



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Death by Stereo": Popmusik im Horrorfilm
Affektive Erfahrung und Klangwirkung im audiovisuellen
Zusammenspiel

verfasst von | submitted by
Lukas Brunner BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Marc Brooks BSc BMus M. Mus. PhD

Danksagung

Ein Projekt einer umfassenderen schriftlichen Arbeit wie dieser bedarf immer auch des Zuspruchs und der Motivation durch andere. Unweigerlich und unumgänglich gab es auch bei diesem Unternehmen Phasen der Entmutigung und des Zweifels, und die Überwindung dieser ist in erster Linie meiner eigenen Antriebskraft, aber auch dem Interesse und der Anteilnahme aus meinem engeren Familien- und Freundeskreis zu verdanken. Ich kann mich glücklich schätzen, solche Menschen in meinem Leben zu haben, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite stehen. Ich darf mich aber auch glücklich schätzen, überhaupt die Möglichkeit zu haben, so tief in eine Thematik einzutau-chen, denn zweifelsohne habe ich viel dabei gelernt, nicht zuletzt auch über mich selbst. Beim Schreiben über Angst, ein Thema, das mich seit jeher fasziniert, kamen ironischerweise die eigenen Ängste vor dem Scheitern und der Ungenügsamkeit auf. Ich habe sie mit dem Ziel vor Augen und jenen Menschen an meiner Seite, die nun er-wähnt werden, überwunden.

Dank gilt also demnach meiner Familie; meinem Vater Simon, meiner Mutter Claudia, meiner Schwester Linda und meiner Großmutter Ingeborg, die an mich geglaubt ha-ben und das immer noch tun. Dank auch an meinen Großvater Gerhard für die Vollen-dung des Textes und seine Frau Susanne, die beide das Feuer in mir entfacht haben. Dank gilt weiters meinem Taufpaten Martin, der mich stets auf meinem akademischen Weg begleitet und mir vor allem in der Sprache und im Ausdruck neue Mittel auf den Weg gegeben hat. Weiters Danke an Papa und Christoph fürs Korrekturlesen!

Besonderer Dank gilt meinem lebenslangen Freund Lorenz, mit dem ich Wochen und Monate im Tandem, Seite an Seite in der Bibliothek verbracht habe; Ohne Dich würde ich heute noch alleine zu Hause sitzen.

Zuletzt sei meinem Betreuer Marc Brooks gedankt, der mir immer innerhalb kürzester Zeit mit Anregungen und Rat zur Seite stand. Thank you!

Lukas

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Titeleinblendung.....	112
Abbildung 2: Phyllis, Sadie und Mari	112
Abbildung 3.1: Mari und Krug.....	113
Abbildung 3.2: „Mari's Birthday Surprise“	113
Abbildung 4: „The Baddies“	113
Abbildung 5: „The Chase“	114
Abbildung 6: Mari am Ende.....	114
Abbildung 7: Christines Sprechorgan	114
Abbildung 8: mit Tanja Tucker in die erzählte Gegenwart	115
Abbildung 9: Leigh in höchster Not	115
Abbildung 10: Christine auf gefährlicher Fahrt	115
Abbildung 11: Christines nächstes Opfer.....	116
Abbildung 12: „Lost In The Shadows“, nächtliche Abenteuer.....	116
Abbildung 13.1: Sam beim Baden	116
Abbildung 13.2: Michael im Sinneswandel	117
Abbildung 14: „Walk This Way“	117
Abbildung 15: Tod durch Stereoanlage	117

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
1.1 Warum Horrorfilm?	6
1.2 Horror und Philosophie	6
2. Aufbau der Arbeit	8
3. These der Arbeit.....	8
3.1 Auswahl der Filme.....	10
3.2 Die Lücke in der gegenwärtigen Literatur	11
4. Einführung	12
4.1 Entwicklung des Sounds im Horrorfilm.....	14
4.2 Soundeffekt im Horrorfilm	14
4.3. Affektbegriff in Psychologie und Philosophie.....	17
4.4 Affekt im Bedeutungswandel.....	19
4.5 Angst, Furcht und Horror – zur affektiven Grundlage des Unheimlichen	21
4.5.1 Popmusik und Affekt – am Beispiel American Psycho	23
4.6 Popmusik im Film	25
5. Methodik.....	29
5.1 Interpretation nach Clarke und Cook.....	29
5.2 Medienanalyse nach Cook	30

5.3 „meaning-making system“ nach Kassabian	31
5.3.1 „assimilated identifications“ und „affiliated identifications“	33
5.4 Musikalische Diegese und Extradiegese.....	34
6. Filmanalyse – The Last House On The Left.....	35
6.1 These	35
6.2 Szenisch-filmkompositorische Analyse von <i>The Last House On The Left</i>	36
6.3 Nachbesprechung der Analyse von <i>The Last House On The Left</i>	56
7. Filmanalyse – Christine.....	58
7.1 These	58
7.2 Szenisch-filmkompositorische Analyse.....	60
7.3 Nachbesprechung der Analyse <i>Christine</i>	74
8. Filmanalyse – The Lost Boys	76
8.1 These	76
8.2 Szenisch-filmkompositorische Analyse.....	77
8.3 Nachbesprechung der Analyse <i>The Lost Boys</i>	93
9. Der Schock liegt im Widerspruch	94
9.1 Popmusik als Mittel zur Identifikation	94
9.2 Popmusik als Faktor der Erzählung	97
9.2.1 Popmusik als Zeitdokument.....	97
9.2.2 Popmusik und Narrativ	100
10. Der Affekt des Gegensatzes als Erlebnis von Horror	102
10.1 Affektive Erfahrung durch Popmusik.....	103
10.2.1 <i>The Last House On The Left</i>	103
10.2.2 <i>Christine</i>	105
10.2.3 <i>The Lost Boys</i>	106
11. Fazit und Schlusswort.....	107
12. Quellenverzeichnis	109
12.1 Literatur	109
12.2 Audiovisuelle Quellen	112
13. Bilder	112

“The passion caused by the great and sublime in *nature* [...] is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.”¹ ~ Edmund Burke

*(A Philosophical Enquiry into the Sublime
and Beautiful, Part II, Section I)*

¹ Burke, *A Philosophical Enquiry*, 57

1. Einleitung

Als kommerzielles Produkt ist der Tonfilm noch keine hundert Jahre alt, verwendet als Medium aber seit jeher Musik, um Spannung zu erzeugen. Kaum ein anderes Filmgenre vermag ein menschliches Gefühl, eine Idee oder ein künstlerisches Konzept so drastisch darzustellen wie der Horrorfilm. Das Unheimliche und Erhabene, das Erschreckende und Ekelerregende, in ihren plastischen Darstellungen, sind Empfindungen, die in keiner anderen Kunstform so konkret und unmittelbar zur Geltung kommen. Was beim Lesen von Schauerliteratur noch das selbst Vorgestellte, Imaginierte beflügelt hat, wird durch den Horrorfilm sicht- und hörbar, wobei Letztes von besonderem Interesse für diese Arbeit sein wird und sich zu folgenden Fragen zuspitzen wird, nämlich: Was ist das Furchterregende am Klang? Sind Sound und Musik für sich allein überhaupt furchterregend und wie verhalten sie sich im cineastischen Kontext? Oder anders: Besitzt Filmmusik ein Alleinstellungsmerkmal, das es ihr erlaubt, unabhängig vom gezeigten Bildinhalt affektive Wirkungen zu entfalten? Folgt man den klassischen Positionen von Adorno und Eisler sowie Claudia Gorbman, ist diese Frage zu verneinen: Musik erscheint hier primär als funktionales Element, dessen Bedeutung sich erst im Zusammenspiel mit dem Visuellen konstituiert.

Im Kulturteil der Salzburger Nachrichten von Mittwoch, 29. Jänners 2025, schrieb die Autorin Gini Brenner infolge der Besprechung des Films *Der Brutalist* des Regisseurs Brady Corbet, der am 30. Jänner desselben Jahres in den heimischen Kinos anlief, in ihrem Artikel „Im Rhythmus zwischen Vision und Würde“ folgenden Satz:

„Daniel Blumenbergs brillanter Score, eine von zehn Oscarnominierungen, ist einmal dominierend, einmal zurückhaltend und widerspricht der alten Weisheit: »Wenn einem die Filmmusik auffällt, ist sie nicht gut.«“²

An der Praktikabilität dieser Weisheit ist grundsätzlich nichts Verwerfliches. Ihr ist allerdings vorzuwerfen, dass dadurch einer künstlerischen Entscheidung, Musik im Film einzusetzen, vorgegriffen wird und diese aller Wahrscheinlichkeit nach einer Generalisierung zum Opfer fällt, nämlich jener, die Musik im Kontext des Mediums Film

² Brenner, „Im Rhythmus zwischen Vision und Würde“.

lediglich eine dienende Rolle zuschreibt.^{3,4} Jüngere Publikationen der Filmmusikforschung hingegen betonen zunehmend den eigenständigen, affektiven Beitrag der Musik und verstehen sie als konstitutives Element filmischer Spannungserzeugung. An diese Perspektive schließt Kassabian an, auf deren Ansatz in Kapitel Fünf näher eingegangen wird. Sie argumentiert, dass Zusehender der Filmmusik stets mit einer spezifischen Haltung begegnen, die wesentlich davon geprägt ist, welchen Stellenwert Musik im privaten, außerfilmischen Kontext einnimmt. Bedeutungszuschreibungen entstehen demnach aus der individuellen Nähe zu einem Musikstück und aus den damit verbundenen Erfahrungen und Affekten. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Musik *an sich* als furchterregend gelten kann. Aus der Perspektive dieser Arbeit ist dies nur eingeschränkt sinnvoll zu beantworten, da Musik im Film – abgesehen vom Vor- und Abspann – nahezu immer semantisch an Bilder gebunden ist. Wird der Musikbegriff zudem auf im Film zentrale Klangformen wie Geräuschmusik oder Sounddesign ausgeweitet, verschiebt sich zugleich die Grenze des analytisch Beschreibbaren. An die Stelle eines musikwissenschaftlich-analytischen Vokabulars treten häufig assoziative Zuschreibungen wie „fremdartig“, „bedrohlich“, „verstörend“ oder „zermürbend“.⁵ Gerade diese Begriffsverschiebung verweist jedoch auf das affektive Potenzial auditiver Gestaltung, das sich nicht vollständig in formalen Kategorien erfassen lässt und daher einer kontextsensitiven Analyse bedarf. Die vorliegende Arbeit widmet sich ganz diesem Aspekt und führt dabei Popmusik und Horrorfilm zusammen, zwei kulturelle Erscheinungen der modernen Gesellschaft, die im alltäglichen Diskurs meist getrennt voneinander erscheinen.

³ Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, 25–28.

⁴ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

⁵ Hentschel, *Töne der Angst*, 60–79.

1.1 Warum Horrorfilm?

Für Lesende könnte sich die Frage stellen, warum für die Erforschung dieses Themas die Wahl auf die Spezialisierung von Horrorfilmen gefallen ist. Idealerweise schafft Film eine immersive Erfahrung, die, wie Marc Cousins in seiner Dokumentation *The Story of Film* formuliert, „the art of making us believe that we are there“ ist.⁶ Das Faszinierende am Horrorgenre ist der unmittelbar entstehende Moment, das sonderbare Wirken eines Spannungsaufbaus, der sich schließlich in einer Klimax aus Furcht, Terror oder Horror gemeinsam mit Klang und Musik entlädt. Gerade am Beispiel des Horrorfilms kann gezeigt werden, dass mit seinem bewussten Spiel zwischen Konvention und Überschreitung Klang und Musik nicht nur eine dienende, sondern eine konstitutive Rolle für die ästhetische Erfahrung spielen. Beim Aufkommen des Spannungsverhältnisses von Faszination und Schrecken stellt sich gerade hier die Frage, was die Eigenschaft und den Reiz eines Horrorfilms ausmacht.⁷

Mit Blick auf den Kosmos der multimedialen Unterhaltungsindustrie sind Filme nur ein Aspekt. Dabei ist das Horror-Genre auch kein isoliertes System, das sich nur selbst referenziert, sondern, zumindest in Hollywood, ein breit aufgestelltes, cross-mediales Marketing-Konzept aus Büchern, Spielen, Musik, TV und letztlich auch Themenparks, die global vermarktet werden.⁸ Die Erfahrung des Filmschauens könnte daher im übertragenen Sinn mit der Erfahrung einer Geisterfahrt in einem Freizeitpark verglichen werden, wo sich Zusehende, nicht wissend, was auf sie zukommt, voll und ganz den dunklen Bahnen aussetzen, auf denen sie durch das filmische Narrativ geleitet werden.⁹

1.2 Horror und Philosophie

Angefangen von Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry*, 1757), der dem Erleben des Terrors aus der Distanz auch ein gewisses erhöhtes Gefühl der Freude beimisst, und Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), für den der Begriff des Erhabenen oder

⁶ *Story of Film*, 00:01:41–00:01:49.

⁷ Carroll, „Nature of Horror“.

⁸ Ndalianis, „Dark Rides“, 14–16.

⁹ Ndalianis, „Dark Rides“, 21.

Übersinnlichen zwar eine Furcht, aber gleichzeitig auch ein Bewusstsein für die eigene Vernunft und moralische Freiheit bedeutet, wird der Begriff des Erhabenen immer wieder ins Spiel gebracht.^{10,11} Lyotard erweitert dies, indem er das Erhabene als ästhetische Erfahrung des Unbestimmbaren deutet – eine Erkenntnisgrenze, die im Horrorfilm durch Sound und Musik sinnlich spürbar wird.¹² Während Burke und Kant das Erhabene noch primär als ästhetische Kategorie begreifen, betonen neuere Ansätze stärker den affektiven und körperlichen Vollzug dieser Erfahrung, was für die Analyse von Horrorfilm-Musik zentral ist. Donnelly schreibt Horrorfilmen eine besonders greifbare und formelhafte Art der Darstellung und einen direkteren Zugang zu den ursprünglichen, unbewussten Zügen unserer menschlichen Existenz zu.^{13,14} Noël Carroll sieht in einem Essay aus dem Jahr 1987 den Grund für die Faszination für das popkulturelle Genre Horror in der Postmoderne, die mittels („Kunst“-)Horror die Instabilität und Widersprüchlichkeit einen Anti-Essentialismus der Gesellschaft widerspiegelt.¹⁵ Die vorliegende Arbeit schließt hier an, geht jedoch nicht der Frage nach, *warum* Horror fasziniert, sondern *wie* Klang und Musik diese Faszination, den Grusel und den Schrecken affektiv erzeugen. Untersucht wird, inwiefern Musik und Sound als eigenständige affektive Dispositive fungieren – also als Mittel, die Wahrnehmung und Körperreaktionen der Zusehenden zu modulieren, oft unabhängig von narrativen Strukturen. Die Masterarbeit versteht sich zugleich als ein Beitrag zur Neubewertung der popkulturellen Horrorfilmmusik innerhalb des kunsttheoretischen Diskurses, wo immer noch deutlich sichtbare Grenzen gesteckt sind zwischen einer, gemäß dem kantianischen Prinzip, vermeintlich hohen, formellosen Kunst sowie einer Kunst der Massen.¹⁶

¹⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 180–84.

¹¹ Burke, *A philosophical enquiry*, 32–37.

¹² Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, 126–39.

¹³ Burke, *A philosophical enquiry*.

¹⁴ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 81–90.

¹⁵ Carroll, „Nature of Horror“, 57–58.

¹⁶ Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, 86–90.

2. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in drei übergeordnete Kapitel eingeteilt. Ausgangspunkt ist die Frage, wie Horror als affektives Phänomen in der Popkultur erfahrbar gemacht wird und welche Rolle Popmusik dabei spielt. Im ersten Teil, der Einführung, werden zentrale theoretische Perspektiven entfaltet: von der kulturhistorischen Entwicklung des Horrorgenres über die Funktionen von Musik im Film (nach Gorbman und Kassabian) bis hin zu affekttheoretischen Ansätzen bei Spinoza, Deleuze und Massumi. Zugleich werden Nicholas Cooks Überlegungen zu *Instances of Multimedia* eingeführt, die als methodisches Instrumentarium die Analyse leiten.¹⁷

Diese theoretischen Konzepte werden unmittelbar an den ausgewählten Filmen im Analyseteil erprobt: *The Last House on the Left*, *Christine* und *The Lost Boys*. Jede Analyse verbindet historische, medientheoretische und affekttheoretische Aspekte, um das Zusammenwirken von Popmusik und filmischer Darstellung zu erfassen. Besonders interessiert die Frage, wie Musik und visuelle Spanningskonventionen in bestimmten Szenen ineinandergreifen und affektive Kurzschlüsse erzeugen.

Abschließend werden die Ergebnisse systematisch reflektiert, um zu klären, inwiefern Popmusik im Horrorfilm nicht nur eine begleitende Funktion erfüllt, sondern selbst zur Erzeugung und Intensivierung affektiver Erfahrungen beiträgt.

