthema abgeleiteten markanten Motiven gibt es ein eigenständiges lyrisches Dreitonmotiv (»Zuneigungsmotiv«) mit der Intervallfolge kl. 3↑ - gr. 3↓. Dieses ist als einziges im Film an bestimmte Personen gebunden und erklingt immer in Momenten der Zuneigung zwischen Stevie und Sue: Zum ersten Mal in #7 (»Sue's Secret«), als Sue

(Agoraphobie) Stevie leise von ihren Ängsten erzählt. Das Motiv erscheint in den Holzbläsern und Streichern, dann in verschiedenen Variationen, wobei die Wechsel in der Dynamik die Stimmungsschwankungen im Gespräch wiedergeben.

In #13 (ab 1:27:40) sagen sich Stevie und Sue nach dem gemeinsamen Kinobesuch Gute Nacht. Hier tritt das Motiv erst in der Oboe, dann im Horn auf. Über das Motiv in der Oboe legt sich in der Flöte eine abwärtsgerichtete Tonleiter, über das wiederholte Motiv im Horn das zum ersten Mal wieder auftretende Hexachord-Thema in den Violinen. Hexachordthema und Zuneigungsmotiv werden miteinander verflochten und lassen bei aller Ruhe, die diese Szene ausstrahlt, auch die Unsicherheit der beiden jungen Menschen erkennen. Auf diese Weise erzeugt Rosenman reichhaltige thematische Querverbindungen und damit viele verschiedene Stimmungsabstufungen.

Die Instrumentation, auch in Form des Wechselspiels zwischen Orchestertutti (55-60) und kammermusikalischer Besetzung (oft Holzbläser-Soli und kleine Streichergruppe), unterstützt die Dramatik: das Orchester wird meist in Szenen eingesetzt, in denen große Aufregung herrscht oder einzelne Personen sehr aufgebracht sind (z.B. #1), die kammermusikalische Besetzung begleitet ruhigere Szenen, oft auch Gespräche. Dabei beschränkt sich Rosenman nicht auf klischeehafte Zuordnungen, sondern setzt auch immer wieder überraschende Klangfarben ein, etwa der nur spärlich verwendeten Instrumente Harfe, Celesta oder Klavier. In aufregenden Momenten tauchen häufig aggressive Blechbläserattacken, Paukenwirbel und Klavierakkorde auf, gegen Ende des Films wird dies durch neu hinzutretende Elemente wie Klarinetten-Tremolo und Paarbeckenschlägen noch gesteigert.

Rosenman berichtete, dass er sich während seiner Arbeit an der Musik für THE COBWEB intensiv mit Schönbergs *Klavierkonzert* op. 42 (1942) befasst hat (der Auftraggeber des Klavierkonzerts war übrigens ein ehemaliger Schüler Schönbergs, Oscar Levant, der in THE COBWEB die Rolle des Patienten Mr. Capp spielt) und sein Augenmerk besonders auf die Dopplung von Klavier und Orchesterinstrumenten (vgl. #1 u.a.) und komplexe Imitationstechniken gerichtet war (Prendergast 1992, 121). Tatsächlich ist seine COBWEB-Partitur – wenngleich nicht in Hinblick auf den Umgang mit der Reihe – hörbar davon beeinflusst, einzelne Motive aus der Filmmusik sind mit Motiven aus Schönbergs Klavierkonzert nahezu identisch, z.B. entspricht das Zuneigungsmotiv von Stevie und Sue einem Motiv (Streicher) vom Beginn des ersten Satzes (Andante). Eine andere interessante Parallele gibt es auf der programmatischen Ebene: Eine Skizze Schönbergs zeigt die Endfassung der dem Klavierkonzert zugrundeliegenden Reihe und die »vier Teile des in der Forschung als autobiographisch gedeuteten Programms [des Klavierkonzertes], welche jeweils durch ein musikalisches Beispiel eines der vier Formabschnitte illustriert werden«. ²⁹ Die programmatischen Aussagen lauten: »Life was so easy«, »Suddenly hatred broke out«, »A grave situation was created« und »But life goes on«. ³⁰ Vielleicht hatte Rosenman auch daran gedacht, als er sich mit seiner Musik zu THE COBWEB auf das Klavierkonzert bezog? Darüber lässt sich zwar nur spekulieren (zumal die gedruckte Version der Partitur diese Angaben nicht enthält), dennoch ist es bemerkenswert, wie

29 http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op42_notes.htm (Stand: 15.7.2012).

