

Soundtrack: Roy Webb: Cat People Classic Music for the Val Lewton Films

**Cat People
USA 1942**

Regie: Jacques Tourneur

**Bedlam
USA 1946**

Regie: Mark Robson

**The Seventh Victim
USA 1943**

Regie: Mark Robson

**The Body Snatcher
USA 1945**

Regie: Robert Wise

**I Walked With A Zombie
USA 1943**

Regie: Jacques Tourneur

Musik

Komp.: Roy Webb

Dir.: William T. Stromberg

Prod.: Milos Betko

Orch.: Slovakische Radio Symphonie Orchester (Bratislava)

Ort d. Aufn.: Konzertsaal des Slovakischen Radios, Bratislava (Mai 1999)

Techn.Leit.: Hubert Geschwandtner

Schn./Misch.: Ladislav Krajovic

Noten: Scott MacQueen

Veröffentl.: 2000

Spielz.: 69:53

Teil 3: Themen/Aspekte

CD: DDD

Bes.: Sopran bei „Edinburgh“ auf dem Soundtrack zu THE BODY SNATCHER von Maria Knapkova; „Chant“ auf dem Soundtrack zu I WALKED WITH A ZOMBIE gesungen von Ondrej Dobo, Stanislav Benacka, Eugen Gaal und Milan Jagelka.

Label/Vertr.: Marco Polo (über HNH International)

Besprechung

Es weht zweifellos ein Hauch von Mythos und Legende über dem Horrorfilm-Zyklus Val Lewtons in den Vierzigern bei RKO. Keine Besprechung dieser Filme, in denen nicht die Intelligenz, die künstlerische Originalität und Integrität, kurz, die Sonderstellung Val Lewtons im Filmbetrieb Hollywoods besonders hervorgehoben wird. Zu recht gilt Lewton bis heute als einziger Produzent, dem der Staus des *auteurs* zugestanden wird. Doch bei aller Legenden- und Mythenbildung wird eine Tatsache in der Regel übersehen: Sicher ist Val Lewton einer der ganz wenigen wirklichen Künstler, die Hollywood überhaupt hervorgebracht hat, aber eine der einmaligen Fähigkeiten Lewtons bestand vor allem darin, in der Auswahl seines Mitarbeiterstabes Geschmackssicherheit und Kontinuität bewiesen zu haben – hier im Übrigen seinen großen Nachfolgern im Genre Roger Corman und Dario Argento nicht unähnlich. Zu diesen Mitarbeitern, die den unverwechselbaren „Val Lewton-Style“ schufen, zählten die Regisseure und Cutter Jacques Tourneur, Mark Robson und Robert Wise, Kameramann Nicholas Musuraca, die Drehbuchautoren DeWitt



Simone Simon



Jean Brooks

Bodeen, Ardel Wray und Curt Siodmak, die künstlerischen Leiter Albert S. D'Agostino und Walter E. Keller, der Ausstatter Darrell Silvera und Schauspieler wie Simone Simon, Jean Brooks, Kent Smith, Tom Conway, Elizabeth Russell oder Boris Karloff. Sie alle trugen ihren wichtigen Beitrag zur Unverwechselbarkeit dieses besonderen Stils bei: Val Lewton-Filme sind „leise“ Filme, in denen Andeutungen, Ambivalenzen, sanfte Zynismen und das Halbdunkel vorherrschen; der Schnitt und die Ausleuchtung, starke Frauenfiguren und komplexe Psychologisierungen treten in den Vordergrund. In der Tat ist der künstlerische Eindruck dieser Filme einer ganz der subtilen Wirkung untergeordneten, ausgefeilten, komplexen und dennoch sehr zielgerichteten Filmtechnik bis heute unerreicht: Es sind Filme für Cineasten und kleine Kunstwerke, aber dennoch auch „Unterhaltungsfilme“ im besten Sinne des Wortes.