3. These der Arbeit

Die Arbeit geht der Frage nach, inwiefern Musik und Sound im Horrorfilm affektive Reaktionen hervorrufen und wie sich dies im erklärten Spezialfall von Popmusik im Horrorfilm vollzieht. Ziel ist es, eine Aussage darüber zu tätigen, dass der aus medien-geschichtlicher Sicht eher unkonventionelle Einsatz von Popmusik im Horrorfilm zum affektbedingten Gefühl eines subjektiven Unwohlseins führen kann. Empirische Studien belegen, dass Musik in Kombination mit filmischen Bildern maßgeblich zur Evokation von Emotionen wie Furcht und Schrecken beiträgt, was sich auch in messbaren

¹⁷ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 100.

physiologischen Reaktionen niederschlägt.^{18,19,20} Die vorliegende Arbeit untersucht, in welcher Weise Popmusik innerhalb des Horrorfilms zur Erzeugung dieser Emotionen beiträgt – und soll zeigen, dass sie über die Funktion der bloß atmosphärischen Untermalung hinaus selbst ein Gefühl des Horrors hervorrufen kann. Anders formuliert: Wie entstehen jene „emergent properties“ bzw. jener von Michel Chion als „added value“ bezeichnete Mehrwert, der sich aus der spezifischen Verbindung von Bild und Klang generiert?^{21,22} Untersucht am Beispiel von *The Last House on the Left* (1972), *Christine* (1983) und *The Lost Boys* (1987), soll im theoretischen Spannungsfeld von Affekttheorie und medientheoretischen Ansätzen zur Filmmusik eine Antwort gefunden werden. Letztendlich soll gezeigt werden, dass Popmusik als affektives Dispositiv wirkt, das zwischen Bild, Ton und Zusehenden neue Spannungsräume eröffnet. Zunächst steht die spezifische Frage nach situationsbezogenen und kurzweiligen Empfindungen, ausgelöst durch Musik in Verbindung mit Bildern, primär im Fokus. Auch soll der vieldiskutierte Begriff des Affekts bei der musikalischen Analyse und letzten Endes bei der Beantwortung der Forschungsfrage ins Spiel gebracht werden.

Die Arbeit wird von folgenden Annahmen begleitet:

Annahme 1: Popmusik im Horrorfilm kann Zusehende näher an die Handlung heranführen und damit zur gesamten Spannung und dem positiv induzierten Affekt des Horrors beitragen.

Annahme 2: Popmusik im Horrorfilm kann einen ähnlich hohen Wert haben wie konventionelle Horrorfilmmusik, die sich vor allem den musikalischen Mitteln Neuer Musik bedient.

Annahme 3:

Der Einsatz von Popmusik im Horrorfilm ist immer auch mit einem zeitlichen Narrativ verbunden oder spielt zumindest indirekt auf dieses an.

¹⁸ Vgl. Meinel und Bullerjahn, „More Horror Due to Specific Music Placement?“

¹⁹ Vgl. Cohen, „Music as a Source of Emotion in Film“.

²⁰ Vgl. Ellis und Simons, „The Impact of Music on Subjective and Physiological Indices of Emotion While Viewing Films“.

²¹ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 68.

²² Chion, *Audio-Vision*, 5.

Musik im Film erfüllt neben einer Erhöhung der Spannung in Verbindung mit Bildern immer auch eine narrative Aufgabe, die Handlung oder das Geschehene in einen Kontext zur erzählten Zeit zu setzen.

3.1 Auswahl der Filme

Die Auswahl der Filme zielte nicht auf eine möglichst große Bandbreite innerhalb des Horror-Genres ab. Den genannten drei Filmen, *The Last House On The Left*, *Christine* und *The Lost Boys* ist der übergeordnete Horror als Widerspruch gegebener „kultureller Konzepte“, die sich in Monstern verschiedenster Formen darstellen, gemein.²³ *The Last House On the Left* als sadistische „Gewaltpornographie“, die nur wenige Zusehende in ihrer ursprünglichen Fassung zu sehen bekamen und in der gänzlich auf die Traditionen des „gothischen“ Horrors verzichtet wird, steht stilistisch und produktionstechnisch den beiden Filmen aus den 1980er-Jahren gegenüber.²⁴

Christine und *The Lost Boys* sind im Gegensatz zum ersten Fallbeispiel keine Low-Budget-Produktionen (90.000 US-Dollar gegenüber 10 Mio US-Dollar).²⁵

Hinzuweisen ist hierbei auf den Zeiteinsatz zwischen dem ersten Film *The Last House On The Left* (1972) und den beiden behandelten Filmen aus den 1980er-Jahren, die sowohl inhaltlich als auch kulturgeschichtlich unter anderen Vorzeichen stehen: Vietnamkrieg im Hintergrund bei *Last House* auf der einen und Reagan-Ära während der Produktion von *Christine* und *The Lost Boys* auf der anderen Seite.^{26,27} Aus dieser Sicht sind die Filme unterschiedlich zu betrachten.

Entscheidend war jedoch vielmehr das diskursive Analysepotenzial, das sich aus dem jeweiligen Umgang mit Popmusik ergibt. Jeder der drei Filme hat eine originelle Weise, mit Popmusik in Kombination mit dem Horror-Narrativ umzugehen, um daraus ein Spannungsfeld zu erzeugen. Der erste Film *The Last House On the Left* hebt sich von den beiden späteren Filmen *Christine* und *The Lost Boys* in der Hinsicht auch semantisch ab, weil hier die Musik in einer Form zum Einsatz kommt, die frei von

²³ Carroll, *Engaging the Moving Image*, 91.

²⁴ Seeßlen und Jung, *Horror*, 347.

²⁵ Wikipedia, „The Last House on the Left“.

²⁶ Bacon, „People are Strange. Re-Viewing The Lost Boys“, 6.

²⁷ Lowenstein, *Shocking Representation*, 123.

jeglichen konventionellen Beudeutungszuschreibungen steht. Die scheinbar harmlose, teils ironisch anmutende Folkmusik in *Last House* steht in scharfem Kontrast zur expliziten Gewalt der Bilder und erzeugt einen zynischen Bruch, der in dieser Radikalität in den beiden anderen Filmen nicht erreicht wird.

3.2 Die Lücke in der gegenwärtigen Literatur

Die Beschäftigung mit Popmusik in der Filmmusikforschung bietet bereits ein breites Feld. So findet sich mit John Mundys Monographie über Popmusik in Film und Fernsehen eine recht umfangreiche Abhandlung zu dieser Thematik.²⁸ Auch Kathryn Kalinak geht in ihrem Buch *Sound* in ihrem Unterkapitel „The Instrumental Rock Score“ auf diese Fragestellung ein.²⁹ Popmusik wird jedoch in der Diskussion über Horrorfilme weniger Bedeutsamkeit beigemessen und, wenn, dann wird diese nur punktuell erwähnt. So findet sich ein Aufsatz von Sorcha Ní Fhlainn über die christliche Symbolik in *The Lost Boys*, der vermehrt auf das Bild und dessen Bedeutung Jim Morrisons eingeht.³⁰ Abhandlungen zur Popmusik im Horrorfilm sind darüberhinaus vereinzelt in Anthologien zu spezifischen Thematiken mit ausgewählten Fallbeispielen zu finden. So befinden sich im Sammelband *Terror Tracks* von Philip Hayward drei Beiträge über Populärmusik, zwei davon zum Thema Progressive Rock und Heavy Metal; in der Anthologie *Listening To Fear*, herausgegeben von Neil Lerner, gerade einmal ein Beitrag zum Film *The Last House On The Left* von Joe Tompkins.^{31,32} Im Sammelband über Dario Argentos Filme findet sich ebenfalls lediglich ein Artikel, der sich auf den Einsatz von Musik spezialisiert.³³ Frank Hentschels respektable und umfangreiche Abhandlung zur Horrorfilmmusik verliert hingegen kein einziges Wort über Popmusik.³⁴ Zum einen mag all das an den zumeist positiven oder erhellenden Gemütszuständen, die an Popmusik geknüpft sind, liegen – wenn Popmusik erklingt, dann in den meisten Fällen in einer Situation oder Szene, in der sich der oder die Protagonist:in keiner

²⁸ Vgl. Mundy, *Popular music on screen*.

²⁹ Kalinak, *Sound*, 118–123.

³⁰ Vgl. Ní Fhlainn, „It’s Morning in America“.

³¹ Vgl. Hayward, *Terror Tracks*.

³² Vgl. Lerner, *Music in the Horror Film*.

³³ Graf, „Der wildeste Rausch von allen“, 101–9.

³⁴ Vgl. Hentschel, *Töne der Angst*.

akuten Gefahr ausgesetzt sieht. Das mag wohl auch daran liegen, dass sich die stringente formale Struktur eines Songs nur schwer ins Filmnarrativ einpassen kann und stattdessen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt.³⁵ In den meisten Fällen wird zeitgleich eine Aussage über das Setting und die handelnde Zeit getätigt sowie über die handelnden Personen und deren sozialen Status.³⁶ Popmusik wird zudem oftmals diegetisch, als Teil der Filmwelt eingesetzt, wie es beispielsweise aus dem Autoradio auf dem Weg zu einem handlungsrelevanten Ort, wo sich erst die eigentliche Handlung vollzieht, wie dies beispielsweise in der Anfangsszene von *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) oder auch im später behandelten Fallbeispiel *The Last House On The Left* (1972) der Fall ist. Zum anderen ist die fehlende einschlägige Literatur schlicht und ergreifend durch den Umstand bedingt, dass es nicht viele Horrorfilme gibt, in denen Popmusik eine tragende und für den Film entscheidende emotionale Rolle spielt. Schlüsselhafte Szenen der Spannung und Gewalt werden zumeist von nicht-popmusikalischen Stilmitteln getragen. Hentschel spricht hierbei von musikalischen Idiomen Neuer Musik.³⁷ Ein dritter, wohl pragmatischerer Grund für diese Forschungslücke könnte darin liegen, dass in erster Linie im Zusammenhang mit Filmmusik von komponierter, mittels temp-tracks erstellter, konventioneller, extradiegetischer Musik ausgegangen wird und aus dieser Folgerung Diegese nicht als Teil des Filmsoundtracks gesehen wird.

4. Einführung

Das populäre Horrorfilm-Genre kommt seit seiner Gründung kaum ohne Musik aus. Im Folgenden sollen ein paar der allgemein vorhandenen Forschungsansätze dargestellt werden, um dadurch schließlich zu den Horrorfilmen überzuleiten.

Es werden grundsätzliche Überlegungen sowie theoretische Ansätze von Anahid Kassabian und Kathryn Kalinak dargelegt, um darauffolgend der Wirkung von Musik im Horrorfilm nachzugehen sowie der Frage, welchen Beitrag diese zum Filmerlebnis und den damit evozierten Gefühlen leistet.³⁸ Frank Hentschels allgemeine Abhandlung

³⁵ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 28.

³⁶ Kalinak, *Settling the score*, 102–3.

³⁷ Hentschel, *Töne der Angst*, 29.

³⁸ Vgl. Kassabian, *Hearing Film*; Kalinak, *Settling the score*.

über Musik im Horrorfilm beantwortet neben dem technischen und geschichtlichen auch deren wirkungsästhetischen Aspekt.³⁹ K. J. Donnelly geht in mehreren Aufsätzen und Schriften der Frage nach, warum spezifische Horrorfilmmusik als „bewusste und semi-bewusste Codes“ ein Gefühl der Angst und des Unbehagens auslösen kann.⁴⁰

Nicht primär als filmgeschichtliche Abhandlung intendiert, jedoch anhand von einigen Beispielen verwendeter Instrumente und Spieltechniken, werden im Folgenden die diskutierten Theorien mit Hilfe von Filmbeispielen verdeutlicht.

Häufig nimmt beim Genre Horrorfilm die Musik gerade nicht den Umweg einer kognitiven Entschlüsselung von Codes oder etablierter Filmmusik-Konventionen. Es geht also in der Regel um das direkte Evozieren von Angst oder Unbehagen mittels spezieller Spieltechniken, Sound und erhöhter Lautstärke. Als ein auf die Spitze getriebenes Beispiel des effektvollen Einsatzes von Klang gilt *The Texas Chainsaw Massacre* (1974). Hierbei wird Terror durch Musik nicht nur verstärkt, sie (bzw. der Soundtrack) ist selbst Ursprung des Terrors. Die für den Film entscheidende akustische Entwicklung stellt eine sich stetig in Intensität steigernde Mischung aus geräuschhaften Klängen, Schreien sowie Motorengeräuschen dar.⁴¹

Bei Horrorfilmen gibt es genügend Gründe anzunehmen, dass gewisse visuelle und auditive Elemente zu Affekten führen, die konstant und über den gesamten Film wirksam sind, um so den Spannungsbogen aufrechtzuhalten. Im Beispiel von *The Texas Chainsaw Massacre*, wo ein gleichbleibendes Klangkonvolut herrscht, das lediglich in Lautstärke und Intensität variiert, weist der Affektgehalt eine gewisse Konstanz auf. Die Affekte sind hierbei objektivierbar. Demgegenüber ist bei *The Last House On The Left* durch den variablen und unvorhersehbaren Einsatz von größtenteils Popmusik neben experimentellen Klängen nicht genau bestimmt, wie ein Großteil des Publikums fühlt.⁴²

³⁹ Vgl. Hentschel, *Töne der Angst*.

⁴⁰ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 90–95.

⁴¹ Hentschel, *Töne der Angst*, 65–71.

⁴² Tompkins, „Pop Goes the Horror Score“, 100.

4.1 Entwicklung des Sounds im Horrorfilm

Horrorfilme sind seit Beginn des 20. Jahrhunderts, speziell ab den 1920er-Jahren, durch die deutschen Stummfilmemacher Robert Wiene, Paul Leni, Paul Wegener und Friedrich Wilhelm Murnau oder wenig später, stark durch *gothic fiction* geprägte Tonfilme der Universal-Studios der 1930er-Jahre, ein fester Bestandteil der Unterhaltungsindustrie.⁴³ Der eigentliche Beginn von Horrorfilmmusik geht geschichtlich auf die ersten Tonfilme der Laemmle-Produktionen bei Universal Pictures der 1930er-Jahre zurück. Musik wurde initial sehr sparsam eingesetzt. In den ersten Horror-Tonfilmen der Universal-Produktionen *Heaven on Earth* und *Frankenstein* (1931) sowie in *Murders in the Rue Morgue* und *The Old Dark House* (1932) wurde lediglich beim Vor- und Abspann Musik gespielt. Aus Angst, die Aufmerksamkeit des Publikums zu verlieren, fiel sie dem Dialog zum Opfer.⁴⁴ Die Musik dieser Filme setzte sich anfänglich größtenteils aus „Pastiche-Scores“ präexistenter romantischer Musikkultur zusammen. Erst in den Folgejahren begann sich mit den Komponisten Max Steiner, James Dietrich, Heinz Roemhold, Karl Hajos, Franz Waxman oder Hans Erdmann eine erste Generation professioneller Filmkomponisten zu etablieren, die, relativ genre-unabhängig, stilistisch stark auf westliche Spätromantik Bezug nahmen.⁴⁵ Letztgenannter verwendet in *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) mehrmals den vermindernden Septakkord, der nach klassischen Tonsatz-Konventionen als dissonant gilt.⁴⁶

4.2 Soundeffekt im Horrorfilm

K. J. Donnelly will mit der späteren Abkehr etablierter Konventionen der Filmkomposition in den britisch produzierten Hammer-Filmen eine grundlegend andere Eigenschaft von Horrorfilm-Musik verstanden wissen: jener des Effekts des Sounds. Ein früheres Gegenbeispiel für durchkomponierte Horrorfilmmusik bietet Wolfgang Zellers Komposition zu Carl Theodor Dreyers *Vampyr* (1932). Ein gängiges Mittel zur Herstellung einer speziellen „mood“ oder von Spannung ist die Verwendung von

⁴³ Strank, *Handbuch Filmgeschichte*, 61–87.

⁴⁴ Rosar, *Music for the Monsters*, 397.

⁴⁵ Rosar, *Music for the Monsters*, 397–418.

⁴⁶ Bellano, „I Fear What I Hear“, 70–72.

Dissonanzen. James Bernard, der regelmäßig für die Hammer Film Productions in den 1960er-Jahren arbeitete, verwendete für *The Plague of the Zombies* (1966) dissonante Harmonien, ein hallendes Vibraphon, Perkussion sowie tiefe Holzbläser-Sätze.

Donnelly spricht von einem transparenten, funktionalen, aber auch schmucklosen Stil im Zusammenhang mit Bernards Kompositionsweise.⁴⁷ Weiters werden weniger Stilis- tik und Instrumentierung als vielmehr der spezielle technische Einsatz von Klang zu bestimmten und entscheidenden Szenen hervorgehoben. Als exemplarisch hierfür er- weisen sich die unverkennbar kurz und scharf gespielten Streicher-Glissandi in der Duschszene aus *Psycho* (1960), jedoch auch schockhafte, plötzlich in Lautstärke und Dynamik hervorstechende Musikfragmente, die sowohl mit klassischem Instrumenta- rium als auch elektronisch erzeugt werden können. Häufig wird hierfür auf Ostinati und Glissandi zurückgegriffen sowie auf jene effektvolle Technik, die als „stingers“ oder „shocking blasts of sound“ bezeichnet werden.⁴⁸ John Carpenter ist in seinen Fil- men selbst mit Techniken von *build-up*, *drones* (monotonem Dröhnen), Ostinati und *stingers* für die Musik verantwortlich.⁴⁹ Sounddesign ist ebenfalls für den Sci-Fi-Hor- rorfilm *Alien* (1979) von großer Bedeutung. Gegensätze von Lautstärke, Schockmo- mente, sog. „shock points“, wo Bild und Ton synchron eine hohe Intensität an Bildin- halt und Lautstärke aufweisen, sowie thematische, auf Bildinhalt gemünzte zeitliche „sound contrasts“ sind für die Stimmung des Films entscheidend. Ein weiteres filmmu- sikalisches Stilelement, das Grøn hervorhebt, ist der sog. „preliminary shock point“ (oftmals aus einer Kombination aus Ambient Sound und Musik), der als Spannungs- aufbau und Vorstufe zum eigentlichen Schockmoment oder *synch point* dient und die- sen einleiten soll.⁵⁰

Hentschel geht bei der Diskussion über Horrorfilmmusik vor allem auf den primär durch die Darmstädter Ferienkurse geprägten Begriff der Neuen Musik ein und betont die Schwierigkeit der genauen Beschreibung des Idioms.⁵¹ Deren Eigenschaften kön- nen am ehesten noch *ex negativo* erfasst werden: keine Melodik, Harmonik und perio- dische Rhythmik. Inhärent seien der Musik jedoch Geräuschhaftigkeit und die beson- dere Spieltechnik zur Erzeugung des Klangs. Das ästhetische Motiv der Filmmusik ist

⁴⁷ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 100.