30 Ebd.

sich die Dramaturgien von Klavierkonzert und Film ähneln.

Neuartig an der Musik zu *THE COBWEB* ist, dass es tatsächlich keinen Kontrast mehr zwischen tonalen und atonalen Teilen gibt. Aufgrund ihrer durchgehend atonalen Anlage produziert die Musik durchwegs unaufgelöste Spannungszustände, und selbst das Zuneigungsmotiv von Stevie und Sue behält stets einen leidenden Charakter. Der entspannteste Moment ist gegen Ende des Films in #18 »Stevie's Return« zu hören, nachdem der schon fast für tot gehaltene Stevie ins Haus der McIvers zurückgekehrt ist. Für einen kurzen Moment scheint es so, als ob die Musik einer harmonischen Auflösung entgegen strebe, die dann aber doch nicht erfolgt (ab 1:57:32). Im Gegenteil mündet die Musik konsequenterweise in einen starken atonalen Schlussakkord. Kontraste gibt es vielmehr zwischen aufgeregten und lyrischen Passagen, stärkeren und schwächeren Dissonanzen und die Musik unterscheidet dabei auch nicht zwischen Patienten und Nicht-Patienten: Immer lenkt sie die Aufmerksamkeit auf emotionale Zustände und beschreibt die verschiedenen Regungen der menschlichen Psyche.

Rosenman hatte zunächst angenommen, dass die Musik wegen ihrer Neuartigkeit von den Produzenten und dem Regisseur aus dem Film gestrichen werden würde (Prendergast 1992, 121). Die Instrumentation aber ist nicht völlig filmmusikuntypisch, sondern in wesentlichen Zügen relativ traditionell, zudem reduzierte Rosenman die herkömmliche Zwölftontechnik auf ein griffiges Hexachord-Hauptthema mit recht freier atonaler Begleitung: Dieses Thema und die daraus und daneben entwickelten Motive sind in ihrer Grundform dank vieler Wiederholungen (neben allen möglichen Ableitungen) stets präsent und halten damit die Musik auch auf struktureller Ebene zusammen.

1957, wenige Jahre nach dem Erscheinen des Films wurde die Musik zu *THE COBWEB* gemeinsam mit Rosenmans Musik zu dem Soziodrama *EDGE OF THE CITY* auf M-G-M Records veröffentlicht und es ist erstaunlich, wie sehr die Produktionsfirma M-G-M in den ›liner notes‹ die Qualität dieser Filmmusik an ihrer Modernität und an ihrer Eigenständigkeit außerhalb des Films misst. Zudem ist es ein interessantes Detail, dass Rosenman beim Komponieren freie Handhabe hatte:

M-G-M Records takes pride in presenting this recording in that it ranks at once as one of the most unusual and substantial releases in the history of albums of music recorded for film soundtracks. Not only does it memorialize two memorable films – it also brings to life two of the finest and most mature musical background scores ever created for film. The music heard here is made of the stuff of greatness and lasting power. It is music which is daring and, in certain aspects, experimental. And, most important, it is music possessed of values which give it effectiveness when it is divorced from the role of accompanying motion picture action. [...]

Mr. Rosenman demands and always is allowed free rein on the films to which he is assigned to compose scores. The freedom of expression he achieves is noticed easily in the end results which appear on this recording. (CD-Booklet zu *THE COBWEB* 2005)

Diese Aussagen zeigen außerdem – und wie schon im Zusammenhang mit der Musik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* festgestellt –, welch

maßgeblichen Einfluss die Haltung der verantwortlichen Produzenten bzw. der Produktionsfirma auf die Filmmusik hat.

