

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Sullivan, Jack: *Hitchcock's music*. New Haven, Conn./London: Yale University Press 2006, xix, 354 S.

Copyright für diese Ausgabe by Hans J. Wulff.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10, 2013, S. 245-251.

URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-121>.

Inhalt: Overture -- ch. 1. The music starts -- ch. 2. WALTZES FROM VIENNA : Hitchcock's forgotten operetta -- ch. 3. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : storm clouds over Royal Albert Hall -- ch. 4. Musical minimalism : British Hitchcock -- ch. 5. REBECCA : music to raise the dead -- ch. 6. Waltzing into danger -- ch. 7. Sounds of war -- ch. 8. SPELLBOUND : theremins and phallic frescoes -- ch. 9. NOTORIOUS : bright sambas, dark secrets -- ch. 10. THE PARADINE CASE : the unhappy finale of Hitchcock and Selznick -- ch. 11. Hitchcock in a different key : the post-Selznick experiments -- ch. 12. The band played on : a Tiomkin trio -- ch. 13. REAR WINDOW : the redemptive power of popular music -- ch. 14. Lethal laughter : Hitchcock's fifties comedies -- ch. 15. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Doris Day versus the London Symphony -- ch. 16. THE WRONG MAN : music from the dark side of the moon -- ch. 17. Sing along with Hitch : music for television -- ch. 18. VERTIGO : the music of longing and loss -- ch. 19. NORTH BY NORTHWEST : fandango on the rocks -- ch. 20. PSYCHO : the music of terror -- ch. 21. THE BIRDS : aviary apocalypse -- ch. 22. The music ends : Hitchcock fires Herrmann -- ch. 23. TOPAZ : the music is back -- ch. 24. FRENZY : out with Mancini, hold the Bach -- ch. 25. FAMILY PLOT : Hitchcock's exuberant finale -- Finale : Hitchcock as maestro.

Das Werk kaum eines Filmemachers ist so sehr auf den Gebrauch der Filmmusiken hin untersucht worden wie das Alfred Hitchcocks. Mit Sullivans Studie *Hitchcock's Music* liegt nun eine weitere, sich auf zahlreiche Dokumente der Studios, Äußerungen der Komponisten und auf allgemeinere Berichte aus der allgemeinen Hitchcock-Literatur stützende Studie vor, die – das sei schon eingangs festgehalten – die kleine Bibliothek der einschlägigen Arbeiten bereichert und vervollständigt, auch wenn Sullivan, der kein Musikwissenschaftler ist, in der Beschreibung der musikalischen Details oft oberflächlich ist und sich zudem oft zu schnell an die Interpretation der Filme macht. Sullivan spricht von *Hitchcocks* Musik, nicht der seiner Komponisten, darin Hitchcocks Selbstbeschreibung als „Dirigent“ seiner Filme folgend – schon in der Titelwahl deutet sich die Verkehrung der Perspektiven an, die der ganzen Untersuchung ihre Ausrichtung gibt: der Filmemacher als

Regisseur auch der Musiken, die in seinen Filmen verwendet werden.

Wenn man an den Anfang von *PSYCHO* denkt, stellen sich sofort auch akustische Erinnerungen an das schrille Glissando der Streicher ein, die – zusammen mit dem zerrissenen graphischen Design der Titelschriften – schon vorausdeuten auf das Geschehen, von dem der Film erzählen wird. Das schreiende Geräusch der Violinen wird den Film begleiten, die Momente größten Schreckens und Entsetzens musikalisch untersetzen, als sei es der klagende Schrei des Erzählers dieser Geschichte selbst, dabei aber auch schon die Reaktionen des Zuschauers bedenkend, sie programmierend, sie begleitend oder sogar an deren Stelle tretend. Diese Musik instrumentiert die Beziehungen zwischen Zuschauer und Film, zwischen der moralischen Attitüde, in die der Film einbedacht werden muss, und der Ungeheuerlichkeit, die er dem Zuschauer zumutet. Diese Musik lässt alle Strategien eines „leitmotivischen Gebrauchs“ der Filmmusik weit hinter sich, mit dem Figuren oder Konfliktlinien markiert oder typische Handlungssequenzen aus dem Fluss der Darstellung herausgehoben werden: Dies ist eine „Poetik der *Moods*“, löst sich von einer Verankerung der Musik in den Orten der Handlung oder in den Charakteren.

Filmmusik, die auf einem ähnlich experimentellen Zugang zum kinematographischen Erzählen aufruft wie das Erzählen im Kino selbst, mit dem Hitchcock sich ein Leben lang so ausführlich beschäftigt hat. Es ist ein umfassendes Spiel mit dem Zuschauer, seiner Kenntnis der Konventionen, seiner Spannungserwartungen und Handlungsentwürfe. Das Spielerische dringt bis in die filmmusikalische Inszenierung selbst hinein. Die Tatsache, dass der Komponist Bernard Herrmann in der 1956er Version von Hitchcocks Film *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* die von dem australischen Komponisten Arthur Benjamin schon für die 1934er Version der Films komponierte *Storm Cloud Cantata* dirigiert, zerstört den Fluss der Er-

zählung nicht, das Konzert fügt sich bruchlos in die Geschichte des Films ein; die Erkenntnis, dass Hitchcocks damaliger Stammkomponist der Dirigent ist, befördert das Verständnis der Handlung für den Zuschauer also nicht – aber es ist Anlass für ein eigenes und zusätzliches cineastisches Vergnügen. Manchmal ist es die Musik selbst, die Aufgaben des Erzählerischen übernimmt (wenn in *THE LADY VANISHES* eine Melodie die Geheimbotschaft ist, die als MacGuffin nach London überbracht werden muss, oder wenn in *YOUNG AND INNOCENT* der Drummer der Band sich als der Gesuchte herausstellen muss – es ist sein Augenzwinkern, das ihn trotz seiner Verkleidung als *blackface* am Ende entlarven wird) oder die die erzählte Welt in eine ganz eigene Ambivalenz und Doppelbödigkeit transformiert (wie etwa der initiale Walzer aus der *Lustigen Witwe* in der Anfangsszene von *SHADOW OF A DOUBT* alle Opperrettenseligkeit in einen bösen Alptraum verwandelt und dabei doch etwas von der Leichtigkeit der Vorlage erhält).