⁴⁸ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 99–100.

⁴⁹ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 102.

⁵⁰ Grøn, „The Sound of Horror“, 99–103.

⁵¹ Hentschel, *Töne der Angst*, 30.

daher in den meisten Fällen recht eindeutig: Überraschung und Abkehr vom Gewohnten. Vor allem betont Hentschel bei der Neuen Musik in Bezug auf den Einsatz im Horrorfilm die spontane expressive Wirkung. Nicht auf das Symbol, sondern das Ausdrucksmittel Musik wird hier künstlerischer Wert gelegt.⁵² Die Wirksamkeit der eingesetzten Musik im Horrorfilm wird durch ihre Besonderheit erreicht; gerade weil sich ein Großteil der Zuschauenden nicht aus Hörenden Neuer Musik zusammensetzt, ist sie andersartig und in Kombination mit Schrecken erregenden Bildern einem unwohl-samen Gefühl äußerst zuträglich.⁵³ Hentschel verdeutlicht den Einsatz von Musik im Horrorfilm an den in der Literatur oft zitierten Paradebeispielen *The Exorcist* (1973) und *The Shining* (1980). Beide verwenden präexistente Musik klassischer Moderne und bedienen sich dem Einsatz unkonventioneller Spieltechniken. Bei Krzysztof Pendereckis Streichquartett Nr. 1 oder George Crumbs *Black Angels* für elektronisches Streichquartett: „Threnody 1: Night of the Electric Insects“ deutet Hentschel auf eine Fremdartigkeit hin.⁵⁴ Obwohl diese beiden Horrorfilme gerne als Beispiel für besonders effektvollen Musikeinsatz herangezogen werden, stellen sie filmtechnisch eher die Ausnahme als die Regel dar. Die meisten populären Horrorfilmproduktionen zwischen den Jahren 1950 und 1980 bedienen sich nämlich eines *original scores*. Speziell in den 1970er-Jahren ist die Originalkomposition mit Anleihen aus besagter Musikrichtung bestimmend im Horrorfilm. Diese wird insbesondere mit einem Bruch des Gewohnten erzeugt.⁵⁵ Darunter fällt auch die Technik der Verfremdung durch Einsatz von Elektronik, wie des Novachords der Firma Hammond beispielsweise im Film *Rebecca* (1940), für dessen Filmmusik Franz Waxman verantwortlich war. Eine ähnliche Wirkung wird dem Theremin zugesprochen, in Hollywood erstmals in *Lady in the Dark* (1944) mit Robert Emmett Dolan, ein Jahr später in Hitchcocks *Spellbound* (1945) durch Miklos Róza eingesetzt.⁵⁶

Roy M. Prendergast erwähnt hierbei die „eerie, distorted quality not heard before that time.“⁵⁷ Hentschel argumentiert den Einsatz des Theremins mit einem verstärkten Ausdruck der Unheimlichkeit und psychischer Störung im Filmnarrativ, wo das

⁵² Hentschel, *Töne der Angst*, 35.

⁵³ Hentschel, *Töne der Angst*, 43.

⁵⁴ Hentschel, *Töne der Angst*, 20–21.

⁵⁵ Hentschel, *Töne der Angst*, 102–4.

⁵⁶ Hentschel, *Töne der Angst*, 106–10.

⁵⁷ Rosar, *Music for the Monsters*, 106.

bedrohlich Andere emotional erfahrbar gemacht werden soll – ein filmmusikalischer Identifikationscode, der in den 1950er-Jahren im Sci-Fi-Horror weitergetragen wurde.⁵⁸ Hentschel behält denselben Ansatz wie Kassabian, wenn im Allgemeinen über geistliche Musik im Horrorfilm-Kontext gesprochen wird. Auch hier wird Filmmusik mit dem Gedanken an Religion, Macht und Glaube, verbunden mit der ikonographischen Darstellung der Göttlichkeit der geistigen Obrigkeit, als etwas Übermächtiges identifiziert. Musikalisch konkretisiert sich dies mit kirchlichen Symbolen wie dem Läuten von Glocken, der bereits erwähnten Orgel oder Choralgesängen.⁵⁹ Es kommen bei Filmmusik stets bewusste und unterbewusste Prozesse zum Tragen. Donnelly spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von bewussten und halbbewussten „(semi-conscious) codes“, wo Sound eine bestimmte transitive, kommunikative Idee vermittelt.⁶⁰ Die Diskussion um die Rolle des Auditiven im Film spiegelt sich in zentralen Begriffen der Filmtongeforschung wider – von Diegese und Sound über *sync points*, *drones* und *stingers* bis hin zu Chions Vorstellung des *added value*, der den Klang als integrales, „natürlich“ wirkendes Element der filmischen Wahrnehmung begreift.⁶¹ Im nächsten Abschnitt wird untersucht, wie sich diese etablierten Konventionen konkret auf die affektive Wirkung filmischer Klanggestaltung auswirken.

4.3. Affektbegriff in Psychologie und Philosophie

Wenn eine auf einem traditionellen Instrument gespielte japanische Volksmusik ertönt, dann gibt das entweder einen Hinweis zu einem geschichtlichen oder örtlichen Kontext, suggeriert aber noch keine emotionale Lage, in der sich handelnde Personen befinden. Das gespielte Tempo, die Intensität oder die Lautstärke gibt möglicherweise einen Hinweis, ob es sich um eine idyllische Szene am Land oder eine kriegerische Sequenz handelt, sie gibt weiters immer noch keine Information zur Gefühlslage. Ein weiteres Beispiel ist ein extradiegetischer Popsong, der zu einer Szene mit einer Gruppe junger Leute in einem Van spielt, die sich gerade auf einem Ausflug zu einem

⁵⁸ Hentschel, *Töne der Angst*, 105–9.

⁵⁹ Hentschel, *Töne der Angst*, 145–77.

⁶⁰ Donnelly, *The Spectre of Sound*, 88–90.

⁶¹ Chion, *Audio-Vision*, 5.

unbekannten Ort befindet. Die Musik gibt zwar Aufschluss über Setting und musikalische Vorlieben der Personen, aber sagt noch nichts über deren Befinden aus. Er klingt Musik hingegen parallel zu gezeigten Emotionen, kann dadurch die affektive Wirkung gesteigert werden.

Wenn von (äußerlich bedingten) Gefühlsregungen die Rede ist, so wird dies oft mit dem bereits seit der Antike gebräuchlichen Begriff der Affekte in Verbindung gebracht. Affekte sind im Alltagssprachlichen etwas Spontanes, Situationsbezogenes, im Gegensatz zum Begriff der Stimmung, der eine ungerichtete, längerfristige Gefühlsphase beschreibt. Die Genres Horror-, Mystery-, oder Thriller-Film beziehen allesamt ihre Bezeichnung vom jeweiligen Affekt, den sie in der Regel vordergründig zu induzieren beabsichtigen. Nicht die Bedeutung der Inhalte des Films, sondern was diese körperlich und instinktiv auslösen können, sind daher bei deren Rezeption gefragt.

In der Diskussion von Affekt soll zunächst zwischen psychologischen und philosophischen Ansätzen differenziert werden.

In der an der Basis-Emotion orientierten Psychologie ist die Beziehung des Affekts zur Kognition entscheidend. Affekt wird oft mit Erregung oder Reaktion auf einen Reiz gleichgesetzt, der empirisch messbar ist. Lisa Feldman Barrett argumentiert grundsätzlich gegen ein gängiges Modell und behauptet, der psychologischen Forschung fehle der Beweis für die Benennung solch konkreter Emotionen wie Wut, Trauer, Freude. Stattdessen ist Affekt der im Körper und Gehirn ausschlaggebende Faktor. Emotionen werden von mehreren neuronalen Netzwerken konstruiert, die im Tandem arbeiten. Die „Theory of Constructed Emotion“ geht davon aus, dass Emotionen nicht festgelegte, biologisch vorgegebene Reaktionen sind, sondern konstruierte, ganzheitliche Gehirn-Körper-Phänomene, die auf Allostase (vorausschauende Regulation des inneren Gleichgewichts) und Interozeption (Wahrnehmung des Körperinneren) beruhen. Das Gehirn nutzt ein dynamisches internes Arbeitsmodell, um Sinneseindrücke vorherzusagen und zu interpretieren; dabei wirken Konzepte wie „Lautstärkeregler“, die sensorische Signale schon vor bewusster Wahrnehmung modulieren. Diese Sichtweise bricht mit essentialistischen Emotionstheorien und vereint kognitive, affektive und soziale Neurowissenschaften.⁶²

⁶² Vgl. Feldmann Barrett, „The theory of constructed emotion“.

4.4 Affekt im Bedeutungswandel

Die Affektlehre des Barockzeitalters wird als Nachahmung und Imitation bestimmter festgelegter Gefühlszustände verstanden, wobei auch das bereits in der Antike bestehende Naheverhältnis zwischen Sprache und Musik, Rhetorik und Tonkunst wieder aufgegriffen wird, wie etwa bei Athanasius Kirchner. Seit der Barockmusik wird Musik mit naturnachahmenden, imitativen Stilmitteln durchzogen, die nicht als Ausdruck des Inneren, sondern als Nachahmung von Gefühlszuständen verstanden werden sollen, wie etwa Tremoli bei Zorn.⁶³ Affekte sind Regungen, die durch eine Affektierung hervorgerufen werden. Sie stehen zwischen Wahrnehmung und Handeln, sind also etwas Initiales.

Affekt ist etwas Herausgelöstes, er steht neben dem Narrativ. Für Michael Hoff sind Affekte flüchtig und augenblicklich.⁶⁴ Fink-Eitel unterscheidet zwischen Erinnerungsaffecten, gegenwärtigen Affecten und Erwartungsaffecten, zu denen auch Furcht oder Angst gezählt wird.⁶⁵

Monteverdis musikalische Techniken, wie „temperato“, „molle“ oder „concitato“ ebneten den Weg für den Ausdruck von Stimmungen im Musiktheater, der schließlich auch in der Filmmusik seine Formen fand. Für die Horrorfilmmusik ist hierbei vor allem das tremolo als hervorstechende Technik zu nennen.⁶⁶

Geschichtlich unterlief der Begriff der Affekte und des Verhältnisses zur Kunst einer Wandlung. War der Affektbegriff im Mittelalter als Dualismus geistiger und weltlicher Regungen zu verstehen, zu Beginn der Neuzeit und in humanistischen Gedanken als Mittler zwischen Mensch und Natur, so wurde er in der Aufklärung als etwas Persönliches, Menschliches gesehen.⁶⁷

Bei Spinoza ist für den Affekt die Art der Affektion von Bedeutung, die stets eine Wirkung auf den Körper darstellt. Dieser unterscheidet zwei Arten von Affekten, die entweder zu Handlungen oder Leidenschaften führen. Außerdem nennt Spinoza drei Grundaffekte: Begierde, Freude und Trauer – drei primäre Leidenschaften, deren

⁶³ de la Motte-Haber, „Anmutung - Wirkung - Überwältigung“, 190.

⁶⁴ Hoff, „Die Kultur der Affekte“, 21.

⁶⁵ Fink-Eitel, „Affekte“, 529.

⁶⁶ Bellano, „I Fear What I Hear“, 71–71.

⁶⁷ Hoff, „Die Kultur der Affekte“, 21–24.

Überwindung das Erstreben der Freiheit und damit den Zugang zur Macht und Vernunft zur Folge hat.⁶⁸ Affekt ist die Veränderung oder Variationen von einem Seinszustand im Körper in einen anderen, hervorgerufen durch Wechselwirkung mit einem anderen Körper. Deleuze unterscheidet weiters zwischen Affektion (“affectio”) und Affekt (“affectus”), wobei Erstes die körperliche Zustandsänderung, das Einwirken auf den Körper benennt, das Zweite hingegen den Übergang des Körpers selbst, eine Bewegung, die die Handlungsfähigkeit des Körpers verringernd beschreibt.⁶⁹

Conatus ist das Bestreben, in seinem Sein zu verharren. Es ist nicht autonom, sondern ständigen, “in jedem Moment durch die von den Gegenständen herrührenden Affektionen bestimmt.”⁷⁰ Die spinozistische Affektenlehre hat eine doppelte Struktur. Einerseits beschreibt sie die Mechanik der Grundaffekte sowie andererseits die Dynamik der sozialen Affekte durch Imitation, was bedeutet, dass Affekte durch Reaktion auf einen anderen Menschen, den wir ähnlich empfinden, entstehen. Dies stellt beispielsweise die Grundlage für eine Emotion wie Eifersucht dar. Für Spinoza und Deleuze ist alles eine Frage der Zusammensetzung:

*“wir empfinden Lust, wenn ein Körper unserem Körper begegnet und sich mit ihm zusammensetzt oder wenn eine Idee unserer Seele begegnet und sich mit ihr zusammensetzt, und im Gegensatz dazu Unlust, wenn ein Körper oder eine Idee unseren eigenen Zusammenhalt bedrohen.”*⁷¹

Affekte sind gut, wenn sie unsere *potentia* steigern, schlecht, wenn sie uns blockieren, schwächen oder zersetzen. Zusammenhalt meint hier ein produktives Verhältnis zwischen meinem Körper und dem anderen bzw. einer Idee, wie Musik, Bild oder Atmosphäre. Bei Kant wiederum wird der Affekt nicht dem Verstand, sondern den Qualitäten der Lust und Unlust zugeordnet. Für den Affektdiskurs im 20. Jahrhundert ist Gilles Deleuze von Bedeutung. Jedes Individuum hat demnach ein eigenes Aktions- und Affektionspotential. Körper ist als im Zusammenhang mit anderen Körpern zu verstehen. Es besteht ein reziprokes Verhältnis zwischen immobilem Zuschauerkörper

⁶⁸ Moreau, „Imitation der Affekte“, 183.

⁶⁹ Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, 65.

⁷⁰ Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, 31.

⁷¹ Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, 29.

und Bewegung und Geschwindigkeit des Filmbildes.⁷² Dadurch, dass im Kino beim Er-
fahren des Films eine relative Bewegungslosigkeit stattfindet, steigert dies die Offen-
heit für sinnliche Wahrnehmung, ermöglicht also eine gesteigerte Rezeption des Kör-
pers. Es wird zwischen einer symbolischen (narrativen) und einer affektiven (intensi-
ven) Ebene unterschieden, die sich durch die Intensität der Bilder auszeichnet. Affekt
zeigt sich vor allem da, wo die Handlung in den Hintergrund und das Sensuelle in den
Vordergrund tritt. Sie ist das Bindeglied zwischen Rezeption und Reaktion.⁷³ Wenn in
der Musik von Affekt die Rede ist, meint dies damit zusammenhängend eine emotio-
nale Regung und keine emotionslose Dekodierung. Musik selbst stellt noch keinen Af-
fekt dar. Musik aber, beispielsweise im Horrorfilm, bringt den Körper der Zusehenden
in Bewegung, unabhängig davon, ob sie „verstanden“ wird.

4.5 Angst, Furcht und Horror – zur affektiven Grundlage des Unheimli- chen

Filme, die dem filmischen Genre Horror zuzuordnen sind, besitzen die besondere Ei-
genschaft, bei Zusehenden absichtlich Spannung oder Unbehagen und damit be-
stimmte Affekte zu erzeugen. Diese sind in der Regel mit den Zuständen des Horrors,
Terrors oder der Angst begrifflich zu fassen.

Horror ist das Empfinden als Reaktion auf bestimmte Erscheinungen, die in der Regel
eine akute Bedrohung darstellen. Bereits Aristoteles hat in seiner *Poetik* und *De Anima*
auf die kathartische Wirkung darstellender Künste hingewiesen, insbesondere im Zu-
sammenhang mit *phobos* („Furcht“).⁷⁴ Eine systematische Reflexion über Angst im mo-
dernen Sinn findet sich dort noch nicht. Sie wird erst mit der Philosophie der Existenz,
insbesondere bei Søren Kierkegaard, in den Mittelpunkt gerückt. In *Begrebet Angest*
unterscheidet Kierkegaard erstmals ausdrücklich zwischen Furcht (*frygt*) und Angst:
Furcht bezieht sich auf ein konkretes, identifizierbares Objekt der Bedrohung, wäh-
rend Angst ein ungerichtetes, diffuses Grundgefühl der Möglichkeit des Schreckens
beschreibt.⁷⁵

⁷² Wiemer, „Affekt - Körper - Kino“, 147.

⁷³ Zechner, *Die Sinne im Kino*, 155.

⁷⁴ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 135.

⁷⁵ Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 36.

Die Frage, warum Menschen freiwillig das Erleben von Horror suchen, ist Gegenstand einer breiten ästhetischen, psychologischen und philosophischen Diskussion. Innerhalb dieses Rahmens soll hier vor allem geklärt werden, was Horror aus emotionaler Sicht bedeutet, um so die Grundlage für seine affektive Wirkung in audiovisuellen Medien zu legen. Noël Carroll differenziert in seinem Versuch einer Theorie des Horrorfilms zwischen „art-horror“ – also einer Reaktion auf eine konkrete, akute Bedrohung – und „art-dread“, einem Zustand der Beklemmung, der durch das Gefühl des Unheimlichen ausgelöst wird.⁷⁶ Während art-horror vor allem mit physischen Gefahren und Ekelgefühlen verbunden ist, verweist art-dread auf ein Unbehagen gegenüber dem Unbekannten und Übernatürlichen. Mark Fisher beschreibt ein ähnliches Gefühl als „weird and eerie“, das aus der Wahrnehmung einer Störung der Realität selbst entsteht. Richard Alewyn nähert sich der Angst in seinem Essay *Die Lust an der Angst* kulturanthropologisch: Angst sei ein Zustand der Hilflosigkeit vor einer unbekannten Bedrohung.⁷⁷ Seit der Aufklärung, so Alewyn, wurde die Angst aus der Erfahrungswelt in die Kunst verlagert – das ehemals Bedrohliche der Natur wurde, etwa bei Burke und Kant, zum „Erhabenen“.⁷⁸ Die Angst findet „Zuflucht in der Kunst“ – sie wird ästhetisch sublimiert.⁷⁹ Furcht ist dabei ein gerichteter Gefühlszustand, während Angst ungerichtet bleibt. Henckmann wiederum hält diese Unterscheidung für wenig tragfähig, da Angst auch immer situationsbedingt ist und in der Alltagssprache beide Begriffe synonym verwendet werden.⁸⁰ Gleichwohl zeigt sich im Horrorfilm, dass gerade diese Doppelstruktur produktiv gemacht wird: Der Film arbeitet sowohl mit der konkreten Angst vor dem Tod – meist verkörpert durch das Monster – als auch mit einer tieferen, existenziellen Angst, die jenseits des Bildes wirkt. Horrorfilme reproduzieren und projizieren somit kollektive Ängste. Wie Carroll bemerkt, spiegelt die Reaktion der Figuren auf das Monster die normative Erwartung der Zuschauer:innen wider.⁸¹ Stephen King verweist in seiner Popkulturanalyse auf die „Schlüsselängste“ einer Gesellschaft, die in den jeweiligen Horrorfilmen sichtbar werden.⁸² Ann Radcliffe unterscheidet

⁷⁶ Carroll, *The Philosophy of Horror*, 31–42.