Schlussbemerkungen

Bei allen Unterschieden zwischen den beiden Beispielen verbindet sie, dass Bedeutungskontexte der musikalischen Moderne durch den filmischen Einsatz explizit werden. So induziert atonales Komponieren in *THE COBWEB* verschiedene emotionale Zustände und entspricht damit auf seine eigene, filmmusikspezifische und sehr konkrete Art und Weise der Definition von Expressionismus als »Musik, die einen Seelenzustand ausdrückt« (Sadie/Latham 1997, 606). In der Musik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* werden ebenfalls, wie oben ausgeführt, nicht einfach nur starke Dissonanzen, sondern diverse der Moderne entlehnte Kompositionstechniken in bestimmten Sinnzusammenhängen verwendet.

Eine weitere bemerkenswerte Parallele zwischen den beiden Filmen ist, dass es um die wissenschaftliche bzw. psychiatrische Untersuchung von Wesen bzw. Gegenständen geht, die nur schwer zugänglich sind, die sich ihrer Untersuchung immer wieder entziehen bzw. ihre Emanzipation lauthals einfordern und die mehrmals im Verlauf der Handlung vehement die Zugriffsrichtung ändern. Spannung entsteht sowohl in *CREATURE* als auch in *THE COBWEB* vielfach auf dieser Basis und darauf lenkt nicht zuletzt die hier besprochene Musik die Aufmerksamkeit.

Anhand der beiden Beispiele lässt sich vermuten, dass die kompositionstechnischen Mittel der musikalischen Moderne im Film sehr spezifisch angewendet werden, wobei an vielen Stellen und in Hinblick auf verschiedene Aspekte der Filmmusik kaum je eindeutig zu definieren ist,

wovon diese im Einzelnen stilistisch noch beeinflusst wurden. Inwiefern die zwei Beispiele, wie eingangs dargestellt, zudem repräsentativ für ganze ›Richtungen‹ sind und in welchen Formen die musikalische Moderne Filmmusik außerdem beeinflusst hat, bleibt an vielen weiteren Filmen genauer zu untersuchen.

Literatur

- Ashby, Arved (2004) *Modernism Goes to the Movies*. In: *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. Rochester: University of Rochester Press.
- Asper, Helmut G. (2002) »*Etwas Besseres als den Tod...*« *Filmexil in Hollywood*. Marburg: Schüren.
- Brophy, Philip (1997-1998) *The secret history of film music*. Online verfügbar unter: <http://www.philipbrophy.com/projects/scrthst/index.html> (zuletzt geprüft am 12.03.2012), ursprünglich veröffentlicht in: *The Wire*, London.
- Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (1993) *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*. Wien: Wespennest.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Feisst, Sabine M. (1999) Arnold Schoenberg and the Cinematic Art. In: *Musical Quarterly* 83/1, S. 93–113.
- Feisst, Sabine M. (2000) Serving Two Masters: Leonard Rosenman's Music for Films and for the Concert Hall. In: *21st Century Music* 7/5 S. 19–25.
- Heinle, Lothar (1995) *Vom Konzertsaal zur Soundstage*. Heilbronn: Stadtbücherei.
- Huckvale, David (2008) *Hammer Film Scores and the Musical Avant-Garde*. Jefferson N.C.: McFarland & Co.
- Jones, Preston Neal (2001) Salter, Hans J(ulius). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrrell. Bd. 22. Oxford: Oxford University Press, S. 178.
- Jones, Preston Neal (2009) Hans J. Salter (Interview by Preston Neal Jones). In: Weaver, Tom (Hg.) *I Talked with a Zombie. Interviews with 23 Veterans of Horror and Sci-Fi Films and Television*. Jefferson, NC: McFarland, S. 269-284.
- Larsen, Peter (2007) *Film Music*. London: Reaktion Books.