Auch der RKO-Hauskomponist Roy Webb zählte zum festen Mitarbeiterstab Val Lewtons; von den elf Filmen des Zyklus fungierte Webb bei acht als Komponist; die Musik der anderen drei Filme stammt von Paul Sawtell (YOUTH RUNS WILD [RKO 1944, R: Mark Robson]), Werner Heymann (MADEMOISELLE FIFI [RKO 1944, R: Robert Wise]) und Leigh Harline (ISLE OF THE DEAD [RKO 1945, R: Mark Robson]). Aber eigenartigerweise wird Roy Webb kaum, wenn überhaupt, als Miturheber des „Val-Lewton-Style“ genannt – selbst einer reinen Nebendarstellerin wie Elizabeth Russell wird hier eine wichtigere Rolle zugeschrieben. Exemplarisch dafür mag Carlos Clarens stehen, einer der ersten Filmhistoriker, der die Lewton-Filme Ende der sechziger Jahre wiederentdeckte und darüber schrieb: „Nimmt man sie in ihrem Original-Kontext – dem Hollywood der frühen vierziger Jahre – so ragen die Filme Val Lewtons als Kammermusik gegenüber dem schäbigen Bombast der Klauen-und-Fänge-Epen dieser Zeit heraus. Kurz, präzise konstruiert und sauber umgesetzt, erzeugen sie kontinuierlich eine eigenständige, effektive und geheimnisvolle Musik. Lewton und seine virtuoson Mitarbeiter – Drehbuchautoren wie DeWitt Bodeen, Kameraleute wie Nick Musuraca, Regisseure wie Jacques Tourneur – stechen mit einer bescheidenen Eigenständigkeit heraus in einer Periode, die auf patriotische Marschlieder, rührselige Themen und die abgenutzten Mysterien eines Genres setzte, das schon längst zu müde geworden war, um einfach seinen Sarg zu nehmen und sich damit zu verabschieden.“¹ Bezeichnenderweise verwendet Clarens hier eine musikalische Metaphorik, um das Besondere des „Val Lewton-Style“ zu umschreiben, ebenso bezeichnend ist aber auch, dass Roy Webb unter den „virtuoson Mitarbeitern“ nicht vorkommt. So verwundert es kaum, dass es über ein halbes Jahrhundert dauerte, bis zumindest eine Auswahl der Soundtracks Roy Webbs für Lewton separat erschienen ist. Sicher hat der Umstand, dass die Aufzeichnungen Webbs bei einem Brand seines Hauses 1961 sämtlich verloren gingen, zu diesem unglücklichen Umstand beigetragen. Vor allem deshalb kann man die akribische und zeitaufwendige Arbeit John Morgans nicht hoch genug schätzen, der für die vorliegende Veröffentlichung die Scores von zumindest fünf Filmen teilweise rekonstruierte.