⁷⁷ Alewyn, *Probleme und Gestalten*, 320.

⁷⁸ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 164–91.

⁷⁹ Alewyn, *Probleme und Gestalten*, 329.

⁸⁰ Henckmann, „Über das Verstehen von Gefühlen“, 61.

⁸¹ Carroll, *The Philosophy of Horror*, 31.

⁸² King, *Danse Macabre*, 101–53.

zwischen Terror und Horror: Terror ist für sie eine ästhetische, fast erhabene Erfahrung – ein Moment der Bewusstseinerweiterung und des Staunens vor dem Unbegreiflichen.⁸³ Horror hingegen lähmt, er konfrontiert uns mit dem realen, unausweichlichen Schrecken. In dieser Polarität zwischen distanzierter Reflexion und unmittelbarer Affizierung bewegt sich auch der Horrorfilm als Kunstform.

Aktuelle Forschungen deuten zudem auf eine expositionstherapeutische Wirkung von Horrorfilmen hin: Das kontrollierte Erleben von Angst kann – ähnlich einer Simulation – zu psychologischer Resilienz führen.⁸⁴ Diese Erkenntnisse sind insofern relevant, als sie auf die physiologisch-affektive Dimension der Rezeption verweisen, die für das Verständnis von Musik im Horrorfilm zentral ist. Gerade die Verbindung von Klang und Bild erzeugt affektive Zustände, die jenseits rationaler Interpretation liegen – dort, wo Angst nicht mehr nur thematisiert, sondern körperlich erfahren wird.

4.5.1 Popmusik und Affekt – am Beispiel *American Psycho*

Im Augenblick des Schocks, in dem Sinneseindrücke noch nicht begrifflich gefasst sind, zeigt sich jene Spanne, die Kant in der Kritik der reinen Vernunft als das notwendige Verhältnis von Sinnlichkeit und Verstand beschreibt: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind“.⁸⁵ Erst wenn die Vernunft wieder einsetzt und die Affektionen durch die Kategorien des Verstandes geordnet werden, können wir vor der Kinoleinwand wieder durchatmen.

Die Frage, was gerade zu bestimmten Affekten beim Erleben eines Films geführt hat, stellt sich in der Regel nicht unmittelbar, sondern erst im Nachhinein. Gerade dieser Zwischenraum, in dem Affekte entstehen, ist entscheidend für das Verständnis audiovisueller Wahrnehmung. Von besonderem Interesse ist daher, wie sich Affekte wie Ekel, Schauer, Abneigung, Furcht, Schmerz oder Mitleid im Kontext von Filmmusik verhalten.

Um die zuvor erläuterte Affekttheorie bei Spinoza, Deleuze und Massumi mit Blick auf Popmusik im Film zu verdeutlichen, soll im Folgenden eine Szene aus *American*

⁸³ Wells, *The Horror Genre*, 14–16.

⁸⁴ Lamm, „Spaß am Gruseln“.

⁸⁵ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 98.

Psycho (2000) analysiert werden. Obwohl der Film streng genommen dem psychologischen Thriller zuzuordnen ist, greift er auf ästhetische und affektive Strategien des Horrors zurück – insbesondere in der Verbindung von Gewalt und musikalischer Euphorie. In der besagten Szene ermordet der jähzornige Yuppie Patrick Bateman seinen Kollegen Paul Allen. Währenddessen läuft – als Teil der filmischen Diegese – der Pop-song „Hip to Be Square“ von Huey Lewis & The News in voller Lautstärke. Die fröhliche, tanzbare Musik kontrastiert radikal mit der brutalen Bildhandlung. Auf der akustischen Ebene wirkt die Musik aktivierend, fast ironisch lebensbejahend. Visuell hingegen wird der Zuschauer mit einem exzessiven Akt der Gewalt konfrontiert.

Hier überlagern sich widersprüchliche Affektionen: Bild (Gewalt) und Ton (Popmusik) affizieren den Körper unabhängig von einer begrifflichen Deutung – sie wirken „intensiv“.⁸⁶ Die von Deleuze beschriebene Gleichzeitigkeit von Lust und Unlust manifestiert sich in dieser Szene als körperlich spürbare Ambivalenz. Der Körper reagiert auf den Widerspruch zwischen aktivierender Musik und schockierender Bildhandlung: ein paradoxes, nicht benennbares, aber stark erfahrbares Empfinden. Batemans begleitender Monolog über seinen Musikgeschmack führt eine sprachliche Ebene ein, die die affektive Spannung nicht auflöst, sondern weiter verdichtet. Sie resoniert mit dem Affekt, statt ihn zu erklären. Im Sinne Massumis entsteht dadurch eine affektive Paradoxie: Die Popmusik wirkt hier nicht als Kommentar oder Ironie, sondern als unmittelbare Intensität, die gleichzeitig anzieht und abstößt. Die Zuschauer:in erlebt einen affektiven Kurzschluss, der sich semantisch nicht auflöst, aber körperlich erfahrbar bleibt.⁸⁷

Dieses Beispiel zeigt exemplarisch, wie Popmusik als affektives Dispositiv im filmischen Kontext operiert – nicht, indem sie Bedeutung transportiert, sondern indem sie Affekte produziert und verstärkt. Sie lässt sich daher als Katalysator verstehen, der das Verhältnis zwischen Zuschauer:in und filmischem Geschehen destabilisiert und zugleich intensiviert.

Im Folgenden soll dieser Gedanke weitergeführt werden, indem untersucht wird, wie Popmusik in Horrorfilmen der 1970er- und 1980er-Jahre – etwa in *The Last House On The Left* (1972), *Christine* (1983) und *The Lost Boys* (1987) – auf ähnliche Weise

⁸⁶ Massumi, *Parables of the Virtual*, 26–31.

⁸⁷ Massumi, *Parables of the Virtual*, 30.

affektive Strukturen hervorbringt. Während *American Psycho* das Verhältnis von Gewalt, Pop und Affekt auf einer selbstreflexiven Ebene inszeniert, zeigen diese Filme, wie Popmusik als affektive Kraft unmittelbar zur Erzeugung des Horrors beiträgt.

4.6 Popmusik im Film

Kino und popular song stehen seit Beginn an in enger Beziehung, die sich um die Jahrhundertwende in der Verwendung sogenannter „song slides“ – eingeblendete Songtexte verwendeter Musik – in den Nickelodeons der 1910er-Jahre manifestierte. Auf die strukturellen Unterschiede zwischen dem musikalischen Idiom „klassischer“ Filmmusik und popular song geht Rick Altman ein, indem er Songs im Film eine gewisse Entkoppelung von der Handlung zuschreibt, während komponierte Filmmusik scheinbar die übergeordnete Struktur verschleiert und von den gezeigten Bildern selbst generiert wird.⁸⁸

Die für diese Arbeit ausgewählten drei Filme fallen in die Zeit der 1970er bis zum Ende der 1980er, jene Zeit in der der sogenannte „compilation score“, die Zusammenstellung von bereits bestehenden, isolierten Songs ohne narrativen Zusammenhang, im Film an Relevanz gewann. Hinzu kommen neue Strategien der Musik- und Filmindustrie, Musik mittels Cross-marketing einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Begriffe wie Soundtrack-Album gewinnen ab nun immer mehr an Bedeutung. Die letzte Instanz audiovisueller Vereinigung in Form des Musikvideos hat sich in dieser Periode letztlich Anfang der 1980er-Jahre mit der Einführung des Fernsehsenders MTV kommerziell etabliert. Der quantitative Einsatz von Popmusik im Film wird also zwischen 1970 und 1990 weiterhin verstärkt fortgeführt.⁸⁹

Donnelly schreibt in Bezug zum Film: „Pop music speaks in a very current and direct emotional language, allowing films to register an emotional impact with audiences accustomed to pop music rather than orchestral art music.“⁹⁰ Die neue Generation der Filmschaffenden des New Hollywood der 1960er- und 1970er-Jahre zeigte sich offen für einen Einbezug popmusikalischer Stilmittel in den Soundtrack. In den 1970ern

⁸⁸ Altman, „Cinema and Popular Song“, 19–25.

⁸⁹ Cooke, *A History of Film Music*, 396–421.

⁹⁰ Donnelly, *Magical Musical Tour*, 130.

kam es zu Kollaborationen zwischen Regisseuren und Musikschaftern. David Hess, der Antagonist des Filmes *The Last House On The Left* (1972), der zunächst als professioneller Songwriter für namhafte Musiklabels arbeitete, kam durch Wes Craven erstmals mit Schauspiel in Berührung. Es ist jener Debüt-Film, sowohl für Craven als Regisseur als auch für Hess als Schauspieler, für den Letzterer die Musik komponierte: „a mash-up of folk rock and country bluegrass.“⁹¹

Popsongs bzw. Popmusik kommen seit Mitte der 1960er-Jahre vermehrt im Film vor. So verwendet Alfred Hitchcock in seinem Film *Torn Curtain* (1966) erstmals Popmusik. Zuvor wurde durch *Blackboard Jungle* (1955) und dessen Introsong „Rock Around the Clock“ oder den Underground Film *Scorpio Rising* (1963) von Kenneth Anger erstmals erfolgreich Rock’n’Roll-Musik inkorporiert.⁹²

Verwendung von Popmusik im Film kommt einerseits verstärkt durch das Aufkommen der neuartigen Popmusik und deren steigende Popularität in Form von Rockabilly, Beatmusik oder Psychedelic Rock vorerst in England und den USA auf, andererseits ist es das Ergebnis experimentierfreudigen Einsetzens von Montage und Musik im Film selbst, das zu diesem deutlich auszumachenden Trend führt. Nicht zuletzt ist es der Musikfilm selbst, der zweifellos die Popmusik ab dem Ende der 1960er-Jahre als Mittel zum Filmemachen populär gemacht hat. Verwiesen sei hier einerseits auf den Einfluss, den sowohl das mediale Wirken als auch das Songwriting der Mitglieder der Beatles auf diesen ausgeübt haben (*A Hard Days Night* (1964), *Help!* (1965)), andererseits die filmische Arbeit, die in Zusammenarbeit mit der der vorerst psychedelischen Subkulturszene zugehörigen Band Pink Floyd entstandenen experimentellen Filme (bspw. *Tonite Let’s All Make Love in London* (1967)).⁹³ Es ist seit den späten 1950er-Jahren ein stetig steigender Anteil der Verwendung von Popmusik im Kino zu beobachten. Dies war vorwiegend auf Genres zutreffend, die nicht den Suspense-Film betreffen, sondern eher Dramen und Actionfilme.

Als populärere Filmbeispiele Ende des Jahrzehnts sind das coming of age-Drama *The Graduate* (1967) mit Musik von Paul Simon und Art Garfunkel oder der stark von amerikanischer Subkultur beeinflusste Road-Film *Easy Rider* (1969) anzuführen, in denen Popmusik eine wichtige ästhetische Rolle vor allem für ein junges Publikum

⁹¹ Tompkins, „Pop Goes the Horror Score“, 99.

⁹² Denisoff, *Risky Business*, 6–173.

⁹³ Donnelly, *Magical Musical Tour*, 32–38.

spielt und die zu den ersten Filmen gehören, die sich kommerziell erfolgreich der Technik des *compiled scores* bedienten.⁹⁴ Im Fall von Werner Herzog war es die experimentelle und durchaus heterogene Progressive-Rock-Formation *Popol Vuh*, deren Musik sich durch die häufige Verwendung von Moog-Synthesizer und Mellotron und eine atmosphärische, dynamische Höhepunkte vermeidende, choral-ähnliche Grundstimmung charakterisiert.⁹⁵

Die Möglichkeiten, Musik im Film zu vermarkten, stellen einen zusätzlichen Grund für das verstärkte Auftreten von Popmusik, u.a. im Horrorfilm, dar. Vermehrt findet Populärmusik in den 1970er-Jahren, besonders in Blaxploitationfilmen wie *Shaft* (1971) oder *Superfly* (1972) Einzug, deren Songs von *Isaac Hayes* oder *Curtis Mayfield* durch Cross-Marketing auch am Musikmarkt erfolgreich waren.⁹⁶ Eine nicht weniger bedeutende Rolle für die Verbreitung der Popmusik spielt das Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre an Marktwert gewinnende Format der Langspielplatte, das durch den erhöhten Anspruch in sowohl musikalischer als auch visueller Konzeption einen weiteren wichtigen Teil der Popkultur darstellt. Der compilation score spielt also in Hinblick auf eine sichere Vermarktungsstrategie eine wachsende Rolle im Film.⁹⁷ Zur kommerziellen Ausbreitung trug nicht zuletzt auch die Entwicklung des AOR („adult oriented radio“) bei.⁹⁸ Ab den 1980er-Jahren wurde der Einsatz von compilation scores im Spielfilm immer häufiger, unter anderem anzutreffen in Filmen wie *The Big Chill* (1983) *Dirty Dancing* oder *Good Morning, Vietnam* (1987).⁹⁹ Es stellt ebenso jene Zeit dar, in der sich die Genrespezifika allmählich aufzulockern begannen.¹⁰⁰ Filme, die nur noch ein bestimmtes musikalisches Stilmittel verwenden, werden weniger. Stattdessen wird oft auch auf den Einbezug tonaler Musik, Rockmusik sowie spezieller Rhythmik gebaut.¹⁰¹ Die beiden Filme *Christine* (1983) und *The Lost Boys* (1987) verwenden eine Vermengung aus stilisierter, von Synth-Pop-Sound beeinflussten Synthesizer-Komposition sowie eine Zusammenstellung zeitgenössischer und im Speziellen in die 1950er-Jahre rückzudatierender Rock’n’Roll-Songs.

⁹⁴ Cooke, *A History of Film Music*, 409.

⁹⁵ Donnelly, *Synergy of Music and Image*, 120.

⁹⁶ Denisoff, *Risky Business*, 752–55.

⁹⁷ Cooke, *A History of Film Music*, 414.

⁹⁸ Donnelly, *Magical Musical Tour*, 46.

⁹⁹ Kassabian, *Hearing Film*, 61–89.

¹⁰⁰ Hentschel, *Töne der Angst*, 218.

¹⁰¹ Hentschel, *Töne der Angst*, 220.

Spezielle Beispiele für Pop- und Rockmusik in Kombination mit Horrorfilm sind im italienischen Horrorfilm der 1970er- und -80er-Jahre vorzufinden, mit dem bekanntesten Beispiel der Zusammenarbeit der Band *Goblin* mit Dario Argento, aber auch bei den Hammer-Film-Produktionen wurde ab den 1970er-Jahren begonnen, Popmusik zu implementieren, wie etwa *Dracula A.D. 1972* (1972).¹⁰²

Popmusik im Film findet nicht nur in der puristischen Form des Popsongs statt, sondern ist in vielen Fällen auch eine Adaption traditioneller Techniken, die formelle Elemente wie das Ostinato, den Orgelpunkt oder gehaltene Akkorde zeigen.¹⁰³ Sie sind jedoch in Stilistik durch die Instrumentierung mittels moderner Instrumente wie Synthesizer und Schlagzeug stark an den Sound der Popmusik angelehnt.

Seit der Entstehung der Popmusik ab den 1950er-Jahren wird ihr der Rang als höhere Kunstform für den Film immer größere Bedeutung zuerkannt und teils mit klassischen Kompositionstechniken verbunden. John Barry hat als Arrangeur für Monty Normans Komposition für *Dr. No* (1962) einen Mix aus traditionellem Film-Scoring sowie Jazz und Rockmusik generiert.¹⁰⁴ Die Tradition der Mischung aus orchestralem und Big-Band-Sound sowie Elementen der Popmusik wird in den späteren Bond-Filmen fortgeführt, die immer wieder eine Schnittstelle dieser beiden Kompositionstechniken darstellen. Zudem ist die filmische Bond-Reihe ein Initialgeber von Titelsongs im Film, die stets in Kollaboration mit zeitgenössischen Popmusikern entstanden. In gewisser Weise, jedoch nicht mit demselben marktstrategischen Kalkül, stellt der Intro song von *The Last House On The Left* gleichzeitig einen Titelsong dar, dessen Melodie- und Textschema im Film immer wieder zur Wiederholung kommt.

Nichtsdestotrotz stellt die Kombination aus Popmusik und Horror eher die Ausnahme dar. Es scheint daher als interessantes Unterfangen, sich der Kombination aus Horrorfilm und Popmusik zu widmen und damit der Frage nachzugehen, die mehr als nur nach einem Signifikant sucht, das den Hinweis einer Jugendkultur, einer ethnischen Gruppe oder einer politischen Botschaft respektive einem reinen markttechnischen Zweck im Film dient.¹⁰⁵

¹⁰² Donnelly, *The Spectre of Sound*, 101.