- Larson, Randall D. (1985) *Musique fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. Metuchen, NJ: Scarecrow Pr.
- O'Brien, Geoffrey (1995) *The Phantom Empire. Movies in the Mind of the 20th Century*. New York: Norton.
- Palmer, Christopher/Steiner, Fred (2001) Rosenman, Leonard. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrrell. Bd. 21. Oxford: Oxford University Press, S. 698.
- Perle, George (1989): *The Operas of Alban Berg*. 2 Bände. Bd. 1: Wozzeck. Berkeley, Calif.: Univ. of California Pr.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music: a neglected art; a critical study of music in films*. New York [u.a.]: Norton.
- Rosar, William H. (1975) *An Interview with Hans J. Salter*. (Manuskript)
- Rosar, William H. (1983). Music for the monsters. In: *The Quarterly Journal of the library of Congress* 40 (4).
- Rosar, William H. (2006) Music for Martians: Schillinger's Two Tonics and Harmony of Fourths in Leith Stevens' Score for War of the Worlds (1953). In: *The Journal of Film Music* 1/4, S. 395-438.
- Sadie, Stanley; Latham, Alison (1997): *Das Cambridge Buch der Musik*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Schönberg, Arnold (2001): *Harmonielehre*. Jubiläumsausg. Wien: Universal Edition.
- Straus, Joseph Nathan (2009) *Twelve-Tone Music in America*. Cambridge: Cambridge University Press (Music in the Twentieth Century, [25]).
- Vossen, Ursula; Koebner, Thomas (Hg.) (2004) *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 18406).
- Wierzbicki, James Eugene (2009) *Film Music. A History*. New York: Routledge.
- Wölfer, Jürgen; Löper, Roland (Hg.) (2003): *Das große Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik – von Ennio Morricone bis Hans Zimmer*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- »The Internet Movie Database«, <http://www.imdb.com/> (Stand: 15.7.2012).
- Arnold Schönberg Center, <http://www.schoenberg.at/> (Stand: 15.7.2012).

CDs

Berg Wozzeck. Schoenberg Erwartung. Decca Recordings 1988.

The Cobweb. Original Motion Picture Soundtrack. FSM (= Film Score Monthly) Golden Age Classics 2005.

Creature from the Black Lagoon (and other Jungle Pictures). Monstrous Movie Music 2000.

Creature from the Black Lagoon. A Symphony of Film Music by Hans J. Salter. Intrada 1994.

Filme

Die Verlorenen (= The Cobweb), Aufnahme ARD, 6.6.2000. 119'.

Creature from the Black Lagoon, in: Monster Collection, Universal 2004.

Back to the Black Lagoon: A Creature Chronicle, R: David J. Skal. in: Monster Collection, Universal 2004.

Cue-Protokoll CREATURE FROM THE BLACK LAGOON

Die folgende Cue-Tabelle enthält sämtliche Musikeinsätze des originalen Cue-Sheets des »Music Copyright Department« der »Universal Pictures Company« vom 2. Februar 1954, das mir David Schechter freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.³¹ Aus diesem Cue-Sheet sind die Cue-Nummern, die in Klammern angegebenen Dauern, sowie die Angaben zu Komponist und Titel inkl. Herkunft übernommen.

Die Zeitangaben unter »Position« beziehen sich auf die die Sichtung der oben angegebenen DVD mit dem WinDVD-Player.³² Die Längen der Cues im originalen Cue-Sheet (in Klammern) weichen teilweise von denjenigen der vorliegenden Fassung ab. Sofern die Abweichung mehr als zwei Sekunden beträgt, wird vor der Angabe in Klammern entsprechend eine weitere Dauerangabe gemacht. Nicht so bei zusammenhängenden Cues, deren Nahtstellen sich schwer bis gar nicht eruieren ließen. Die Längen der Abschnitte ohne Musik sind in Zwischenzeilen angegeben.

31 Das Cuesheet des »Music Copyright Department, Universal Pictures Company, Inc.« enthält Angaben zu: »Titel of Composition« (= Nummer und Titel der jeweiligen Musikeinsätze, z.B. »Almost Caught«), »Composer«, »Publisher«, »Extent« (hier wird angegeben, ob ein Cue ganz oder nur teilweise benutzt wird), »How Used« und »Time« (= Dauer des Cues).

