



Universität Münster

AUTORIN

Louisa Melzow

TITEL

Skurril, experimentell und einzigartig. Komposition und Arrangement der Wallace-Filmmusik

ERSCHIENEN IN

Edgar Wallace – ‚German Grusel‘: Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre. Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 4/2021), S. 43–49.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Melzow, Louisa: „Skurril, experimentell und einzigartig. Komposition und Arrangement der Wallace-Filmmusik“. In: *Edgar Wallace – ‚German Grusel‘: Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre. Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 4/2021), S. 43–49.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

ISSN 2567-1162

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel

Redaktion: Eve Driehorst, Niklas Lotz

Skurril, experimentell und einzigartig. Komposition und Arrangement der Wallace-Filmmusik

Louisa Melzow

Musik als gestisches Muster des Films

Filmmusik ist in der semiotischen Betrachtung von Filmen von großer Bedeutung. Denn auch sie dient als ein Kommunikationssystem. Sie kann Informationen und Bedeutungen vermitteln, Emotionen freisetzen oder manipulieren und sogar physikalisch messbare Reaktionen, wie eine Veränderung der Herz- oder Atemfrequenz bei den Rezipienten auslösen (vgl. Gräf u. a. 2017: 250). Während das Auge ein aktives, gerichtetes Sinnesorgan ist, ist das Ohr ein passives, unbewegliches, welches die Umwelt ganzheitlich wahrnimmt. Über das Sehen können wir einen Film rational erfassen, über das Hören in erster Linie emotional. Meist wird Musik aber unbewusst rezipiert, obwohl sie einen großen Anteil an der Wahrnehmung und emotionalen Wirkung eines Films hat. Darum sind die Komposition und das Arrangement von Filmmusik auch ein zentraler Bestandteil einer Filmproduktion:

Vorrangig Regisseur und Komponist, aber auch Tonmeister und Cutter legen die Aufgaben bzw. ‚Funktionen‘ fest, die Filmmusik im Rahmen der Gesamtdramaturgie eines Films und seiner Vermarktung erfüllen soll. Ihre Hoffnung ist es, mit dem Einsatz von Musik bestimmte Wirkungen beim Filmbetrachter zu erzielen. (Bullerjahn 2018: 185)

Die Wirkung der Filmmusik ist dabei nicht trennbar von der gesamtheitlichen Wirkung des Films und zudem auch noch abhängig von diversen subjektiven Faktoren. Denn welche Interpretation aus der Beziehung von musikalischen und nicht-musikalischen Zeichen folgt, ist stark von der individuellen Biografie und persönlichen Einstellungen, aber auch von den kulturellen und historischen Einflüssen des Entstehungsrahmens bestimmt (vgl. Gräf u. a. 2017: 251).

Der kultige Sound der Edgar Wallace-Reihe

Die Soundtracks der Edgar Wallace-Filme werden als besonders auffällig wahrgenommen, der Mix aus Beat, Jazz, Orchestersound und skurrilen Klängen durchzieht die ganze Reihe der Kriminalgeschichten. Die Musik von insgesamt 18 Filmen stammt von Peter Thomas, dessen Kompositionen die markantesten und dominantesten der Reihe sind. Die Soundtracks der anderen Filme, komponiert unter anderem von Martin Böttcher, Willy Mattes oder Peter Sandloff, sind eher geprägt von einem ‚Easy-Listening‘-Charakter und klassischem Orchestersound. Einige Komponisten wie Heinz Funk und Oskar Sala haben sich in ihren Werken mehr mit neuen Techniken der elektronischen Musik und experimentellen Kompositionen beschäftigt. Auch Oscar-Preisträger Ennio Morricone ist für die Musik in einem Edgar Wallace-Film

verantwortlich, der deutsch-italienischen Koproduktion DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (BRD/I 1972).

Die Filmmusiken erlangten unter Fans einen besonderen Stellenwert, einige CDs und Platten erschienen mit der Kompilation verschiedener Soundtracks aus den Filmen. Besonders das Intro mit den zwölf Pistolenschüssen und der Stimme aus dem Off, die sagt: „Hallo, hier spricht Edgar Wallace!“, ist Kult und wird bisweilen sogar als Handy-Klingelton verwendet, was den/die Besitzer*in des Mobiltelefons sofort als Fan der Krimi-Reihe entlarvt. Die Filmmusiken tragen entscheidend zu der Wirkung der Wallace-Reihe bei, die einzigartig und unverkennbar ist. Da besonders Peter Thomas durch die Anzahl und die Beschaffenheit seiner Kompositionen die musikalische Seite der Edgar Wallace-Reihe geprägt hat, wird im Folgenden speziell der von ihm musikalisch inszenierte Film DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965) untersucht.