¹⁰³ Donnelly, *Magical Musical Tour*, 130–31.

¹⁰⁴ Donnelly, *Magical Musical Tour*, 124.

¹⁰⁵ Cooke, *A History of Film Music*, 413.

5. Methodik

Die Auswahl der Filme erfolgte anhand des Kriteriums, dass Popmusik in einem quantitativen wie qualitativen Umfang präsent ist, der für den narrativen und affektiven Verlauf der Handlung relevant wird. Die im Untersuchungsmaterial verwendete Popmusik weist aufgrund ihrer Herkunft aus unterschiedlichen Jahrzehnten eine ausgeprägte stilistische Heterogenität auf.

Auf einer Mikroebene sollen die Filme anhand ausgewählter Szenen zunächst isoliert betrachtet und infolgedessen auf die verschiedenen Ansätze von Filmmusik in ihrer Vielfalt der eingesetzten Genres und Scoring-Techniken, allen voran *compiled scoring* und *composed scoring*, untersucht werden. Im Anschluss wird der Frage nach Gemeinsamkeiten oder Überschneidungen der Filminhalte nachgegangen, einschließlich der Frage, welche Auswirkungen Popmusik auf das Gesehene hat.

5.1 Interpretation nach Clarke und Cook

Musikalische Analysen unterliegen einem Prozess. Beobachtung führt zu Interpretation, die wiederum die Beobachtung beeinflusst. Es soll eine Aussage über den Sonderfall des Einsatzes von Popmusik in Horrorfilmen getroffen werden. Das Problem der interpretatorischen Methodik stellt die individuelle Wirkung des Horrors im Ganzen sowie der Musik im Speziellen dar. Doch ist es gerade das Vorgehen dieser Arbeit, einen subjektiven Ansatz der Analyse zu wählen, Musik zu beschreiben, die Lesende dazu veranlasst, die Erfahrung des Autors zu teilen: „model of close, empirically regulated reading“.¹⁰⁶

Nach Clark und Cook ist Musikwissenschaft bis zu einem gewissen Grad immer empirisch. Das empirische Vorgehen soll hierbei keine reine Spekulation, sondern einen Findungsprozess darstellen, der die Erfahrungen wiedergibt und zu einem gewissen Maß an intersubjektiver Übereinstimmung führt.¹⁰⁷ Rein formale Analysen, Cook und Clarke sprechen hierbei von „computational approach“, sagen zwar etwas über Struktur eines Musikstückes aus, vernachlässigen aber durch die fehlende interpretative

¹⁰⁶ Clarke und Cook, „What Is Empirical Musicology?“, 3.

¹⁰⁷ Clarke und Cook, „What Is Empirical Musicology?“, 5.

Komponente eine Aussage: „the only output is the graphic or numerical representation of the music that results”.¹⁰⁸ Je weiter Musik und ihre Beschreibung durch anspruchsvolle Analysemodelle vom eigentlichen Inhalt abstrahiert werden, desto weiter entfernt sich die Analyse vom tatsächlichen Erleben der Musik.¹⁰⁹

5.2 Medienanalyse nach Cook

Zunächst seien im Folgenden wesentliche Züge von Nicolas Cooks Medienanalyse dargestellt. Sie beruht auf der grundsätzlichen Annahme, dass Musik und Bilder in einem wechselseitigen Verhältnis stehen.¹¹⁰ Cook beginnt seine initialen Gedanken zu Medientheorie mit den Ansätzen von Sergej Eisenstein und Montage, der Musik und Bilder auf derselben assoziativen Ebene symbolisch verlinken will. Weiters bezieht sich Cook einführend auf den veralteten Ansatz der synästhetischen Wahrnehmung, verwendet ihn aber letztendlich, um sich in seiner Theorie davon abzugrenzen.¹¹¹ Ebenfalls bringt Cook einführend den um die Jahrhundertwende stärker diskutierten u.a. von Vassily Kandinsky geprägten Begriff der Synästhesie auf, bei der es um das Auslösen einer sensorischen Erfahrung durch eine andere geht.¹¹² Ein Beispiel hierfür ist das Farbenhören, wobei ein visueller Reiz in Form einer Farbstimmung nicht nur eine rein bildliche Wahrnehmung erzeugt, sondern gleichzeitig einen akustischen Eindruck hinterlässt. Cook bezeichnet diese Ansätze jedoch als idiosynkratisch. Als genuin multimedial wird hingegen Schönbergs *Die Glückliche Hand* angesehen, weil das Werk als Gesamtwerk kumulativ emotional und dramatisch sei. Musik und Farben sind nicht in einem fixierten System eingeschrieben. Sie sind nicht direkt miteinander verwandt, sondern mit transzendenten emotionalen und spirituellen Werten verknüpft.¹¹³ Nicolas Cook kritisiert die hegemonial bzw. hierarchisch aufgeladenen Begriffe von parallelen oder kontrapunktischen Verhältnissen von Musik und Bildern.¹¹⁴ Vielmehr sollten

¹⁰⁸ Clarke und Cook, „What Is Empirical Musicology?“, 107.

¹⁰⁹ Clarke und Cook, „What Is Empirical Musicology?“, 120.

¹¹⁰ Chion, *Audio-Vision*, 21.

¹¹¹ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 24–29.

¹¹² Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 59–65.

¹¹³ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 55–65.

¹¹⁴ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 107.

diese vermeintlich binären Kategorien als Interaktionen erkannt und wahrgenommen werden.

Bei Cook geht es im Kern um die Analyse multimedialer Komponenten, einer Diskussion der sog. „Primacy-“, bzw. „Expression Theory“, nach der es ein grundlegendes, bedeutungstragendes Medium gibt. Im weiteren Verlauf stellt er Ansätze, Musik und Dramaturgie als Zusammenspiel eines Wagner'schen Gesamtkunstwerks aufzufassen, einander gegenüber. Grundlegender Tenor von Cooks Theorie ist, Komponenten oder einzelne Medien eines multimedialen Produktes auf deren Bedeutung in deren Zusammenspiel zu untersuchen, und dabei auch Augenmerk darauf zu legen – was er hierbei als heuristische Herangehensweise bezeichnet –, diese in deren „denotativen“ und „konnotativen“ Bedeutungen zu invertieren.¹¹⁵ Demnach fungiert Musik im filmischen Kontext nicht als bloße Verdopplung des Bildinhaltes, sondern als semantische Ergänzung: Ihre „konnotativen“ Qualitäten erweitern und kommentieren die „denotative“ Ebene von Bild und Sprache.¹¹⁶

Auf Ebene der Songs und des damit in Verbindung stehenden und für die musikalische Analyse ebenso wichtigen Aspekt des Sounds wird hier die Technik der Soundbox-Analyse von Alan Moore herangezogen. Hierdurch wird die akustische Erfahrung eines Musikstückes durch die visuelle Verortung jedes Instrumentes in einem vorgestellten akustischen Raum, eng verknüpft mit der akustischen Wahrnehmung, erweitert.¹¹⁷

Cooks Technik der Analyse hilft dabei, der Frage nach der erwähnten Codierung von Musikstücken nachzugehen. Sie hilft jedoch nicht bei der Frage nach dem Affekt im Film.

5.3 „meaning-making system“¹¹⁸ nach Kassabian

Musik hat grundsätzlich, unabhängig von spezifischen Filmgenres, immer die gleiche Wirkung und Funktion. Ihr wird laut Kassabian immer Bedeutung – „meaning“ – zugeschrieben. Denselben Begriff verwendet auch Cook, auf dessen Methode der

¹¹⁵ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 129.

¹¹⁶ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 22.

¹¹⁷ Moore, *Song Means*.

¹¹⁸ Kassabian, *Hearing Film*, 7.

filmmusikalischen Analyse im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen wird. Diese „(Be-)deutung“ baut jedoch besonders im Fall von Hollywood-Filmen stark auf (westlich geprägte und in der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie etablierte) Konventionen auf. Kassabian spricht hierbei von sogenannten „codes“ – „Identifikationen“, die sich Zusehender zum Erkennen von Emotionen im Zusammenhang mit Musik beim wiederholten Konsum aneignen und auch wiedererkennen. An anderer Stelle spricht sie von „musical competence“.¹¹⁹ Es existiert eine gewisse Kontinuität unter Filmproduktionen, sich dieser *codes* zu bedienen.¹²⁰ Dass Film und Musik nicht nur in einem direkten, rein funktionalen Verhältnis zueinander stehen und eine metaphorische Repräsentation von Bild und Ton pflegen, diskutierte auch Kalinak.¹²¹ Als Beispiel kann hier die Orgel genannt werden. Sie unterliegt seit Beginn ihrer Darstellungen in der Schauerliteratur einer langen Tradition in der Verwendung als Symbol im Horror-Genre.^{122,123} Die Orgel soll die einsame Männerfigur versinnbildlichen und, abgesehen davon, durch ihre Größe und ihren vollen Klang etwas Erhabenes symbolisieren.¹²⁴ Als Beispiele früher visueller Darstellungen seien hier die Verfilmungen *The Phantom of the Opera* (1925; 1929), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931) und *The Black Cat* (1934) erwähnt.

Gemäß der Theorie der Identifikation kann der Soundtrack des Low-Budget-Horrorfilms *Carnival of Souls* (1962) als Fallbeispiel dienen. Hierbei steht die Orgel nicht nur funktional als verwendetes, extradiegetisches Instrument, sondern auch symbolisch als Objekt im Zentrum der Aufmerksamkeit. Diegese und Extradiegeese werden oftmals vermengt, die alleinige musikalische Präsenz der Orgel kann als direkte Referenz vergangener Stumm- sowie Universal Pictures-Horrorfilme der 1930er-Jahre gesehen werden. Brown schreibt in diesem Zusammenhang:

„As cinema organs were dismantled from the picture palaces, as live performance disappeared from film exhibition culture, and as the cinema organ itself receded

¹¹⁹ Kassabian, *Hearing Film*, 24.

¹²⁰ Kassabian, *Hearing Film*, 20.

¹²¹ Vgl. Kalinak, *Settling the score*.

¹²² Brown, „Organs of Horror“, 5–6.

¹²³ Hentschel, *Töne der Angst*, 164.

¹²⁴ Brown, „Organs of Horror“, 5–6.

*into distant cultural memory, on-screen organs have increasingly become to be specters of the cinema-variety days[...].*¹²⁵

Ein ähnliches musikalisches Stilmittel findet sich in *Eraserhead* (1977). Hierbei wurde von David Lynch eine ursprünglich als humorvoll intendierte Aufnahme von Fats Waller, der die Orgel für ein Blues-Stück zweckentfremdete, herangezogen und sound-technisch verändert. Das karnevaleske Orgelspiel, zwischen geistlicher und weltlicher Zuordnung schwankend, löst eine beklemmende Atmosphäre aus, gerade weil es aus ihrem Kontext genommen wurde. Der unterdrückte Humor ist kohärent mit der unterdrückten Musik im Film.¹²⁶

Im Gegensatz zu Adorno und Eisler versteht Kassabian das Montieren von Filmmusik als „meaning-making practice“.¹²⁷ Während sie in der theoretischen Überlegung den rein formalen Kunstanspruch bei Adorno sowie das alleinige Verhältnis zum Filmnarrativ bei Claudia Gorbman kritisiert, ist für sie die Frage, wie Zusehende selbst zur gehörten Filmmusik stehen, von zentraler Bedeutung.¹²⁸ An anderer Stelle schreibt sie hierzu: „[...]specific types of music have specific meanings, a perceiver may derive pleasure from an instance of film music because it evokes an accumulation of meanings from previous film experiences.“¹²⁹

5.3.1 „assimilated identifications“ und „affiliated identifications“

Kassabian unterscheidet zwischen mehr eingrenzenden („assimilated“-) oder mehr geöffneten („affiliated“) Möglichkeiten, handelnde Personen einem Narrativ zuzuweisen. Zusehende haben demnach, durch Musik bedingt, weniger oder mehr Spielraum, eigene Vorerfahrungen ins Filmnarrativ zu projizieren und sich mit entweder einer oder mehreren Personen zu identifizieren.¹³⁰ Bereits existierende Popmusik als Inhalt eines *compiled scores*, wie dies in *Christine* der Fall ist, bietet grundsätzlich mehr Fläche für

¹²⁵ Brown, „Organs of Horror“, 17.

¹²⁶ Hentschel, *Töne der Angst*, 178–80.

¹²⁷ Kassabian, *Hearing Film*, 39.

¹²⁸ Kassabian, *Hearing Film*, 27–42.

¹²⁹ Kassabian, *Hearing Film*, 88.

¹³⁰ Kassabian, *Hearing Film*, 139.

individuelle Interpretation, da die Songs mit einem existenten Motiv mit einem Bias aufgeladen sind und dadurch im bildlichen Kontext anders gehört werden als neu komponierte Musik.

5.4 Musikalische Diegese und Extradiegese

Für die Filmanalyse greifen diese beiden Abgrenzungen, Musik als Teil der Filmwelt oder außerhalb derselben zu definieren, zu kurz, weil ihr dadurch ihr zeitinhärenter Charakter aberkannt wird. Für ein differenzierteres Analyseverfahren sei es ratsam, sich dem erweiterten Begriff des „source scoring“ zu bedienen. Damit sind Eigenschaften beider Zustände vereint. Musik im Film kann demnach als diegetischer Soundtrack („source music“) beginnen und im Verlauf in *dramatic scoring* übergehen.¹³¹ *Source scoring* ist somit die Überblendung oder das Ineinandergreifen zweier Wahrnehmungsebenen: Auf der einen Seite das, was sowohl Protagonist:innen als auch Filmkonsument:innen erleben, auf der anderen, das was nur das Publikum wahrnehmen kann.

Die Werke *The Last House On The Left* (1972), *Christine* (1983) und *The Lost Boys* (1987) werden im Folgenden einer musikalischen Analyse unterzogen, die sämtliche visuelle und auditive Aspekte miteinbezieht, um sich so der Antwort auf die Forschungsfrage zu nähern, inwieweit Popmusik zur emotionalen und affektiven Gefühlslage im Horrorfilm beiträgt. Hierbei werden zunächst alle musikalischen Aspekte berücksichtigt. Danach werden die Szenen, in denen Popmusik anteilig ist, einer näheren Betrachtung unterzogen. Im Anschluss werden die Ergebnisse diskutiert.

¹³¹ Kassabian, *Hearing Film*, 42–43.

6. Filmanalyse – The Last House On The Left¹³²

6.1 These

Im Fokus der eingesetzten Musik steht der Spannungsbogen zwischen der jugendlichen Unbeschwertheit der Protagonistinnen Mari und Phyllis, dem Anwachsen der psychischen Belastung und der Gewalt, der sie ausgesetzt sind; eine Gewalt, die sich im Racheakt von Maris Eltern an den Peinigern und Mördern auflöst. Verdeutlicht wird diese Spannung durch das bewusste Gegenüberstellen von sanften Pop- und Folk-Balladen und Bluegrass-Musik mit Bildern roher, teils sexueller Gewalt.

Der unter dem Genre Rape-and-Revenge einzuordnende Low-Budget-Film, der inhaltliche Parallelen zu *The Virgin Spring* (1960) aufweist, erzählt in einer Verkettung mehrerer unglücklicher Zufälle die tragische Geschichte zweier Teenagerinnen aus dem ruralen Connecticut.¹³³ Es handelt sich dabei um Mari Collingwood, die gerade 17 Jahre alt wird, und ihre Schulfreundin Phyllis Stone. Das Geschehen ist, neben elektronischen Klangeffekten und Einzelsounds, über einen großen Teil mit gezielt eingesetzter, fein auskomponierter Popmusik unterlegt. Auf dem Weg zu einem Rockkonzert werden sie beim nächtlichen Herumtreiben in New York City von einer gewaltbereiten Bande verurteilter Verbrecher gefangen genommen und am nächsten Tag in den Wald verschleppt. Die Täter bestehen aus dem Anführer Krug Stillo, seinem Sohn Junior, Sadie und Fred "Weasel" Podowski. Sie fügen den beiden Mädchen schreckliche Gewalt zu und ermorden sie schließlich auf brutale Weise. Als die Umstände allmählich klar werden, vollziehen die Eltern einen Racheakt an den Mördern ihrer Tochter. Die Musik, im Film weitestgehend als extradiegetischer Soundtrack eingesetzt, kommentiert die Handlung und steht in gewisser Weise für eine autonom narrative Ebene. Es kommen mit „The Road Leads To Nowhere“, „Wait For The Rain“, „Ice Cream Song“, „Urban Snatch“, „Mari’s Birthday Surprise“, „Baddies-Thema“, „Water Music“ (als Intro von „Baddies-Thema“), „Now You’re All Alone“ und „The Chase“ insgesamt acht von David Hess und Steve Chapin komponierte popmusikalische

¹³² „The Last House on the Left“, USA, 1972; Regie: Wes Craven; Erzählung/Drehbuch: Wes Craven/Ulla Isaksson; Musik: David Hess/Steve Chapin

¹³³ Lowenstein, *Shocking Representation*, 114.

Themen und Songs vor. „The Road Leads To Nowhere“ und „Baddies-Thema“ werden im Film mehrmals verwendet, mitunter in unterschiedlicher Instrumentierung und Struktur. Die Songs „Wait For The Rain“ und „Now You’re All Alone“ kommen insgesamt zweimal zum Einsatz, in relativ kurzen Abständen von vier beziehungsweise fünfzehn Minuten. Übergeordnetes Stilmittel des Films von Wes Craven ist das Spielen mit Erwartungshaltungen der Wahrnehmung in Form von Kombinationen aus audiovisuellen Eindrücken. Im Moment absolut höchster Not, erklingt paradoxerweise ein Wohlklang, ein für den gewohnten Kino-Besuchenden entgegengesetzt wirkender Audioeindruck, der mit dem Bild vollkommen konträr läuft. Neben konventionellem Sounddesign, Dialog und Handlung sticht der besagte Popmusik-Soundtrack beinahe befremdlich hervor und erzeugt jene für diesen Film bemerkenswert verstörenden Affekte.