32 Achtung: Beim Sichten mit anderen Playern können die hier gemachten Zeitangaben verschoben sein.

Cue	Position	Dauer	Komponist	Orig. Cue-Titel
# 1	0:00:00- 0:01:07	1'07" (1'08")	Herman Stein	Main Title
# 2	0:01:07- 0:02:50	1'43" (1'47")	Herman Stein	Prologue
		38"		
# 3	0:03:28- 0:03:58	(30")	Hermann Stein	The Webbed Hand
		45"		
# 4	0:04:43- 0:05:46	1'03" (1'04")	Henry Mancini	The Diver
		1'54"		
# 5	0:07:40- 0:08:02	22" (23")	Henry Mancini	Marine Live
		1'55"		
# 6	0:09:57- 0:11:26	1'29" (1'36")	Herman Stein	That Hand Again
		2'23"		
# 7	0:13:49- 0:15:10	1'21" (1'24")	Hans J. Salter	Almost Caught
# 8	0:15:10- 0:15:50	(40")	Henry Mancini	Digger's Failure
		1'45"		
# 9	0:17:35-	1'01"	Henry Mancini	Unknown River

	0:18:36	(1'03")		
		25"		
# 10	0:19:01- 0:19:58	57" (59")	Robert E. Dolan	Tale of the Mermaid (aus: MR. PEABODY AND THE MERMAID)
		1'02"		
# 11	0:21:00-	(2'02")	Milton Rosen	Salvage of the Lady Luck (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 12		(0'18")	Henry Mancini	Duke's Little Helper (aus: EAST OF SUMATRA)
# 13		(0'28")	Milton Rosen	Salvage of the Lady Luck (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 14	-0:25:33	(1'53")	Milton Rosen	Brad Rescues Tony, Part 2 (aus: CITY BENEATH THE SEA)
		1'14"		
# 15	0:26:47-	(2'30")	Herman Stein	Kay and the Monster
# 16	-0:31:02	(1'56")	Herman Stein	Kay and the Monster, Part 2
		2'54"		
# 17	0:33:56-	(1'45")	Herman Stein	Tony Visits Port Royal, Part 1 (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 18		(0'09")	Henry Mancini	Monster Speared
# 19		(0'26")	Herman Stein	That Hand Again
# 20		(0'55")	Henry Mancini	Monster Gets Mark, Part 1

# 21	-0:37:42	(40")	Milton Rosen	Brad Rescues Tony, Part 2 (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 22	0:39:42- 0:40:49	1'07" (1'08")	Hans J. Salter	The Monster Strikes Back
		51"		
# 23	0:41:40- 0:42:23	43" (45")	Milton Rosen	Henry's Trap (aus: THE GLASS WEBB)
		39"		
# 24	0:43:02- 0:45:08	2'06" (2'11")	Milton Rosen	Clay Meets a Badman (aus: RIDE CLEAR OF DIABLO)
# 25	0:45:08-	(2'14")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 1
# 26		(2'04")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 2
# 27	-0:50:46	(1'34")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 3
		46"		
# 28	0:51:32-	(1'03")	Henry Mancini	Monster Caught
# 29		(23")	Herman Stein	The Thing Follows (aus: IT CAME FROM OUTER SPACE)
# 30		(21")	Henry Mancini	Monster Caught
# 31	-0:54:01	(50")	Herman Stein	The Thing Follows (aus: IT CAME FROM OUTER SPACE)
# 32	0:54:01- 0:54:35	34" (33")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 3