Jazz im Spukschloss

DER UNHEIMLICHE MÖNCH beginnt zunächst ohne musikalische Untermalung. Lediglich die Geräusche eines Gewitters erschaffen die düstere Spukschloss-Atmosphäre, ein beliebtes Motiv in Literatur und Kunst des Mystery-Genres. Der Schlossherr Sir Darkwood liegt im Sterben, er hinterlässt das Schloss seiner Tochter Patricia, Leiterin eines Mädcheninternats. Alles weitere vererbt er seiner Enkelin Gwendolin, seine Söhne Sir Richard und Sir John gehen leer aus, was ihnen offenkundig nicht gefällt. Darkwood stirbt, der Notar mit dem Testament verlässt das Schloss.

Musik setzt dann plötzlich mit dem Schnittwechsel zum auf der Straße wartenden Sohn Sir Richard ein (vgl. 00:02:54). Sie ist geprägt von einem jazzigen Big-Band Charakter, in dem die Kernmelodie einiger Blechbläser dominiert. Kurz vor dem Aufprall eines Steines, den Richard auf die Windschutzscheibe des im Wagen fahrenden Notars wirft, ist ein schriller Ton zu hören und ein Klang eines Bläasers, der an ein doppeltes Hup-Signal eines Autos erinnert (vgl. 00:03:04). Das Auto fährt gegen einen Baum und geht in Flammen auf. Richard entwendet das Testament aus dem Wageninneren und die Musik endet jäh mit dem dissonanten hohen Ton eines Blasinstrumentes (vgl. 00:03:15). Kurz darauf folgt das Intro, eingeleitet durch zwölf extradiegetische, erst langsam, dann schneller aufeinanderfolgende Schüsse und die Stimme von Alfred Vohrer aus dem Off, die den prominenten Satz sagt: „Hallo, hier spricht Edgar Wallace!“ Sobald der Titel des Films in Schriftzeichen auf dem Bildschirm erscheint, im Hintergrund ist noch das Knistern des Feuers zu hören, beginnt ein sakrales Orgel-Solo (vgl. 00:03:28–00:03:39) – das musikalische Motiv des Mönches, der sein Unwesen in dem Schloss treibt und einige der dort im Internat wohnenden Mädchen auf dem Gewissen hat. Es war die Verwendung von Bachs *Tocatta und Fuge d-Moll* in diversen Gruselfilmen, unter anderem in DAS RÄTSEL DER UNHEIMLICHEN MASKE (THE PHANTOM OF THE OPERA, GB 1962), die eine Verknüpfung von Orgelmusik und Grusel fest im kulturellen Gedächtnis verankert hat. Darum reichen auch in diesem Film wenige langgezogene Töne der Orgel aus, um den atmosphärischen Rahmen, den zuvor die Gewitter-Geräusche und die Inszenierung des Raums

‚Schloss‘ geschaffen haben, zu vervollständigen und bei den Rezipienten die Erwartung eines Gruselfilms zu wecken. Doch bevor sich diese aufgebaute Spannung etablieren kann, kommen weitere Instrumente zu der Orgel dazu und das Grundtempo der gespielten Melodie wird deutlich erhöht (vgl. 00:03:39). Gemischt mit einer Frauenstimme, die mit Hall unterlegt abstrakte Töne singt, wird die Titelmusik zu einer bunten, skurrilen, experimentellen Komposition mit jazziger Big-Band-Anmutung. Die Klänge der Orgel haben durch den Tempoanflug an Schaurigkeit verloren und sind zu einer grotesk-fröhlichen, anregenden Melodie mit Ohrwurmcharakter geworden. Der Klang ist leicht dissonant und grell, der weibliche Gesang erinnert durch einen Hall-Effekt an Gespenster-Geheule – die gesamte Titelmelodie, bestehend aus sich abwechselnden Motiven von Orgel, Gesang und Blechbläsern, zielt auf die Hervorrufung emotionaler Diffusität und Unsicherheit bezüglich des Genres – eine in der Wallace-Reihe intendierte Wirkung zur Überschreitung klassischer Genre-Grenzen.