6.2 Szenisch-filmkompositorische Analyse von The Last House On The Left

Im Folgenden wird das Zusammenspiel von kompositorischen Charakteristiken und szenischer Darstellung einer analytischen Betrachtung anhand von acht Szenen unterzogen.

Szene 1: Song: „The Road Leads to Nowhere“

Die Eröffnungsszene des Films offeriert leise gespieltes, arpeggiertes, akustisches Gitarrenspiel, das als instrumentales Vorspiel zur Melodie des Songs „Wait For The Rain“ dient, getragen von einer Querflöte. Zu sehen ist der Postbote eines kleinen ländlichen Vororts, dem Wohnort der Protagonistin Mari Collingwood, die sogleich ins Bild kommt. Abrupt geht das ruhige Vorspiel, in der Lautstärke deutlich erhöht, in die Einblendung des Titelsongs mit dem anfänglichen f-Moll-Akkord über. Die Erzeugung von Stimmung mittels Popmusik geschieht bereits in der Titelsequenz, welche die erste Szene Maris in der Dusche einleitet. Die Introfanfare, gleichzeitig Übergang zum Introsong „The Road Leads To Nowhere“, beginnt mit einem lauten und unisono geschlagenen f-Moll-Akkord mit E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug. Es ist die Verzerrung

der Stimmen und Gitarren, die an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf sich zieht und die Zusehenden von der ländlichen Idylle in ernste Gefilde transportiert. Die Bewegung des Tracking-Shots der Kamera und des anschließenden Zoom-Ins, vereint mit dynamischer Popmusik, erzeugt etwas Geheimnisvolles und Aufregendes. Zu diesem Zeitpunkt ist unbekannt, wohin die Handlung führen wird. Der Titelsong erklingt zeitgleich mit den tiefrot aufgeführten Titeleinblendungen (Abb. 1). Über eine Akkordprogression in es-Moll wird „The Road Leads To Nowhere“ in b-Moll übergeleitet. Dramatisch ist dabei noch nicht viel passiert, das einleitende aufsteigende Bläsermotiv erklingt zeitgleich mit der Kameraführung, die den Zusehenden durch einen optischen Zoom hinter dem eingeblendeten Titel ans Fenster des Hauses führt. Die Szene gleicht einer räumlichen Annäherung, Außenstehenden einen Blick ins Innere zu verschaffen. Über einen filmischen Schnitt gelangen Zusehender direkt ins Badezimmer der sich du schenden Protagonistin Mari.

Beobachtungen Szene 1

Dem Zusehenden wird bereits zu Beginn die Position eines voyeuristisch Beobachtenden eingeräumt, was für den weiteren Verlauf des Films auch aus moralisch-ethischer Sichtweise relevant erscheint. Das Zeigen des nackten Körpers ist typisch für die Ästhetik des Rape-and-Revenge-Genres.¹³⁴ Die Musik ergänzt die Bilder, sie füllt eine bis dahin nicht vorhandene, narrative Komponente. Der stark assoziative Text des gesungenen Verses „The Road Leads To Nowhere“ gibt einen subversiven Hinweis auf die folgende, sehr bildhaft und lyrisch erzählte Handlung.

*„And the road leads to nowhere,
and the castle stays the same,
and the father tells the mother,
wait fort he rain, wait fort he rain
...and the road leads to nowhere.“¹³⁵*

Auf bildlicher Ebene erscheint der intime häusliche Bereich einer Person, von der fast nichts bekannt ist, auf der akustischen Ebene zugleich ein Song, der in

¹³⁴ Moldenbauer, *Ästhetik des Drastischen*, 220.

¹³⁵ *Last House*, 00:02:05–00:02:40.

Instrumentierung und Arrangement aufbrausend und fast pathetisch wirkt. Lyrik und Aussage des Songs werfen durch symbolische Andeutungen Fragen auf. Die Musik agiert hier ergänzend zu den Bildern. Sie ist vom ersten Moment an der Stimmung gebende Faktor. Weil zu diesem Zeitpunkt aber noch wenig über die Protagonistin bekannt ist, bleibt die gesamte einführende Musiksequenz für Zusehende fragwürdig und offen. Beide *instances of multimedia* sind im Zusammenspiel als „essentializing complementation“ zu sehen, mit jeweils eigener „intrinsischer Wirkung“. ¹³⁶

Der Kern des Songs ist ein lyrisches, später von Querflöten getragenes, synkopiertes zweitaktiges melodisches Motiv in Moll, das mit einem Auftakt auf der vierten Zählzeit der letzten Viertelnote beginnt. Besonders markant ist dabei die Stimmdopplung des Hauptgesangs sowie ein hintergründiger Chorgesang, der das gesamte Liedschema dramatischer und eindringlicher gestaltet. Die Stimmen wirken an dieser Stelle spukhaft und unheimlich. Die extradiegetische Musik, die ohne Hintergrundgeräusche im Zentrum steht, erhält durch den mehrspurigen Gesang Eindringlichkeit. Es ist jenes Schema, das später noch mehrmals zu Tragen kommen wird und dadurch gleich zu Beginn seinen Leitmotivcharakter erhält. Die erste Szene lässt Zusehende mit ihren Kamerabewegungen und ihrer reich arrangierten Musik zwar mit offenen Fragen zurück, gibt aber dennoch einen Hinweis auf die unsäglichen Ereignisse, die noch folgen.

Szene 2: Song: „Wait for the Rain“

Die zweite Szene zeigt die Kleinfamilie im Vorstadt-Setting. Tochter Mari Collingwood ist im Begriff, mit ihrer Freundin Phyllis in der nächstgelegenen Stadt in ein Konzert zu gehen. Während die Eltern ihre Sorge kundtun, was ihre Tochter denn wohl vorhabe und mit wem sie diesen geplanten Ausflug unternehmen werde, erklingt hintergründig und kaum wahrnehmbar eine von Querflöten getragene, schwebende Melodie ohne ein wirklich tonales Zentrum, die an Easy-Listening-Tracks erinnert, an dieser Stelle zur Entspannung der Situation beiträgt und die Ernsthaftigkeit förmlich ausblendet.

¹³⁶ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 104.

In einem humorvollen Moment verrennt sich die Mutter in einem leicht erhitzten Streit über die Mode ihrer Tochter in der Logik ihres eigenen Arguments: „If god had meant women to go around with their bust exposed, he wouldn't have given us clothes.“ Am E-Bass erklingt eine absteigende Figur. Es folgt ein schneller Schnitt zur Reaktion des Vaters, der schnell ein anderes Thema anschlägt. Der effektlose E-Bass unternimmt daraufhin eine einmalige chromatische Tonfolge von *H* nach *C*. Die leichte Hintergrundmusik setzt daraufhin ein, im selben Moment, als der Anhänger einer Halskette, in Form eines „Peace“-Zeichens stark herangezoomt, an Maris Hals gelegt wird. In der fünften Minute kommt erstmalig der Song „Wait For The Rain“ zum Tragen.¹³⁷ Gemeinsam mit den Bildern wird dabei ein positives Gefühl vermittelt. Der Klang der akustischen Gitarre und eine männliche Alt-Gesangsstimme vermitteln Sicherheit. Mari und ihre Freundin Phyllis Stone sind nun in Aufnahmen idyllischer Zweisamkeit an einem Waldbach zu sehen, während zu Beginn dieser Szene Phyllis in cross cutting-Sequenzen (Haus und Natur) und überlappenden Dialogen von Maris Eltern ausgefragt wird.

Im B-Teil des Instrumentals ist wiederum das aus einem Ganzton- und einem Halbtonschritt bestehende „Road“-Motiv, diesmal beginnend bei *C*, zu hören. Zu beobachten ist außerdem, dass der sorglose Dialog zwischen Mari und Phyllis, an vorderster Stelle stehend, am deutlichsten zu hören ist. Was sich ändert, als nach einem anschließenden Übergang in Form eines wiederholten Gitarrenlicks (*As-G-Es*) der eigentliche Song „Wait For The Rain“ mit Gesang in gleicher Melodieführung beginnt.¹³⁸

Dessen Text lautet:

*„Wheels turning
Some of the leaves are turning brown
Coming to gather you
Gathering cherries off of the ground
And after the rainbow
After the day-glows calm over you
A bottle of wine and then a waterfall gonna lead you
To the dream you knew you'd do.“¹³⁹*

¹³⁷ *Last House*, 00:04:52.

¹³⁸ *Last House*, 00:06:04.

¹³⁹ *Last House*, 00:06:03–00:06:40.

Ab diesem Zeitpunkt wird der Dialog unterbrochen. Die Musik, längst nicht mehr hintergründig, übernimmt dabei die filmisch davor schon beschriebenen und gezeigten Bilder als übergeordnete Sujets von Natur und Freundschaft. Musik ist somit in der Position, selbst Narrativ zu sein. Sie ist in ähnlicher Form unbeschwert wie das Tun der beiden Protagonistinnen. Textlich enthält die Musik zusätzlich beschreibende Elemente, die zu den Bildern zwar nicht in direktem Verhältnis stehen, aber auf die sorglose Stimmung in der Szene verweisen. Zeitgleich mit der Wiederaufnahme des Dialogs zwischen Mari und Phyllis setzt instrumental das auf der Querflöte gespielte „Road-Leads-to-Nowhere“-Motiv ein, diesmal jedoch einen Ganzton tiefer als zuvor, auf b (b^1 - c^2 - cis^2).

Ein geänderter Affekt erfolgt erstmals bei der Autofahrt in die Stadt. Musik und Sound kommen hier ein weiteres Mal als eine Reihe von Verschmelzungen von Diegese und Exegese in den Fokus. Die kurze musikalische Sequenz ist deutlicher hörbar als die Fragmente von Songs aus dem Radio im Moment davor. Die Musik und der Sound, die vorher aus dem Radio zu kommen scheinen, treten nun hervor und werden plötzlich räumlich fassbarer. Es ist ein Wechselspiel aus diegetischem sowie dramatischem, extra-diegetischem Filmmusik-Einsatz, den man mit den Worten von Kassabian als *source scoring* bezeichnen kann.¹⁴⁰ Das Verklingen des letzten g-Moll-Akkords von „Wait For The Rain“ geht einher mit einer Verblendung ins Innere des Autoraums der beiden Freundinnen. Ein gewöhnlicher, diegetischer Einsatz des Autoradios, dessen Empfängerfrequenz von Mary mehrmals geändert wird, findet eine erste dramatische Zuspitzung, als nach mehrmaligem Senderwechsel das verwendete Gesangsmotiv „...And the road leads to nowhere“ ertönt.¹⁴¹ Hier erklingt erstmalig das bereits bekannte Motiv in einem speziellen Arrangement aus geisterhaft isolierter Gesangsstimme mit deutlich auszumachendem Halleffekt, verhallt jedoch sogleich wieder in einem speziell arrangierten Sounddesign aus Echo und starkem Delay. Es ist dadurch ein kurzes Hervortreten des Soundtracks, ein Abheben von der Diegese des Films zu vernehmen, welches der Szene ihren eindringlichen Charakter verleiht.

¹⁴⁰ Kassabian, *Hearing Film*, 44–47.

¹⁴¹ *Last House*, 00:07:33.

Beobachtungen Szene 2

Mari und Phyllis stehen in dieser Szene erstmalig als Protagonistinnen im Fokus. Mehrere Faktoren im Zusammenspiel zwischen Musik und Bildern tragen zur musikalischen Stimmung bei. Die Dur-Tonart des Songs vermittelt zunächst eine Leichtigkeit und Unbeschwertheit, die mit der gezeigten Idylle szenisch übereinstimmt. Zu einem Instrumental-Track, von Anbeginn getragen von Gitarre-, Bass- und Schlagzeugspiel, und einer nach vierzehn Takten hinzukommenden Violine in parallelen Quinten gesellt sich nach vier Takten die Hauptstimme einer Klarinette mit einer Dreiklangszerlegung in Es-Dur. Melodie und Begleitung werden parallel zur Erzählung mittels Cross-Cutting-Technik fortgeführt, Musik und Bilder zeigen in dieser Szene über weite Strecken Übereinstimmung. Die Unbeschwertheit der Musik deckt sich mit den positiven Aussagen der Bilder. Hier stimmt alles im Positiven überein. Von Affekten des Horrors ist man, scheinbar, noch weit entfernt.

Der Eindruck, dass der Radiotrack kein gewöhnlicher und beiläufiger ist, wird einerseits durch die plötzlich in Moll umschlagende musikalische Dramatik (der gleiche b-Moll-Akkord, mit dem der vorige Song endet), andererseits durch die auffallende auditive Deutlichkeit geweckt. Die Musik steht hier für einen kurzen Moment im Zentrum der Aufmerksamkeit und lässt den realen Bezug einer Audioquelle der diegetischen Ebene in den Hintergrund rücken. Diese musikalische Sequenz aus einem Gesang in Moll stellt also mit ihrer Lautstärke und dem Sounddesign sowohl tonal wie auch sprachlich einen Bruch dar, der an der bis dahin friedvollen Handlung zweifeln lässt. In der zweiten Szene transformiert der Echo-Delay-Effekt die ursprünglich pop-musikalische Instrumentalistik zu einer klanglichen Struktur, die eine eindringliche, irritierende Wirkung entfaltet und sich in ihrer Wahrnehmung der Geräuschmusik annähert. Sie kontrastiert mit der glückverheißenden Dur-Stimmung, stellt gleichzeitig den aktuellen örtlichen Bezug infrage und wirft dadurch suggestiv Fragen auf, wohin die Straße denn führe, ob die gezeigte Idylle eine wirklich bleibende sei und was hier wohl noch auf Zusehende respektive die Protagonistinnen zukomme. Bei der Untersuchung der Melodieführung wird ersichtlich, dass das Road-Motiv nur eine Phrase und der Beginn eines achttaktigen Melodiesatzes ist, der den Song in seiner Form prägt. Dramaturgisch keineswegs zufällig erscheint, dass kurz darauf eine Nachricht aus dem Autoradio auf den gewaltsamen Ausbruch zweier lokaler, verurteilter

Schwerverbrecher hinweist. Parallel werden dazu die Antagonisten der Erzählung, die als „Stillos“ bezeichnete Verbrecherbande, in kurzen Kameraeinstellungen gezeigt. Diese kurze Szene, die gänzlich ohne Musik und Dialog stattfindet, ist gleichfalls geprägt durch *cross cutting*. Die Riodurchsage dient dabei als verbindendes Element zweier Szenen und Schauplätze. In der Handlung wird dasselbe Programm von beiden Bezugsorten und Personen zeitgleich wahrgenommen. Der auditive Übergang von der Schallquelle des Autoradios auf der Waldstraße zum stationären Radio in der Stadt ist fließend und zunächst nicht registrierbar. Erst als Weasel, einer der vier „Stillos“, zum Radioapparat greift und abschaltet, wird diese Verbindung von Schallquellen und Schauplätzen merkbar.¹⁴²

Szene 3: Song: „Ice Cream Song“, „Urban Snatch“

Ein weiterer Einsatz von Musik findet vor dem geplanten Konzertbesuch bei Mari und Phyllis' Erkundungstour durch New York statt. Er figuriert als instrumentaler Track unter dem Titel „Ice Cream Song“ in der Soundtrack-Liste.¹⁴³ Die Szene zeigt Mari und Phyllis beim Besuch eines Eissalons. Zu akustischem Gitarren- und Schlagzeugbeat und einem melodietragenden Chorgesang findet eine Modulation von A-Dur über die V. Stufe F-Dur nach H-Dur statt. Durch die Verschiebung erhält die Musik eine zusätzliche Auflockerung und Belebtheit. Der Dialog verläuft in dieser Szene hintergründig zur extradiegetischen Musik. Freizeitaktivität und Musik geben der Szene den gleichen Eindruck von Unbeschwertheit, wie er bereits in der Naturszene eingangs zu verzeichnen war. „Ice Cream Song“ vermittelt durch die diatonische Melodielinie in Dur Ausgelassenheit und Leichtigkeit.

Nach einem Schnitt zu den „Baddies“ findet, ähnlich wie in der vorangegangenen Szene, wiederum *underscoring* statt. Die gespielten Songs sind in kurzen Passagen jeweils nur fragmentarisch zu hören. Parallel zum einmalig vorkommenden, diegetischen Thema „Urban Snatch“ werden, im schnelleren Tempo als „Ice Cream Song“, Mari und Phyllis beim Flanieren auf New Yorks Straßen begleitet.¹⁴⁴ Der Track „Urban Snatch“ offenbart einen Cowbell-Viertel geschlagenen Schlagzeuggroove mit

¹⁴² *Last House*, 00:09:00.

¹⁴³ *Last House*, 00:11:41.

¹⁴⁴ *Last House*, 00:13:11.

zweitaktigem Bassgitarren-Riff in Dur (*Es-Des-As*, mit B-Teil auf f-Moll). Während Mari ihre Bedenken über die zwielichtige Gegend ausspricht, gebraucht Phyllis in demselben Zusammenhang das Wort „funky“, während die Musik im Stil der Wortbedeutung weiterspielt. Die Ausgelassenheit der abendlichen Stimmung wird, in Verbindung mit der Vorfreude auf das Rockkonzert, durch den Sound einer Hammond-Orgel verstärkt, die zunächst als zusätzliche Stimme beginnt und nach acht Takten solistisch agiert.

Beobachtungen Szene 3

„Urban Snatch“, ein instrumentaler Einschub, der nicht länger als 30 Sekunden dauert, sorgt abermals für eine alterierte, durchaus lebendige und positive Stimmung in einer Szene mit den beiden Protagonistinnen.