Teil 3: Themen/Aspekte

Auch die jüngste Verfügbarkeit von relativ kostengünstigen Orchestern in Osteuropa machte diese aufwendige Produktion nun erst möglich. Lediglich das Fehlen zweier Höhepunkte, wie Webbs Scores zu *THE LEOPARD MAN* (RKO 1943, R: Jacques Tourneur) und *THE CURSE OF THE CAT PEOPLE* (RKO 1944, R: Gunther Von Fritsch und Robert Wise), kann als kleiner Minuspunkt verbucht werden. John Morgans von viel Idealismus geprägte Arbeit hat sich im Ganzen dennoch ausgezahlt, denn das Album *Cat People – Classic Music for the Val Lewton Films* beweist vor allem sehr eindringlich, dass Roy Webbs Beitrag für den „Val Lewton-Style“ keineswegs marginal, sondern – im Gegenteil – zentral gewesen ist. Roy Webb, vielleicht nicht unbedingt ein musikalisches Genie, erweist sich hier dennoch als ein Komponist der Stille, der feinen Nuancen und der subtilen Zwischentöne. Clarens Metaphorik der „Kammermusik“ gegenüber dem „schäbigen Bombast“ trifft deshalb auch haargenau – wenn auch ungewollt – die Stellung Webbs als Horrormusik-Komponist der RKO gegenüber anderen Spezialisten der Zeit, wie etwa Hans J. Salter und Frank Skinner (Universal), Leo Erdody (PRC) oder Edward Kay (Monogram). Roy Webb wurde am 3. Oktober 1888 in New York City geboren. Obwohl ihn seine Mutter schon früh in die Metropolitan Opera mitnahm, galt sein eigentliches Interesse dem Zeichnen und Malen. Er studierte zunächst fünf Jahre Kunst in Manhattan, bevor er an die Columbia University wechselte. Nach seinem Studienabschluss 1910 begann Webb zunehmend mit dem Schreiben von Songs, eine Tätigkeit, die von einer Ausbildung in der US-Marine während des Ersten Weltkrieges unterbrochen wurde. Zu Beginn der zwanziger Jahre begann Webb als Song- und Musical-Komponist am Broadway zu arbeiten. Das Songschreiben war seine Leidenschaft, so schrieb er u. a. 1925 das offizielle „Kampflied“ des Football-Teams der Columbia-University. 1927 kam es in New York zu einer entscheidenden Begegnung: Webb lernte dort den später berühmt gewordenen Filmkomponisten Max Steiner kennen. 1929 zogen Webb und Steiner an die Ostküste, wo beide bei RKO-Pictures einen Vertrag unterzeichneten. Seine ersten Credits als Musical Director erhielt Roy Webb für die Merian C. Cooper-Produktion mit Ginger Rogers *PROFESSIONAL SWEETHEART* (RKO 1933, R: William Seiter). Er trat der Screen Composers Association bei, und wurde, nachdem sein Freund Max Steiner 1936 die RKO verlassen hatte, um für den unabhängigen Produzenten David O. Selznick zu arbeiten, alleiniger Chef-Komponist der RKO. Diese produzierte während der Schwarzen Serie Hollywoods in den vierziger und fünfziger Jahren nicht weniger als 64 Film Noirs, und es war Roy Webb, der deren Stil musikalisch entscheidend mitprägte: Seine Affinität zu populären Songs und sein Gespür für dunkle Melodien, gaben dem Film Noir-Stil der RKO ihre düstere Klangfarbe. In Filmen wie *STRANGER ON THE THIRD FLOOR* (RKO 1940, R: Boris Ingster), *MURDER, MY SWEET* (RKO 1944, R: Edward Dmytryk), *NOTORIOUS* (RKO 1946, R: Alfred Hitchcock), *OUT OF THE PAST* (RKO 1947, R: Jacques Tourneur) oder *THE SPIRAL STAIRCASE* (RKO 1946, R: Robert Siodmak), entwickelte Webb seine langsamen Melodieführun-

gen, deren Harmonien von Melancholie und Fatalismus geprägt sind – die psychologische Komponente des Film Noirs bestimmte Zeit seines Lebens seine Arbeit. Obwohl Roy Webb zwischen 1937 und 1945 sieben Mal für den Oscar nominiert wurde, u. a. für seine Musik zu *THE FALLEN SPARROW* (RKO 1943, R: Richard Wallace), erhielt er nie die begehrte Trophäe. Mit dem Auslaufen der Schwarzen Serie und dem Niedergang der RKO, die von dem Multimilliardär Howard Hughes in den Konkurs getrieben wurde, endete 1955 auch Roy Webbs Karriere. Im Alter von 67 Jahren wurde er pensioniert und nahm nur noch sporadisch Aufträge, u. a. auch für das Fernsehen (z. B. *77 SUNSET STRIP*), an. 1961 ereignete sich der hier bereits erwähnte Brand seines Hauses, der sein Lebenswerk (über 300 Film-Scores!) restlos vernichtete. Die letzten Lebensjahre des Komponisten wurden von Depressionen, Krankheiten und zunehmendem Gedächtnisverlust überschattet. Roy Webb starb am 10. Dezember 1982 im Alter von 94 Jahren im St. John's Hospital in Santa Monica an Herzversagen. Es ist eigenartig und seltsam passend, dass der Komponist durch jene Katastrophe nichts Aufgezeichnetes hinterlassen konnte, sondern dass sich sein umfangreiches Lebenswerk „nur“ hörbar auf den Soundtracks der Filmkopien wiederfindet; vielleicht noch seltsam-passender ist allerdings, dass der für den Stil des Film Noir so prägende Musiker seine letzten Lebensjahre unter Amnesie litt, ganz so, wie unzählige gebrochene Figuren der Schwarzen Serie.