Raumsemantisch ruft die Titelmusik, wie schon erwähnt, die Assoziation eines Geisterschlusses auf, aber auch der Raum ‚Kirche‘ wird zeichenhaft eröffnet. Bei genauerem Hinhören ist zudem eine Art Glockenschlag in der Melodie zu hören (vgl. 00:03:50), der diesen Raum bestätigt, aber auch an das Läuten von Big Ben erinnert und ‚London‘ als Raum der Handlung markiert. Das wird später auf visueller und narrativer Ebene bestätigt, denn London stellt sich als der Ort heraus, an dem die Mädchen während ihrer Ausflüge entführt werden. Glockenläuten wird außerdem gemeinhin in der Musikkomposition oder im Sounddesign eingesetzt, um bedeutungsvolle Ereignisse zu markieren, denn der Klang von (Kirchturm-)Glocken ist mit Initiations- und Übergangsriten, wie Beerdigungen, Hochzeiten und Firmungen assoziiert. So ist das Läuten von Glocken auch in diesem Wallace-Film ein auditives Symbol für Schicksal und Vergänglichkeit (vgl. Görne 2017: 133).

Durch die ungewöhnliche Zusammensetzung der Titelmusik wird eine neue Form von Spannung generiert. Sie funktioniert nicht im klassischen Sinne, in welchem die Musik die auf visueller Ebene erzeugte Spannung unterschwellig unterstützt; in diesem Fall überlagert die musikalische Ebene alles Visuelle und kann ganz für sich allein stehen und wirken. Den Erwartungen der Rezipierenden eines gruseligen Horrorfilmes, die durch die ersten Szenen geschaffen wurde, wird mit dieser Titelmelodie entgegengewirkt. Stattdessen entsteht allein beim Anblick des Vorspanns der Eindruck eines unterhaltenden, leicht grotesken und temporeichen Films mit ungeahnten Wendungen.

Wiederkehrendes Thema als Relevanzsignal

Die Klänge der Orgel werden als wiederkehrendes Motiv genutzt, um das Erscheinen des Mönchs zu markieren. Dieselbe Tonfolge, die schon in der Titelmelodie genutzt wurde, setzt jäh ein, wenn der Mönch im Bild zu sehen ist (vgl. z. B. 00:17:24). Hier arbeitet Komponist Peter Thomas mit dem Moment der *surprise*, dem Erzeugen von Spannung durch eine plötzliche unerwartete musikalische Aktion, die Erschrecken

auslösen kann (vgl. Gräf u. a. 2017: 265). Das Mönch-Thema dient als Relevanzsignal für das Anzeigen zentraler Momente im Film. Der Spannungsbogen, den die Musik schafft, überträgt sich auch auf die anderen Sinneseindrücke, dramatisiert das Erscheinen des Mönchs und macht es zum zentralen Moment der Handlung. Durch die zuvor erläuterte affektive Verknüpfung mit Orgelklängen wird der Figur des Mönches eine Geisterhaftigkeit zugesprochen, die mit dem visuellen, doch sehr körperlichen Erscheinungsbild konterkariert. Vor dem letzten Erscheinen des Mönches, bei dem er stirbt und seine Gestalt enthüllt wird, setzt die Orgel-Melodie bereits nach der Ankündigung des Butlers „Der Herr!“ (01:20:22) ein. Das musikalische Zeichen ‚Orgel‘ ist durch die Verknüpfung im Film mit dem visuellen Zeichen ‚Mönch‘ aufgeladen. So verweist die Musik zeichenhaft auf den Mönch als den besagten Herrn, bevor dieser überhaupt zu sehen ist. Die Rezipienten wissen nun also, was kommt: Durch das Abweichen von der bis dahin zeitgleichen Verwendung beider Zeichen gibt es zwar keinen Moment der *surprise*, stattdessen verläuft die Spannungskurve im Sinne von *suspense* – eine erahnte Bedrohung, die sich aber noch nicht bestätigt oder aufgelöst hat (vgl. ebd.). Das führt für einen kurzen Moment zu einer Asymmetrie des Wissens, denn auf Bildebene ist die Bedrohung, die wir durch die Musik begreifen und fühlen, noch nicht erkennbar.