Diese Vermittlung positiver Gefühle, die durch das komplementäre Erscheinen von Musik und Handlung auftritt, erfährt im Film erstmalig eine markante Änderung, als die beiden Freundinnen auf die Stillo-Gang treffen. Am Beginn der 15. Minute, in der Szene der Begegnung von Mary und Phyllis mit der Stillo-Gang, setzt *dramatic scoring* ein.¹⁴⁵ Hier wird erstmalig durch Musik Gefahr impliziert. Eine harmonische Moll-Skala ist die tonale Grundlage einer ruhig dahingehenden musikalischen Untermauerung, die von einem doppelschlägigen Bass-Ostinato (jeweils auf das letzte Achtel sowie auf den ersten Zählschlag des folgenden Taktes) getragen wird, wechselnd von Quint und Tonika. Die in den ersten Schlägen stark verzerrte E-Gitarre sorgt für ein beklemmendes Gefühl. Der Dialog läuft vordergründig weiter. Die beiden Frauen betreten in einem fremden Apartment auch unbekanntes Terrain. Die merkwürdige und unsichere Stimmung bleibt angesichts der neuen Situation, in der sie sich befinden, genauso fraglich und offen wie die scheinbar schwebende Melodie (*f-fis-dis*) der verzerrten E-Gitarre, die beim dritten Mal auf einem dissonanten, laut geschlagenen Akkord liegen bleibt. Es ist jener Moment, in dem die Apartment-Tür der Stillos zufällt und verschlossen wird. Mari und Phyllis sind nunmehr Gefangene.

¹⁴⁵ *Last House*, 00:14:15.

Szene 4: Song: „Mari’s Birthday Surprise“

Der Track „Little Cows Looking For Some Grass“ ist namentlich eine Anspielung auf Weasels süffisanten, gleichlautenden Kommentar und eine experimentelle Ansammlung von Klängen, die in der Folge näher beschrieben werden. Der zweite Track, zeitgleich zu den Sequenzen mit Maris Eltern gespielt, trägt den Titel „Mari’s Birthday Surprise“ und ist ein auf dem Klavier gespieltes, polka-rhythmisiertes Schema mit A- und B-Teil, das zusätzlich mit E-Gitarre, Schlagzeug und E-Bass instrumentiert ist und in der weiteren Folge variiert wird. Beide Musikstücke sind instrumental arrangiert. Der E-Bass, in beiden gegenübergestellten Sequenzen eingesetzt, ist ein soundbestimmendes, musikalisches Element. Es ertönt ab dem Eintreten der beiden Protagonistinnen ins Apartment.¹⁴⁶

Das diegetische Geräusch der zufallenden Apartmenttüre ist kaum hörbar. Es wird durch den dissonanten Sekundklang eines Akkords der E-Gitarre auditiv ersetzt. Erstmals ist hier der Schock der bestimmende Affekt (Abb. 2). Der Akkordschlag erfolgt nach dem Crescendo einer Melodielinie in b-Moll (*f-ges-es-f-b-es-c*). Die E-Gitarre ist leicht verzerrt und offenbart ein warmes Timbre. Neben E-Bass und Gitarre ist ein Beckenschlag zu hören. Der Sound vermittelt, verbunden mit der harmonisch-tonalen Ebene und dem Verschließen des Ausgangs, für beide Protagonistinnen eine Vorahnung von Ausweglosigkeit. Der letzte Schlag des Akkords auf der E-Gitarre und gleichzeitig des Basstons, die sich melodisch bereits durch das Crescendo angekündigt haben, ist im auralen Spektrum der Soundbox mittig und präsent angesetzt. Der Basston klingt noch etwas länger nach als der E-Gitarren-Akkord, der durch seine Präsenz nicht nur eine Zäsur darstellt, sondern in dieser Szene auch eine dramatische Wende bezeichnet. Hier ertönen Instrumente der Rockmusik, die für einen Moment die Szene erfüllen. Der Nachhall der geschlagenen Akkorde wirkt in der Situation der beiden Frauen wie ein tiefsitzender Schock, der allmählich in die Wahrnehmung übergeht, gewaltbereiten Leuten ausgeliefert zu sein (Abb. 3.1).

Nach dieser ersten Begegnung mit den Stillos wechselt der Schauplatz. Zu hören ist erstmals der Track: „Mari’s Birthday Surprise“, der eine konträre Stimmung

¹⁴⁶ *Last House*, 00:14:18.

beschreibt.¹⁴⁷ (Abb. 3.2) Es ist ein in fröhlichem Dur gespielter, Off-Beat geschlagener Ragtime-Groove auf einem chordischen Instrument.

Gewalthandlungen werden in dieser Szene ebenfalls von Sounds mit Popmusikinstrumenten durchdrungen. An erster Stelle ist der gespielte E-Bass zu erwähnen, der zwischen der elektronischen Musik immer wieder kontrapunktisch eingesetzt wird. Eine wichtige Rolle spielt durch ihren dramatischen Einsatz auch die E-Gitarre. Als sich Phyllis zur Wehr zu setzen versucht und dadurch den Zorn Weasels auf sich zieht, ertönt ein kurzes E-Gitarren-Lick.¹⁴⁸ Die anschließende Vergewaltigung Phyllis' erfolgt im Off der Kameraeinstellung. Zu sehen ist stattdessen Maris Reaktion. Der Soundtrack wird dabei für etwa zehn Sekunden unterbrochen.

Am Ende der Apartment-Elternhaus-Szene folgt hämisches Lachen, markant hervorstechend durch ein Echo-Delay. Es ertönt deutlich nicht als ein Teil des Narrativs, sondern im Soundtrack, also eher an die Zusehenden gerichtet. Der unterlegte Delay-Effekt des Lachens erinnert an den ähnlichen Effekt im Autoradio in der achten Minute des Films. Dessen Ausklingen fällt zusammen mit dem Arpeggio eines Klavierspiels, das beim Szenenwechsel zum Collingwood-Elternhaus den Auftakt zu einem jazzig-balladenhaften Klavier-Thema gegeben hat. Es begleitete die Beobachtung des heiteren Ehepaars beim entspannten Zusammensitzen auf dem Sofa.

Source scoring findet auch an dieser Stelle statt. Es ist dabei jedoch nicht klar erkennbar, ob die gehörte Musik aus einer HiFi-Anlage ertönt. Das bürgerliche Setting würde zu dieser Vermutung jedoch Anlass geben.

Beobachtungen Szene 4

Die insgesamt knapp fünf Minuten andauernde Szene ist geprägt durch kontrastreiche, mehrmalige Ortswechsel. Zum einen ist es das New Yorker Apartment, wo Mari und Phyllis gefangen gehalten werden, zum anderen Maris Elternhaus, wo gerade die Vorbereitungen für die anstehende Geburtstagsfeier für ihre Tochter getroffen werden. Dabei werden zwei Handlungsschauplätze, ein Haupt- und ein Nebenschauplatz, unmittelbar gegenübergestellt, und damit, mittels Cross-Cut-Technik, auch die

¹⁴⁷ *Last House*, 00:14:58–00:15:29.

¹⁴⁸ *Last House*, 00:17:54.

emotionale sowie musikalische Stimmung. Der Hauptschauplatz stellt das Apartment der Stillos dar, wo Mari und Phyllis gefangen gehalten werden und dem psychischen Druck durch Bedrohungen ausgesetzt sind. Der Nebenschauplatz ist das Elternhaus von Mari, genauer die Küche, wo Maris Eltern hingebungsvoll zu besagtem Instrumentstück „Mari’s Birthday Surprise“ eine Torte backen. Analog zu den wechselnden Schauplätzen ist es auch die Musik, die thematisch und affektiv dem jeweiligen Schauplatz verhaftet ist. Ihr wird dabei erstmals eine andere Rolle zuteil als in den Szenen davor. Sie kommentiert das Narrativ nicht beiläufig, sondern wirkt, zeitgleich wechselnd, mit den am deutlichsten präsenten Emotionen der beiden Protagonistinnen im Apartment. Gorbman bezeichnet es als „mutual implication“.¹⁴⁹ Im konkreten Fall sind es Emotionen der Angst und Verunsicherung.

Diese Szene ist filmtechnisch, zum dritten Mal in Folge, gekennzeichnet durch Cross-Cuts und damit geprägt von besonders stark kontrastierenden musikalischen Stimmungen. Die Musik ist hier maßgeblich für die Nachvollziehbarkeit der Gefühlslagen der Protagonist:innen. Auf der einen Seite, bei den Eltern, überwiegt die Sorglosigkeit, auf der anderen Seite, bei Mari und Phyllis, die Angst vor Gewalt.

Die bedrohlichen, unheilvollen Stimmungslagen im Film sind auch im Soundtrack deckungsgleich. Es geht dabei, wie im Szenischen, um *dramatic scoring*, in anderen Worten um *mood music*.¹⁵⁰ Die Spannung und Dissonanz der Musik spiegelt sich in der Gefühlswelt der Protagonistinnen wider. Für Zusehende besonders prägnant ist der ständige Wechsel von Stimmungen, die durch Musik und Narrativ wie auch den damit verbundenen jump cuts fast überfordernd wirken. Wir finden Mari und Phyllis in einer völlig neuen, gefährlichen Situation wieder, während für Zusehende zwischen emotionalen Zuständen der Unbekümmertheit und Lebensfreude sowie Schutzlosigkeit und Unsicherheit hin- und hergesprungen wird. Der Wechsel des Handlungsschauplatzes trägt zur stärkeren Kontrastierung und zum Hervorheben des Horrors bei. Er ist zugleich für das Publikum ein Eskapismus in bedrohlicher Lage. Der Spannungsgehalt der Szene wird emotional zugleich überhöht durch die Überbetonung im Musikalischen. Die gesamte Szene wirkt rein auditiv, bei Wegnahme der bildlichen Ebene, durch die hart kontrastierenden musikalischen Stimmungen. In der Kombination

¹⁴⁹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 15.

¹⁵⁰ Kassabian, *Hearing Film*, 56.

bewirkt sie einen Aufbau von Spannung, zugleich ein Wechselbad der sprunghaft erzeugten Affekte im Positiven wie im Negativen.

Szene 5: Song: „The Baddies-Theme“

In der darauffolgenden Szene, die mit dem eingeblendeten Untertitel „...early next morning“ beginnt, werden die - offenbar sedierten - Freundinnen Phyllis und Mari in den Kofferraum eines Cadillac-Cabriolet gelegt, mit dem die Stillo-Bande sie aus der Stadt hinausfährt. Begleitet wird die Szene durch den extradiegetischen, im Up-Beat-Tempo gespielten Bluegrass-Song „The Baddies Theme“, der hier zunächst nur instrumental und mit Nebengeräuschen im Soundtrack erklingt. Die heitere Stimmung, die in einem erschreckenden Gegensatz zur Lage der beiden Protagonistinnen steht, wird durch das rasante Tempo des Banjo-Spiels geprägt. Genauso rasant bewegen sich die Figuren im Film, die im Akt des Verbrechens nicht ertappt werden wollen. Der Umstieg ins Auto vollzieht sich deshalb sehr schnell. Im Moment der Abfahrt, in dem die Kamera schwenkt und das Auto in einem Tracking-Shot im Bild behält, endet die kurze instrumentale Sequenz des Themensongs. Für Zusehende ist das besagte Thema somit den Stillos inhärent und damit Teil ihrer Identität.

Nach einer kurzen Zwischensequenz, welche die besorgten Eltern zeigt, erfolgt nach einem Schnitt zu Naturaufnahmen durch ein kurzes Intermezzo der musikalische Taktübergang zur Reprise des „Baddies“-Themas, wenn szenisch der Wechsel zur Autofahrt auf der Landstraße mit den Stillos erfolgt.¹⁵¹ Die Musik, hier eindeutig in Form des *dramatic scoring* geführt, steigert sich in einem Crescendo. Die Melodie vom „Baddies“-Thema, aural im Zentrum stehend, wird zunächst auf einem Kazoo gespielt, bevor nach einer kurzen Pause der Gesang und dessen Wiederholung einsetzt (Abb. 4). Die Szene, bei der Musik und Dialog auf einer Ebene stehen, weist eine hohe Dynamik auf. Das schnelle Bluegrass-Stück steht komplementär zu den beiläufigen Äußerungen der Stillos. Der Wechsel der Aufmerksamkeit zwischen Musik, gesprochenem Dialog und neuerlicher Musik vollzieht sich innerhalb weniger Sekunden.

¹⁵¹ *Last House*, 00:21:45.

Beobachtungen Szene 5

Zu schnell gespieltem Banjo-Spiel ist eine Landstraßenfahrt zu sehen. Betrachtet man die Stimmung durch das Banjo-Spiel und die Bildsprache dieser Szene ohne narrativen Kontext, also unter Aussparung des äußerst zynischen und gewaltanspielenden Textes, kommt sie einem fröhlichen Sonntagsausflug gleich. Der Song kommentiert die Handlung nach einem Vorspiel auf dem Kazoo sogleich in einer Wiederholung derselben Melodie:

*„Weasel and Junior, Sadie and Krug
Out for the day with the Collingwood brood,
Out for the day for some fresh air and sun
Let’s have some fun with that two lovely children
And off ‘em as soon as we’re done.“¹⁵²*

Musik und Text konterkarieren einander. Es ist ein durchaus fröhlich und energetisch wirkender Dur-Zirkel, der einem sadistischen Text gegenübersteht. Der Terror und die bösen Absichten der Kidnapper liegen also im Kontext der Handlung verborgen, der Zusehenden lediglich über die Worte des Gesangs vermittelt wird. Hinter dem Schein von Bildern einer Gruppe junger Menschen, die in belanglose Gesprächsthemen abdriftend sich den sexuellen Trieben hingeben und in ländlichem Setting und fröhlicher musikalischer Stimmung Auto fahren, liegt, für Zusehende durchaus präsent, eine andere Realität: zwei Teenagerinnen im Kofferraum.

Was sich einstellt, ist die Furcht davor, was noch kommen mag. Noch unbeantwortet steht vor den Zusehenden die Frage, welches Verbrechen bevorsteht. Was mit den beiden Protagonistinnen passiert, ist während zu heiterer Bluegrass-Banjo-Musik eine scheinbare Gleichgültigkeit der Antagonisten einhergeht, kann nur der weitere Verlauf der Handlung klären. Es ist insbesondere Orientierungslosigkeit, die vorherrscht. Das Ziel der Autofahrt bleibt ebenso unklar wie die Frage, wozu diese Menschen denn fähig sein könnten und was mit den beiden Frauen noch passieren wird.

¹⁵² *Last House*, 00:22:24–00:22:40.

Musik steht in dieser Szene besonders im Zentrum, weil sie die einzige Schnittstelle für das Bewusst-Machen der psychologischen Situation der Protagonistinnen ist. Sie identifiziert sich zwar nicht mit ihnen, weist aber auf ihre bedrohliche Lage hin und verstärkt sie dadurch indirekt. („...off ‘em as soon as we’re done“). Musik hat an dieser Stelle also auch narrativen Charakter.¹⁵³ Aufgrund der dargestellten medialen Faktoren von Text auf der einen, Musik und Bildern auf der anderen Seite kann hier von einem gegensätzlichen Verhältnis gesprochen werden. Die Tragik der Protagonistinnen wird durch eine offensichtlich deplatzierte, musikalisch heitere Grundstimmung verschleiert. Bild und Ton geraten in einen metaphorischen Konflikt, der nicht gelöst wird.¹⁵⁴

Der bereits erwähnte, kommentarhafte Charakter der Musik führt zu einem Verfremdungseffekt. Kassabian belässt den durch Bertolt Brecht geprägten Begriff in seiner deutschen Form, um unmissverständlich auf die dadurch entstehende, kritische Haltung des Publikums hinzuweisen.¹⁵⁵ Durch den gegensätzlichen Musik-Bild-Gehalt sind Zusehende doppelt gefordert, moralisch Stellung zu beziehen.

Szene 6: Song: „Now You’re All Alone“

In der folgenden Szene zeigt sich, wie sich die Vorboten und zynischen Ankündigungen auf grauenvolle Weise bewahrheiten und es zur zweiten, gravierenden körperlichen Misshandlung der beiden jungen Frauen kommt. Mari und Phyllis werden unter dem Gelächter der Stillos gezwungen, sich auszuziehen und aneinander sexuelle Handlungen auszuführen.

Bei dieser Szene setzt mit der zart gezupften akustischen Gitarre in einem kurzen Fade-in der Song „Now You’re All Alone“ ein, der mit seiner $\frac{3}{4}$ Rhythmik zunächst wie ein Blues wirkt. Auf den Viertelschlägen des Taktes wird mit sanftem Gitarrenzupfen ein zarter Gesang begleitet. Es ist ein sehr reduziert instrumentierter und leise gesungener Folksong. Der bereits vorhandene Gegensatz von musikalischer und inhaltlicher Bedeutung wird demnach konsequent weitergeführt. Die zarte, beinahe beruhigende

¹⁵³ Moldenbauer, *Ästhetik des Drastischen*, 223.

¹⁵⁴ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 66ff.

¹⁵⁵ Kassabian, *Hearing Film*, 59.

Gesangsstimme und die sanft gespielte Gitarre stehen im harten Gegensatz zum entsetzlichen Inhalt der Misshandlungsszene.