		1'54"		
# 33	0:56:29- 0:57:25	56" (57")	Henry Mancini	Minyora's Plan (aus: EAST OF SUMATRA)
		3'40"		
# 34	1:01:05-	(2'14")	Henry Mancini	Monster Gets Mark, Part 1
# 35	-1:05:32	(2'23")	Henry Mancini	Monster Gets Mark, Part 2
		1'32"		
# 36	1:07:04- 1:08:05	1'01" (1'03")	Hans J. Salter	Monster Aboard
# 37	1:08:06-	(0'33")	Hans J. Salter	Doping the Monster
# 38		(0'23")	Hans J. Salter	The Monster's Trial (aus: GHOST OF FRANKENSTEIN)
# 39	-1:10:24	(1'28")	Hans J. Salter	Doping the Monster
		51"		
# 40	1:11:15-	(1'38")	Hans J. Salter	Kay's Last Peril
# 41		(0'21")	Hans J. Salter	Mob Psychology (aus: GHOST OF FRANKENSTEIN)
# 42		(0'45")	Hans J. Salter	Kay's Last Peril
# 43	-1:15:41	(1'53")	Hans J. Salter	End Title
# 44	1:15:41- 1:15:57	(0'16")	Herman Stein	End Cast

Cue-Protokoll THE COBWEB

Das COBWEB-Protokoll ist etwas anders aufgebaut als das CREATURE-Protokoll, da es sich nicht auf ein originales Cue-Sheet stützt und außerdem die Filmmusik stichwortartig beschrieben werden sollte. Auch hier werden die Längen der Abschnitte ohne Musik in Zwischenzeilen angegeben. Unter »Handlung« sind in Klammern zusätzlich die entsprechenden Titel der Soundtrack-CD angegeben.

Cue	Position	Dauer	Handlung	Musik
# 1	0:00:10 0:01:53	– 1'43"	Titel (»Main Title«), Stevies Flucht, Einblendung: »Die Verwicklungen begannen«	Beginn mit Paukenwirbel und Blechbläserattacke, ganzes Orchester, Klavierkonzert, Hexachord-/Hauptthema (im Folgenden auch HT)
# 2	0:01:54 0:03:47	– 1'53"	Autofahrt zur Klinik (Karen McIver und Stevie)	Kleine Besetzung, lyrisch, Imitation durch verschiedene Instrumente, abwechslungsreiche Klangfarben, gegen Ende wieder HT in verschiedenen Instrumenten
		37"		
# 3	0:04:24 0:05:30	– 1'06"	Sorge um Mr. Holcomb (»Holcomb's Episode«)	Anfang Paukenwirbel und Variation des HTs, sehr

				hohe Streicher
			Therapiegespräch Dr. Stewart McIver und Mrs. Demuth	Blechbläserattacke, zunächst verhalten, Bläserattacke; auf Ansicht von Holcomb Paukenwirbel und -crescendo, Dreiton-Abwärtsmotiv (Variation vom Anfang des HT mit der Abfolge kl. Sekunde↓ – kl. Septime↓)
		1'53"		
# 4	0:07:23 – 0:09:34	2'11"	Ankunft Karen und Stevie vor Klinik, Karen McIver in der Klinik (»Drape Trouble Began«)	Melodische Variationen über ein rhythmisches Motiv, Kammerbesetzung in verschiedenen Konstellationen, bei 0:08:07 Hauptthema in Geigen mittlere Lage, lyrisch
			Karen im Aufenthaltsraum	(ca. 0:08:40), schillerndere Klangfarben (Kbs., Harfe) und größere Lagenunterschiede, auch kurz Hauptthema in Celesta

			Karen trifft Dr. Wolf auf dem Flur	Thema in Holzbläsern, zarter
		2'56"		
# 5	0:12:30 – 0:13:00	30"	Therapiesitzung Stewart und Stevie (»Stevie's Analysis«)	Kammerbesetzung, Hauptthema variiert /wird imitiert durch verschiedene Gruppen (Klar., Fl., Fg., V., Vc.) erst volle Länge, nimmt immer weiter ab, bis nur noch Motiv (vom Thema abgespalten) in den Vc.
		20'52"		
# 6	0:33:52 – 0:36:37	2'45"	Klinikleben (»Drawings«) Betrachten der Bilder Planung des Patientenvorhangs Meg & Stewart	ruhig, lyrisch
			Meg erfährt von Miss Inchs Vorhängen	kurzer Haltepunkt und Art Warnmotiv in Trompete, Hauptthema in höheren Streichern
			Unterhaltung in der Klinik über Stevies Entwürfe	noch unruhiger
		1'34"		