Musikalisches Motiv der Liebe

In den Edgar Wallace-Filmen ist es oft gängiger Teil der Dramaturgie, dass der Ermittler ein romantisches Interesse an der weiblichen Protagonistin zeigt. Auch in DER UNHEIMLICHE MÖNCH springt bei Inspector John Bratt und Gwendolin der sprichwörtliche Funke schon bei der ersten Begegnung über. Dass die Rezipienten dies spüren, ohne dass es verbalisiert wird, liegt an der Inszenierung des langen Blickkontakts sowie an dem Einsatz der extradiegetischen Musik in dieser Szene (vgl. 00:43:00). Langsam spielt ein Streichinstrument, vermutlich ein Cello, eine sanfte, leise Melodie. Die tiefen Töne in Moll geben der Szenerie eine bedeutungsschwere Anmutung. Streichinstrumente werden der Epoche der Romantik zugeordnet und werden traditionell zur Unterstützung und Generierung emotionaler Szenen verwendet. Die Musik korreliert hier mit der visuellen Ebene, da Gwendolin und John auffällig lange Blickkontakt halten, wodurch ebenfalls eine tiefergehende Verbindung beider Charaktere symbolisiert wird. Bei den Rezipienten wird durch das visuelle und auditive Zusammenspiel die Erwartung einer Liebesbeziehung geweckt. Im Laufe der Szene gibt es zunächst aber keine weiteren Hinweise auf eine Entwicklung in diese Richtung. Zwar wird die Romantisierung der Situation zunächst verstärkt, nachdem Gwendolin und John allein im Raum sind und die Streichmelodie an Lautstärke zunimmt, doch sobald der Inspektor beginnt, Gwendolin zu befragen, endet die Musik und auch Gwendolins Tonfall wird ruppig.

Das Symbol ‚Romantik‘ rückt zunächst wieder in den Hintergrund und die gesprochenen Inhalte werden durch die Stille auf musikalischer Ebene akzentuiert. Erst nachdem Gwendolin sagt: „Aber wenn Sie es unbedingt wissen wollen: Ja, ich lebe

allein“ (00:44:16), setzt erneut Musik ein. Diesmal sind es allerdings keine romantischen Streicher, sondern es ist eine Klavier-Melodie mit jazzigem Charakter und hohem, sanften Klang, welche uns in den semantischen Raum einer Piano-Bar versetzt. Sie weckt zusammen mit Gwendolins Bekenntnis, nicht vergeben zu sein, die Erwartung eines Flirts und erschafft eine unbeschwertere, an Koketterie erinnernde Atmosphäre. Diese steht jedoch in Dissonanz zu dem Gesprochenen, denn anstatt zu flirten, erzählt Gwendolin Inspektor John von der Verurteilung ihres Vaters wegen Mordes. Auch auf visueller Ebene ist nichts zu erkennen, was das musikalisch affektiv hervorgerufen Flirt-Symbol unterstützen würde. Diese Unstimmigkeit versetzt die Rezipienten in ein Stadium der Ungewissheit bezüglich der gemeinsamen Zukunft der Charaktere und baut über diese Unklarheit Spannung auf. Auf verbaler Ebene stehen Information und Ernst, auf musikalisch-auditiver Ebene Lässigkeit, Geheimnis und Reiz. Betont wird dies, sobald John den Raum verlässt, durch das Enden des Klavierspiels mit einem aufsteigenden Akkord (vgl. 00:45:18), dessen letzter Ton kurz in der Luft stehen bleibt und als Symbol für die noch in der Luft hängende Frage nach der Beziehung der beiden Figuren und als Ankündigung einer Fortsetzung interpretiert werden kann.

Zwischen Genretypisch und -atypisch

Auch über die Titelmelodie, das Mönch-Thema und die musikalische Romantik hinaus gibt es in DER UNHEIMLICHE MÖNCH eine Vielzahl an Kommunikation über die Filmmusik. Zum Beispiel ist bei Gwendolins erster Begegnung mit den anderen Mädchen des Internats oder bei der Fahrt mit dem Bus in die Stadt ein in die Musik integriertes Vogelgezwitscher zu hören, das mit Blick auf den Fortgang des Filmes als erster Hinweis auf die Rolle der Brieftauben bei der Entführung der Mädchen gedeutet werden kann. Das Glockenleuten der Titelmelodie ist unter anderem erneut zu erkennen, wenn die Leiche der Schülerin Lola abtransportiert wird oder auch in Kombination mit dem Mönch-Thema und fungiert hier ebenfalls als Markierung eines für das Erzählverfahren wichtigen Moments und als Symbol für Vergänglichkeit und Tod. Gleiches gilt für den Glockenschlag, der in jener Szene zu hören ist, in der der vorgebliche Französischlehrer seine wahren Beweggründe preisgibt. In Verbindung mit der Figur Gwendolin taucht zudem immer wieder der abstrakte weibliche Gesang auf. Dadurch werden die Szenen mit Gwendolin auditiv miteinander verbunden und markiert, außerdem können mit der Melodie und dem Klang des Gesangs Attribute wie ‚Sinnlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ assoziiert werden, die durch die Korrelation von visueller und auditiver Ebene auf Gwendolin übertragen werden. Peter Thomas arbeitet in DER UNHEIMLICHE MÖNCH viel mit einem synchronen Bild-Ton-Geschehen, einer Technik die auch *Micky-Mousing* genannt wird, das heißt: Die Musik verläuft größtenteils parallel zur Schnitttechnik beziehungsweise zu den Bewegungen der Figuren. Schließt sich zum Beispiel auf visueller Ebene eine Tür, bricht die extradiege-