Auffallend ist zunächst die starke stilistische Geschlossenheit der hier vorliegenden fünf Soundtracks. Webbs Stil ist sparsam und zurückhaltend, seine Musik scheint eher für ein Kammer- als für ein Symphonie-Orchester geschrieben worden zu sein (obwohl Webb mit einem vierzigköpfigen Orchester arbeitete, sind zumeist nur bis zu zwanzig Musiker gleichzeitig im Einsatz). Ein wenig erinnert Webbs Musik in ihrer post-impressionistischen, manchmal atonalen Art an die von Paul Hindemith. Es dominieren die Streicher mit oft extrem ausgedehnten und komplexen Melodieführungen, die nur selten von Bläuersätzen kontrapunktiert werden. Eine von Webbs großen Stärken ist die musikalische Untermalung von Dialogszenen. In dieser – vielleicht schwierigsten – Aufgabe für einen Filmkomponisten, der Verbindung von Wort und Musik, lässt sich Webbs Meisterschaft nur noch mit der Hugo Friedhofs vergleichen. Da es sich bei den Lewton-Produktionen ausschließlich um B-Filme handelte, deren niedriges Budget oft zur Dialoglastigkeit der Drehbücher führte, machte Webb aus dieser Not gewissermaßen eine Tugend: Seine in der Regel nicht spannungsbetonte Musik gibt den unheilschwangeren, psychologisch komplexen Dialogen in geradezu brillanter Art ihre Pointierung und dramatische Färbung. Die stilistische Geschlossenheit und Konsequenz von Webbs Musik spiegelt auch die Geschlossenheit des Lewton-Zyklus selbst wieder, wobei der unübersehbare Bruch im „Val Lewton-Style“ mit der Verpflichtung Boris Karloffs im Jahr 1945 (aus den, trotz ihrer Melancholie, sehr eleganten und flüssigen Filmen² werden ab *THE BODY SNATCHER* immer schwerfälligeren Historienfilme) auch in der Musik Webbs ihren Widerhall findet: Die Musik zu *CAT PEOPLE*, *THE SEVENTH VICTIM* und

Teil 3: Themen/Aspekte

I WALKED WITH A ZOMBIE wirkt wie ein ruhiger, gleichmäßig fließender und hypnotischer „stream of unconsciousness“³, während der stärkere historische Bezug in THE BODY SNATCHER und BEDLAM Roy Webb oftmals dazu veranlasst, in seine Scores auch historisch wirkende musikalische Elemente, wie z. B. Marschtrommeln, einzufügen. Wie erwähnt, ist Webbs Musik *keine* Spannungsmusik, eher ungewöhnlich für einen Horrorfilm-Komponisten, und bezeichnenderweise funktionieren die Spannungs- und Schockmomente, wie etwa die berühmten „walk“ und „bus“⁴ in CAT PEOPLE, auch ohne Musik. Den Horror in diesen Filmen vermittelt Webb musikalisch ausschließlich über das Melancholisch-Poetische, die Klangfarbe der Musik findet ihr psychologisches Analogon in der Psychose der Depression (während im modernen Horrorfilm – etwa ab Alfred Hitchcocks PSYCHO von 1960 – die Schizophrenie die vorherrschende Psychose ist). Im Grunde genommen sind Webbs Scores komplexe und eher ruhige Streichkonzerte, die, damit ganz den Filmen entsprechend, lediglich zu Beginn und gegen Ende starke dramatisch-explosive Elemente aufweisen. Aus diesem Grund fällt es auch schwer, die Höhepunkte dieser Kompilation zu benennen. Vielleicht ist der Soundtrack zu THE SEVENTH VICTIM Webbs beeindruckendster, wie auch Mark Robsons Film selbst zu den bis heute intensivsten Horrorfilmen überhaupt gezählt werden muss, da hier die Verbindung des visuellen „Val Lewton-Style“ mit Roy Webbs musikalischem „stream of unconsciousness“ am konsequentesten besteht: Die traurige Schönheit von Webbs Melodieführung in THE SEVENTH VICTIM bildet eine wunderbare Entsprechung zu dem Epigraph aus John Donnes „Heiligem Sonett“, das zu Beginn und gegen Ende des Films (der mit einem Doppelselbstmord endet⁵) zitiert wird, ein Epigraph, das mehr noch als jedwede noch so ausführliche Interpretation die Stimmungslage der Musik Roy Webbs für die Val Lewton-Filme wiedergibt:

*I run to Death and Death meets me as fast,
And all my Pleasures are like Yesterday.*

Wie Val Lewtons Filme mit jedem Sehen, so werden auch die Scores Roy Webbs zu diesen Meisterwerken mit jedem Hören besser, vielschichtiger und farbenreicher; dies zeigt vor allem, dass wirkliche künstlerische Ambitionen sogar im Geschäftsbetrieb Hollywoods ihren Platz finden können, selbst wenn der Val Lewton-Zyklus für RKO in den vierziger Jahren diesbezüglich bis heute auch unerreicht ist.

Robert Zion

Anmerkungen und Zitiernachweise

- 1 Carlos Clarens: *Horror Movies – An Illustrated Survey*, London, 1971; S. 163.
- 2 Ein gutes musikalisches Beispiel für die Eleganz dieser Filme ist Webbs Angewohnheit, die RKO-Fanfare jeweils in den Main Title einzuarbeiten und diese hiernach in die jeweilige Melodieführung überzuleiten.

- 3 Der Begriff „stream of unconsciousness“ (Strom des Unbewussten), den ich hier verwende, um Roy Webbs besonderen Stil zu umschreiben, fand meines Wissens nach erstmals bei den Surrealisten seine Anwendung. Er soll hier vor allem den Eindruck von Webbs Filmmusik als einer kontinuierlichen, unaufhörlichen fließenden und traumhaft-irrationalen, eben: unbewussten, wiedergeben.
- 4 Die legendär gewordenen Sequenzen in CAT PEOPLE, die als „Lewton-walk“, bzw. „-bus“ bekannt sind und die bis heute in zahlreichen Horrorfilmen hundertfach kopiert wurden, beziehen ihre Schockwirkung vor allem aus der Raffinesse des Ton- und Bildschnitts: So zeigt der „bus“ Simone Simon in einer sehr langsam aufgebauten Sequenz scheinbar von einem katzenartigen, für den Zuschauer jedoch nur hörbaren Wesen verfolgt; vor einer Bushaltestelle ist urplötzlich ein lautes Fauchen zu hören, das sich jedoch noch im fast selben Augenblick als das Bremsgeräusch eines im Bildvordergrund erscheinenden Busses erweist.
- 5 Ein Film mit einem Selbstmord enden zu lassen gilt in Hollywood nach wie vor als absolutes Tabu. Dass THE SEVENTH VICTIM gar mit einem Doppelselbstmord endet, der im Übrigen auch hier nur hörbar angedeutet wird (man hört lediglich einen Stuhl umfallen, nachdem man diesen zuvor unter einer Schlinge gesehen hatte), macht diesen Film nicht nur stilistisch, sondern auch erzählerisch zu einem der ungewöhnlichsten Hollywood-Filme überhaupt.

Literaturhinweis

Edmund G. Bansak: *Fearing the Dark – The Val Lewton Career*, Jefferson (North Carolina)/London, 1995.