# 7	0:38:11 0:40:05	–	1'54"	Stevie und Sue (»Cafeteria Scene«) Sue lehnt Stevies Einladung ab	Kurzer schneller Paukenwirbel, Blechbläser-Staccato und laute, schnell aufsteigende Bewegung in den Streichern
				Sue verrät Steven ihre Ängste (»Sue's Secret«)	Ab 0:38:38 Zuneigungsmotiv Stevie und Sue nur Holzbläsern und Streicher, viele Variationen, einige Wechsel in der Dynamik entsprechend den leichten Stimmungsschwankungen
			10'35"		
# 8	0:50:40 0:51:26	–	46"	Wütende Karen McIver (»McIver's Fight«) Karen kommt aufgebracht im Stehschritt nach Hause	Laute Klavierakkorde und sehr schnelles aggressives Staccato-Motiv wiederholt durch verschiedene Blechbläser, darüber auch vereinzelt das Hauptthema.
			2'58"		
# 9	0:54:24 0:55:40	–	1'16"	Nach Ehekrach Karen und Stewart Stewart geht schockiert weg	Dreitonabwärtsmotiv, viel Blech und verschiedene kleine Motive aus Thema, stark

				und bewegt
			Stewart bringt seinen Sohn ins Bett (»McIver and Son«)	mehr Ruhe und bewegte Motive im Holz (mit Streicherbegleitung), auch Hauptthema in einer rhythmischen Variation (gleiche Notenwerte, wirkt dadurch schlapp und spiegelt den Erschöpfungszustand wider).
			Stewart alleine	aggressive tiefe Klavierakkorde und das Staccato-Motiv aus # 8 im Holz, einige einzelne Paukenschläge
		9'15"		
# 10	1:04:55 – 1:06:03	1'08"	Flucht Stevie (»Stevie's First Violence«) Steven erfährt, dass seine Vorhänge abgelehnt wurden	Paukenwirbel, dezenter Lauf aufwärts in Celesta, darüber das aggressive Blechbläsermotiv, auch Intervallsprungmotive aus HT in Blech, sehr bewegte Streicher...

				Stevie rennt ins Atelier und reißt dort seine Bilder herunter	...darüber sehr hohe schleifende Cluster (Streicher, Picc.)
				Stewart stellt sich Steven in den Weg	starker Schlussakkord Tutti
			2'41"		
# 11	1:08:44 1:09:57	–	1'13"	Stevie und Sue 2 (»Stevie Apologizes«) Steven hängt die Bilder auf	Kammermusikalische Besetzung Holz und Streicher, langsam, lyrische Motive
				Sue spricht ihn an, Unsicherheit	Zuneigungsmotiv in Streichern dazu
			10'31"		
# 12	1:20:28 1:20:43	–	15"	Stevie und Sue 3 (»Stevie and Sue in Theatre«) Verlassen das Kino	(eingebildet in launige Kinoschlussmusik): Zuneigungsmotiv breit in den Streichern und imitiert in Hörnern
			4'12"		
# 13	1:24:55 1:28:33	–	3'38"	Aufgeregte Karen, Stevie und Sue 4 (»Karen Acts/Stevie and Sue's Goodnight«) Karen sucht Stewart	Aufschwingende Streicher, ruppige Klavierakkorde, HT-Motive, Blech (Trompetenwarnmotiv)