tische Musik abrupt ab, in Dialogen wird sie in die Sprechpausen eingespielt und unterstreicht den Rhythmus des Gesprächs, oder es gibt mit dem Schnitt einen Ortswechsel und zeitgleich dazu setzt ein neues musikalisches Thema ein.

In vielen Fällen korreliert Peter Thomas' Filmmusik mit der filmischen Erzählung und entspricht den gängigen musikalischen Genre-Attributen. Genauso häufig widerspricht die gestische Form der Musik aber der Dramaturgie. Ein Beispiel hierfür ist die jazzige Klaviermusik in der Szene, in der Inspektor John und sein angeschossener Kollege in einer Fallgrube festsitzen, oder auch die Stille während des anschließenden Kampfes. Beides ist für das Krimi- und Horrorgenre ungewöhnlich. Dieser auditive und dramaturgische Widerspruch verhindert in vielen Fällen, dass Spannungsaufbau und Gruselfaktor dem Krimi-/Horror-/Psycho-Genre entsprechen. Er gibt den Edgar Wallace-Filmen stattdessen jenen charakteristischen Zug von Klauwerk und Absurdität, der die Reihe von anderen Filmen mit ähnlicher Storyline unterscheidet.

Auch in anderen Filmen der Reihe gibt es musikalische Auffälligkeiten. In *DER HUND VON BLACKWOOD-CASTLE* (BRD 1968) wird zum Beispiel an vielen Stellen mit den klassischen auditiven Elementen des Krimi- und Horrorgenres gearbeitet, wie den hohen, dissonanten Tönen eines Synthesizers oder einer Geige, die den Augenblick des Erschreckens verstärken sollen, oder dem typischen, gedämpften *staccato*-Trompetenspiel, das typischerweise eine Form des humoresken Anschleichens untermalt. Aber auch in diesem Film bedient sich Peter Thomas gleichzeitig der skurrilen und einzigartigen Kombination aus jazzigen, orchestralen und experimentellen Musikelementen. Auffällig ist unter anderem das irre Lachen und der gesprochene Text in der Titelmusik, die auf den Gitarristen Joe Quick zurückzuführen sind. In einigen Themen sind außerdem die Paukenschläge einer Ruderflotte zu erkennen, die kulturell auch als Totentrommeln bekannt sind und die zeichnerhaft auf den vermeintlich verstorbenen Kapitän und seine Mannschaft referieren. Erwähnenswert ist außerdem Martin Böttchers Einsatz von Musik in *DIE BLAUE HAND* (BRD 1967), wenn das Mordopfer, an der Orgel sitzend, diegetisch den Soundtrack zur eigenen Ermordung spielt. Es könnten an dieser Stelle noch viele ähnliche musikalische Auffälligkeiten in den Filmen der Edgar Wallace-Reihe genannt werden. Vorläufig kann aber resümiert werden, dass die Filmmusik in diesen für die deutsche Filmgeschichte so prägnanten Produktionen maßgeblich zu der reißerischen, skurril-grotesken atmosphärischen Wirkung beiträgt, die auch noch heute die Filme einzigartig macht.

Filme

DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965, Harald Reinl).

Der Hund von Blackwood-Castle (BRD 1968, Alfred Vohrer).

Die blaue Hand (BRD 1967, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

- Bullerjahn, Claudia (2018): „Psychologie der Filmmusik“. In: Frank Hentschel u. Peter Moormann (Hg.): *Filmmusik: Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden, S. 181–229.
- Görne, Thomas (2017): *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München.
- Gräf, Dennis u. a. (2017): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 3). 2. Aufl. Marburg.