Gerade die Szene aus *YOUNG AND INNOCENT* lohnt genaueres Hinsehen, weil sie wie kaum eine andere den reflexiven Impuls, dem das Hitchcocksche Oeuvre so beständig verpflichtet ist, enthält: Die Kamera löst sich am Ende des Films aus dem thematischen Interesse, das die Helden in den Tanzsaal geführt hatte; sie wird selbständig, macht sich als Instanz des Erzählers bemerkbar. Sie gibt der Szene von vornherein ein Ziel, markiert die metanarrative Botschaft: Die Figuren haben es geschafft, sie sind in der Nähe des wahren Täters angekommen. Ironischerweise ist die endlos lange Kranfahrt durch das Lied *No One Can Like the Drummer Man* unterlegt, als sei die visuelle Herausstellung des Schlagzeugers nicht ausreichend. Es kommt sogar zu einer Wiederholung des Songs, als die Heldin tanzt, als wolle der Film ihr signalisieren, dass der Verbrecher so nahe ist. Sullivan spricht in seiner Studie zur Musik der Hitchcockfilme gelegentlich von der faszinierenden Spannung zwischen der Kalkuliertheit und der Freizügigkeit der Musiken, zwischen einer minutiös geplanten Integration der Musik in die Erzählung und dem Bemühen, ihr möglichst große kreative Freiheiten zu lassen (und so einen letztlich „romantischen“ Impuls in die Filme importierend). Der Hinweis ist wichtig, weil die Filme Hitchcocks die Musiken wie eine eigene Stimme einsetzen, sie nicht vollständig der Handlung unterwerfen, sondern ihr immer die Möglichkeit einräumen, eigene Energien zu entfalten,

die sich nicht unterordnen, sondern dem Gezeigten ein Eigenes hinzufügen.

Die Reihe der Komponisten, mit denen Hitchcock im Lauf der nahezu fünfzig Jahre Regiearbeit zusammenarbeitete, ist lang und liest sich wie ein Who's Who der traditionellen Filmmusik (Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Miklos Rozsa usw.). Als sein wichtigster Musiker-Kollege gilt aber eindeutig Bernard Herrmann, der fast die ganze „klassische Phase“ des Hitchcockschen Schaffens (1955-1964) als eine Art von „Hofkomponist“ begleitet hat.

Wie wichtig Hitchcock die Rolle der Musiken in seinen Filmen war, lässt sich allein der Tatsache ansehen, dass er sich mehrfach mit Komponisten ob ihrer Entwürfe zu Scores überwarf, neu ansetzte. Der Streit mit Franz Waxman anlässlich seiner Musik zu *REAR WINDOW*, die Zurückweisung der Musik Henry Mancinis zu *FRENZY*, die manchmal auf dem Set ausgetragenen Auseinandersetzungen mit Bernard Herrmann – all dieses mögen Hinweise darauf sein, wie sehr die Musiken innerer Bestandteil des *univers hitchcockien* sind. Den vielleicht größten Fehler machte Hitchcock, als er in der Postproduktion von *TORN CURTAIN* Bernard Herrmann durch John Addison ersetzen ließ; Herrmann hatte Hitchcocks Wunsch, einen modischen Pop-Score zu entwerfen, ignoriert, statt dessen mit kühlen Bläserarrangements gearbeitet; lange nach der Trennung und nach dem enttäuschenden Publikumsecho hatte Herrmann einmal treffend angemerkt, dass dem Film eine Musik fehle, die aus den Leuten keine lächerlichen TV-Figuren gemacht hätte. Trotz dieses gelegentlichen Scheiterns der konsequenten und selbstbewussten Nutzens der Filmmusik bleibt Hitchcocks Strategie der Musikalisierung seiner Filme höchst interessant und aufschlussreich. Gleichwohl Hitchcock tatsächlich der Dirigent der Entscheidungen, welche Musiken eingesetzt werden sollten, gewesen zu sein scheint, so stellt Sullivans Studie aber auch heraus, wie oft die Komponisten eigene Ideen musikalischer Art oder auch des Sound-Designs gegen Hitchcock durchsetzen mussten. Filmmusiken treten nicht natürlicherweise der visuellen und dialogisch-szenischen Erzählung zur Seite, sondern basieren auf komplexen künstlerischen Entscheidungsprozessen. Darum ist auch die finale These Sullivans, Hitchcock sei als „Maestro“ anzusehen, durch sein eigenes Buch immer wieder zu relativieren.

Anhang

Umfangreiche Rezensionen zu Sullivans Buch:

Rev. (Tom Schneller) in: *The Journal of Film Music* 2,1, Fall 2007, S. 87-93.

Rev. (Ciarán Crilly) in: *Music, Sound, and the Moving Image* 4,1, Spring 2010, S. 117-122.

Bibliographie der Arbeiten zur Filmmusik in Hitchcock-Filmen:

Hans J. Wulff (Komp.): *Musik in Hitchcock-Filmen. Arbeitsbibliographie*. Hamburg: Universität [...] 2007, online (URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0071_07.pdf).