			sie telefoniert	ruhiger, Holzbläser mit leichter Streicherbegl., dann einzelne Töne im Blech
			Karen schöpft Verdacht	mehr Instrumente, zunehmend unruhig
			Karen entdeckt, dass Stewart bei Meg sein muss, rennt los und packt ihren Vorhang ins Auto	Aufschwingende Streicher, aufgeregtes Orchestertutti mit Dreiton-Abwärtsmotiv in Blech
			Vor Klinik: Stevie und Sue kommen zurück	1:26:44 lyrisch, Hauptthema, Holz und Streicher
			Karen reißt die Vorhänge im Gemeinschaftsraum herunter	Klarinetten-Tremolo (neues Element!), Dreitonabwärtsmotiv aggressiv in Streichern und Blech,
			Steven und Sue im Gang, sagen sich gute Nacht	Paukenwirbel, ruhiger ab 1:27:40 Stevies und Sues Zuneigungsmotiv
		1'25"		
# 14	1:29:58 1:30:18	– 21"	Karen hängt die Vorhänge auf (»Drapes are hung«)	Dreitonabwärtsmotiv, Tutti (Blech dominiert), Paukenschläge
		1'43"		

# 15	1:32:01 1:33:39	–	1'38"	Stevie ist verschwunden, Aufregung (»Stevie Disappears«)	Paukenwirbel, Bläserattacke, Tutti, Abwärtsmotiv in Streichern, Klar.-Tremolo
				Verwüstetes Atelier Stevie flieht durch Feld	Etwas ruhiger Tutti, Bläserattacke, Dreitonabwärtsmotiv
				Stewart sucht Stevie (bis Nacht)	Breiter, abwechslungsreiche Klangfarben, HT, gegen Ende verhaltene Blechattacke
			1'25"		
# 16	1:35:04 1:35:47	–	43"	Stewart reißt Vorhänge herunter (»McIver Tears Down Drapes«) Aufgebrachter Stewart	abgehacktes Dreitonabwärtsmotiv, verschiedene HT-Motive, Blech, Holz, Streicher, Klavier
				Stewart spricht mit Krankenschwester	leisere, aber bewegte Holzbläser-Passage
				Stewart reißt die Vorhänge runter	aufschwingende Streicher, kurz Tutti mit Klar.-Trem.
			7'26"		
# 17	1:43:13 1:46:44	–	3'31"	Suchaktion am Fluss (Abend, Regen) (»Meg Leaves Stewart«)	Breite dramatische Melodie in V., sehr hohe Lage, Spreizklang durch Kb.

			Karen geht nach Hause	
			Unterhaltung Stewart & Meg	lyrisch, Streicher und Holzbläser, hohe Streicher dominieren, dramatisch, mehrmals HT mit Var.
			Rettungskräfte sprechen über Wasserleichen	kurz Warnblech
			Meg und Stewart	wie oben bei Unterhaltung
			Rettungsaktion wird abgebrochen	Trompetencrescendi
			Meg und Stewart trennen sich	Dramatisches, bewegtes Tutti
		7'23"		
# 18	1:54:07 1:57:50	–	3'43"	<p>Stevie ist zurück (»Stevie's Return«)</p> <p>Stewart und Karen entdecken Stevie in ihrer Garage</p> <p>Abgehacktes Dreitonabwärtsmotiv in Streichern (dritter Ton durch Trompeten gedoppelt), ruppige Klavierakkorde, bewegte Streicherpassagen, Streicher und Holzbläser ruhiger, Hauptthema und viele kleine Var.</p>

			Stevie auf Sofa, Beruhigung, Einblendung »Und damit hörte das Durcheinander auf« »Ende«	ab 1:57:32 relativ gelöstes Tutti, endet mit Dreitonabwärtsmotiv-Tutti und kleiner Entwicklung (mit Beckenschlag verstärkt: neu!), starker, dissonanter Schlussakkord
# 19	1.57:50 1:58:34	–	44“	Titelmusik (»End Title«) Variationen und Durchführung des Zuneigungsmotivs, erst nur Holz und Streicher, dann ganzes Orchester mit Blech und Becken, starker Schlussakkord

Empfohlene Zitierweise

Heimerdinger, Julia: Von ›schreienden Dissonanzen‹ und ›gedankenlesender Zwölftonmusik‹: Musikalische Modernen im Hollywoodkino am Beispiel von CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) und THE COBWEB (1955). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 80-132, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p80-132>.

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.