Beobachtungen Szene 6

Die Protagonistinnen erleben in diesem Augenblick Terror. Wehrlos und erniedrigt sind sie den Launen ihrer Peiniger ausgesetzt. Die leicht in Akkorden geschlagene Gitarrenbegleitung zu einem ruhigen, kopfstimmigen Männergesang sorgt für Konfusion. Es ist Musik, die von einem konfirmativen Bezug zu den Bildern weit entfernt erscheint. Der traurige Gestus des Songs erzeugt ein Gefühl des Mitleids für die Protagonistinnen. Anstatt die Aufmerksamkeit gänzlich auf sich zu ziehen, ist er im Kontext der gezeigten, verstörenden Bilder eingebettet, denn der Dialog ist klar und hörbar. Der Folksong trägt dazu bei, sich den Bildern der gezeigten Nötigung auszusetzen, da sein beruhigender Gestus wie eine Legitimation oder Abstumpfung wirkt. Kalinak erwähnt in ihrer allgemeinen Diskussion zur Wirkung von Filmmusik deren beruhigende, relativierende und ablenkende Eigenschaft.¹⁵⁶ Obwohl sie sich nicht auf die Direktheit der Bilder in Horrorfilmen bezieht, kann angenommen werden, dass hierbei ein ähnlicher Affekt entsteht. Es stellt sich ein Mitgefühl für die Protagonistinnen ein, man fühlt sich beim Zusehen jedoch durch das Vorhandensein einer musikalischen Begleitung zugleich nicht veranlasst, das Gesehene zu meiden, sondern der Handlung zu folgen. Hier findet nicht, wie in der vorherigen Szene, eine durch Musik und Bilder angespielte oder vorgeahnte Gewalt statt, die Gewalt ist vielmehr, parallel zu besänftigender Musik, in vollem Gange. Der Horror der Bilder wird mit einem wiegenliedartigen Song vereint, eine ungewöhnliche Kombination, die im ersten Moment verwirrt und vor den Kopf stößt, in weiterer Folge den Sadismus der Peiniger jedoch hervorhebt, weil es keine Möglichkeit gibt, den erlebten Affekt musikalisch zu kanalisieren.

Szene 7: Song: „The Chase“

Nach einer kurzen Szene in der Polizeistation erfolgt der Schnitt zurück in den Wald. Krug und Weasel sind als Erste im Bild. Zeitgleich erklingt ein herzsschlagartiger

¹⁵⁶ Kalinak, *Settling the score*, 35.

Rhythmus, zu dem sich nach vier Takten auf Bongos, Klanghölzern und anderen perkussiven Instrumenten gespielte rhythmische Akzente mehrten. Zusätzlich zu hören ist das verzweifelte Weinen von Mari. Der perkussive Rhythmus verdichtet sich zusehends mittels Schellenring und einem künstlich in die Länge gezogenen Sound des Vibraslap, der einen besonders eindringlichen und gespenstischen Effekt entstehen lässt. Die Musik räumt eine dramatische Pause ein, in der sich die beiden Opfer einen Fluchtplan zuflüstern. Als der erste Fluchtversuch beginnt und Phyllis aufspringt, ertönt ebenso sprunghaft ein akustischer Gitarrenakkord (Ges-Dur), gefolgt vom selben rhythmischen Schema, das Sekunden zuvor zu hören war. Acht Sekunden und drei Takte danach setzt eine harmonisch in Moll gespielte E-Gitarrenmelodie ein, die von der schnell arpeggierten und in halben Noten geschlagenen Akkordfolge c-Moll – fis-Moll – c-Moll – g-vermindert abgelöst wird. Der aus harmonischer Sicht unglückverheißenden Gefühlslage der Musik, verbunden mit den Tracking Shots der flüchtenden Phyllis, liegt ein geschäftiger Rhythmus zugrunde, der von ständigen Drumrolls begleitet wird. Die Aufregung der Szene findet sich hier in der rhythmisch und harmonisch variierenden Musik wieder. Der scheinbar ziellos modulierende Instrumental-Track mündet immer wieder in einen Schluss in Moll, bis er schließlich zur Ruhe kommt und - allein gelassen - Mari und Junior im Bild sind.¹⁵⁷ Der perkussive Rhythmus wird zwischenzeitlich leiser fortgeführt und improvisierend begleitet von einem E-Bass. Als ein weiterer Schnitt die flüchtende Phyllis begleitet, wird die Musik wieder lauter und setzt bei einer Wiederholung der eingangs gespielten E-Gitarren-Melodie in Moll ein. Immer mehr zeichnet sich ein Solo der E-Gitarre ab, wobei der leitereigene Mollklang cis in Dur übergeht und anschließend auf der IV., V. und III. Stufe soliert wird, bevor das Solo auf Cis-Dur endet. Die Musik scheint ab hier immer mehr ein Eigenleben zu führen und sich von bewegten Bildern und vom Narrativ abzukapseln (Abb. 5). Zwar steht sie tempomäßig im Einklang mit den schnellen Bildern der Tracking Shots der Kamera, doch entfaltet sie ein melodiöses Schema, das der Ernsthaftigkeit der Szene in keiner Weise zuträglich ist. Ein weiterer Schnitt wendet sich der immer verzweifelteren Mari zu, die Junior in jenem Moment zur Flucht überreden will, in dem das ausladende Gitarrensolo auf Moll endet. Hier findet also abermals eine kurze Unterbrechung der Musik, parallel zu einem Schauplatzwechsel, statt. Die

¹⁵⁷ *Last House*, 00:32:00–00:34:00.

rhythmisch stark begleitete Verfolgungsjagd zwischen Sadie, Weasel und Phyllis ist mittlerweile zu einem reißenden Fluss hin verlagert worden, wo sie sich am jeweils anderen Ufer gegenüberstehen. Der perkussive Rhythmus ist wieder hergestellt, wobei das Schlagzeug im Mittelpunkt steht und immer wieder durch Schläge auf Tom-Tom und Becken hervorsticht. Immer wieder pausiert der Rhythmus, bevor er dramaturgisch durch ein Fade-in der Lautstärke wieder einsetzt. Die Variation der Rhythmik steht im Großen und Ganzen für die völlig chaotische Lage. Während Mari und Phyllis durch den Wald gehetzt werden, haben weder Eltern noch Polizei eine Ahnung, was zeitgleich gerade passiert, wie der kurze Schauplatzwechsel offenbart.

Der belebte Perkussionsrhythmus weicht nach einer kurzen Pause einem Herzschlagrhythmus aus jeweils zwei Achtelnoten, gespielt von großer Trommel und Pauke.¹⁵⁸

Phyllis ist noch immer auf der Flucht und kann kaum einen Vorsprung gewinnen. Die Musik steigert sich wieder in der Lautstärke und zu den metrischen Schlägen drängen sich, neben Triangel und Guiro, dichte crescendierende Holzblock-Schläge, bevor das Klangkonstrukt schließlich in seiner ganzen Dramatik zusammenfällt und wie eingangs nur noch Achtelschläge auf dumpfer Trommel zu hören sind. Die isolierten Trommelschläge füllen dabei ein gewisses Spannungsvakuum der Szene und lassen Zusehende wieder näher am Affekt der Protagonistin teilhaben. Die geräuschhafte Musik erinnert mit ihren dumpfen Doppelschlägen einer großen Trommel und einer Pauke stark an einen Herzschlag. Sie erfährt einen Stopp in dem Moment, als Phyllis einen Friedhof am Rande einer befahrenen Straße erblickt.

Phyllis wähnt sich in Sicherheit, als plötzlich ein hoher und schneidender Synthesizer-Ton einsetzt, der tonal absteigt und ein langsames Decrescendo vollzieht. Zeitgleich erscheint Krug im Bild mit einer Machete. Erstmals ist hierbei das typisierte Bild einer konventionellen Horrorszene auszumachen. Experimentelle Musik und Bilder vereinigen sich zu einem kohärenten Gefüge. Synchron zu den Messerstichen, die in Phyllis eindringen, ertönen hohe dissonante Synthesizer-Klangcluster, die bis zum Eintreten des Todes von Phyllis gesteigert werden. Hierbei wird abermals auf geräuschhafte Horrorfilm-Musik zurückgegriffen, ähnlich wie in der vierten Szene.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Last House*, 00:37:51.

¹⁵⁹ Moldenbauer, *Ästhetik des Drastischen*, 228.

Obwohl die Szene der Verfolgungsjagd durch den Wald durch die schnell geführte Kamera und die Flucht vor der Gefahr stilistisch dem Horrorgenre zuordenbar ist, weist sie dennoch Merkmale auf, die für diesen Rahmen untypisch erscheinen. Das ist zum einen die Tatsache, dass alle Szenen bei Tageslicht spielen, zum anderen die Musik, in der Verfolgungsszene ein instrumentaler Popmusik-Track auf akustischer Gitarre.

„The Chase“, das Musikstück zur Szene der Verfolgung von Phyllis durch den Wald, weist stilistisch Parallelen zu Funk- und Rockmusik auf. Die Musik wirkt spätestens seit dem Wechsel zum Reggae-Rhythmus erheiternd und geht höchstens aus Sicht der hohen Bewegtheit der Bilder mit dem Erlebten konform. Obwohl sich das Ganze in einem spielerischen Rhythmus vollzieht, tragen einzelne Elemente und Akzente wie Perkussionsklänge überraschend und verfremdend zu einem Unwohlsein bei. Es stellt sich rasch das Gefühl der Hilflosigkeit ein, sowohl aus Sicht der Protagonistinnen als auch der Zusehenden. Die schnellen Schnitte und Kameranäherungen geben ihnen den Status Beobachtender. Man ist beinahe versucht, in das Geschehen einzugreifen, fühlt sich durch die gesteigerte Rhythmik und die unterschiedlich perkussiven Klänge aber auch in dessen Bann gezogen. Die Szene weckt, durch die handgeführte Kamera, die schnellen Schnitte und die verzerrten E-Gitarren, mehr Assoziationen mit Szenen eines Actionfilms und lassen den Ernst der Lage in den Hintergrund geraten. Die Mischung aus der Ernsthaftigkeit der gezeigten Bilder und der inkonsequenten musikalischen Stimmung ergibt ein Hin- und Hergerissen-Sein zwischen moralischen Bedenken und dem Sich-Einlassen auf die erzählte Geschichte.¹⁶⁰ Ein ebenso deutlicher Gegensatz zwischen visueller und auditiver Ebene, wie er in den vorangegangenen Szenen etabliert wurde, bleibt hier jedoch aus. Die Musik erscheint zwar zunächst heiter, integriert sich jedoch sukzessive – spätestens mit dem Einsatz des Synthesizers – in die konventionelle Praxis des klassischen *underscorings*.

¹⁶⁰ Lowenstein, *Shocking Representation*, 114.

Szene 8: Songs (Reprisen): „Now You’re All Alone, „And The Road Leads to Nowhere“

Nach dem Tod von Phyllis setzt wieder Perkussion ein.¹⁶¹ Junior und Mari wollen fliehen und die Musik verdichtet sich zu einem schnell gespielten Trommel-Rhythmus, der die Agitation der Handlung erneut bestärkt. Als sie schließlich in die Arme der Stillos geraten, erklingt ein lauter Paukenwirbel, der dazu führt, dass Musik und Aktion der Personen abermals zu einem dramatischen Höhepunkt führen. Mari wird schließlich ebenfalls von Krug Stillo vergewaltigt. Parallel erklingt dazu anstelle von Popmusik diesmal ein speziell gefilterter Oszillator eines Synthesizers, dessen Filterband sich von einem hoch- zu einem tieffrequenten Band zieht. Während Krug sich gewaltvoll an Mari presst, leistet diese kaum mehr Widerstand. Die Szene wirkt nunmehr erschütternd und in der Stimmung sehr gedämpft. Die beiden Gesichter sind in Großaufnahme zu sehen, die Affekte beider Personen sind klar ersichtlich. Der Soundtrack ist still geworden, beinahe bedächtig. Genauso bedächtig stehen die Stillos neben Mari und erscheinen planlos ob ihres nächsten Tuns.

Durch ein sanftes Fade-in setzt die zärtlich gespielte und von akustischer Gitarre und Klavier begleitete gesungene Ballade „Now You’re All Alone“ in F-Dur ein. Abermals wirken die Schönheit und Gefühlsbetontheit der Musik völlig deplatziert angesichts dessen, was gerade passiert ist.¹⁶² Nachdem sich Mari übergeben hat und schwer verstört in den daneben liegenden See steigt, trotten die Stillos mit (Abb. 6). Die sanfte Gitarrenmusik mit Gesang im Dreivierteltakt läuft im Soundtrack über zwei Minuten lang, bis Mari nach einem Schuss aus der Pistole von Krug reglos im Wasser treibt. Die langsamen Rhythmusschläge der Gitarre werden von einem Klavier untermalt. Die gesamte Komposition entbehrt musikalischer Dramatik und trägt - im Gegenteil - zu einer gewissen Resilienz angesichts der schrecklichen Ereignisse bei. Die Musik ist verklungen, die Qualen der beiden jungen Frauen sind beendet.¹⁶³

Naturgeräusche und Froschquaken sind nun wieder zu hören, die sich neben den gerade vollzogenen Ereignissen unpassend ausnehmen. Es ist die gleiche musikalische Kulisse eines Naturidylls, wie sie es zu Beginn des Films sowie am Anfang der fünften Szene war. Zugleich sind die furchtbaren Ereignisse und Taten der Stillos gedanklich

¹⁶¹ *Last House*, 00:43:10.

¹⁶² *Last House*, 00:45:56.

¹⁶³ *Last House*, 00:48:12.

immer noch gegenwärtig. Sie erscheinen zu diesem Zeitpunkt wie ein Einschnitt in die Handlung.

Parallel zu den beiden fahndenden Polizisten, die unbeholfen die Landstraße herunterhetzen, setzt das variierte Baddies-Thema nun klamaukhaft verfremdet ein. Es zeigt sich in verschiedener Variation und Instrumentierung bis zu dem Zeitpunkt, wo sich Krug, Wiesel und Sadie im Teich waschen und ihrer blutbefleckten Kleidung entledigen.

Beim gemeinsamen Abendessen der Eltern und den Stillos, zu dem sie kurioserweise eingeladen werden, nicht wissend, in welchem Verhältnis beide Parteien zu Mari stehen, erklingt ein melodisches, fugiert anmutendes Synthesizer-Spiel.¹⁶⁴ Zugleich werden Juniors Träume bildhaft. Hierzu ist ein rückblendenhaft verhallter Dialog zu hören, der durch künstliches Delay alptraumhaft verfremdet wird-

Als Estelle Collingwood die blutigen Kleidungsstücke der Bande entdeckt, ist durch ein Fade-in der Song „The Road Leads to Nowhere“ zu hören, wie er bereits im Intro des Films in Erscheinung getreten ist. Der Song erklingt, als Estelle beim Durchsuchen der Kleidung realisiert, dass die Eindringlinge etwas mit dem Verschwinden ihrer Tochter zu tun haben. Er gewinnt dadurch an Dramatik.¹⁶⁵ Allein die Musik ist hörbar und im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Film gelangt hierbei durch ihre Lautstärke abermals zu einem dramatischen Höhepunkt, als Mutter und Vater zum Teich rennen und dort die noch lebende Mari entdecken.

Für den Rest des Films ist der Soundtrack von experimentellen Klängen und elektronischen Instrumenten geprägt.

Beobachtungen Szene 8

Die Vergewaltigungsszene stellt für Zusehende die gleiche Situation wie in Szene 6 dar. Obwohl in dieser Szene Schreckliches passiert, geht von dem Song „Now You’re All Alone“ eine Ruhe aus, die sich auch in den Emotionen der anwesenden Verbrecher niederschlägt. Dem Gefühl des Horrors, welcher der Protagonistin widerfährt, tut sie kaum Abbruch. Ein zwiespältiges Gefühl entsteht durch die Diskrepanz der Musik, die

¹⁶⁴ *Last House*, 00:56:29–00:57:30.

¹⁶⁵ *Last House*, 01:01:28.

sich eher mit den Antagonisten und deren Gelassenheit zu identifizieren scheint als mit dem Opfer. Musik wirkt hierbei wie ein Filter, der das dargestellte Böse kaschieren will. Die Szene mit den Polizisten, die verzweifelt und unbeholfen versuchen, zum Ort des geglaubten Verbrechens zu gelangen, sorgt abermals für eine Stimmungsänderung. In Verbindung mit klamaukhafter Musik wirkt das Gezeigte fast humoristisch.¹⁶⁶ Sämtliche musikalische Themen und Songs finden im letzten Teil des Films noch einmal in verkürzter oder variiert Form Eingang in den Soundtrack. Die Heiterkeit der Musik geht zwar nicht mit den emotionalen Gefühlsregungen der Anwesenden konform, vermittelt jedoch umso deutlicher die Aussichtslosigkeit der Lage. Als das Verbrechen bereits geschehen ist und beide jungen Frauen vermeintlich tot sind, wird der Soundtrack noch zerfurchter und inkonsistenter. Der Revenge-Teil des Films entfaltet sich in diesem letzten Drittel zu einer musikalischen Aneinanderreihung bekannter popmusikalischer Themen, die sowohl von konventionellen Instrumenten als auch vom Synthesizer gespielt werden.

6.3 Nachbesprechung der Analyse von *The Last House On The Left*

Die Musik des Filmsoundtracks wird vorwiegend nicht-diegetisch geführt, mit Ausnahme der Szene der ländlichen Autofahrt der beiden jungen Frauen in die Stadt und anschließendem jump cut zu den Stillos. Hierbei sind Musik (das gesungene Motiv von „The Road Leads To Nowhere“) und Sprache aus dem Radio zu hören.

Nichtsdestotrotz gibt es im Film Musik, die einer Themenentwicklung nicht unähnlich ist und sich über den Film erstreckt. Hierzu wäre das „And The Road Leads To Nowhere“-Motiv zu zählen. Das Motiv aus einer sich über zwei Takte erstreckenden Sequenz in Moll mit Auftakt erklingt insgesamt sechsmal in verschiedener Instrumentierung und Ausführung. Zum ersten Mal kommt es in Form des zugehörigen Songs als Titelmusik des Films vor. Der Vorspann zeigt Einstellungen Maris beim Duschen im Badezimmer. Ebenso findet eine von Querflöten getragene Melodiefigur im Song „Wait For The Rain“ ziemlich am Anfang des Films Verwendung. Hierbei befindet sich die Erzählung noch im Aufbau, es gibt keinerlei Hinweis auf Horror oder Gewalt. Die

¹⁶⁶ Lowenstein, *Shocking Representation*, 136.

Filmerzählung ist hierbei ebenfalls noch mit der Musikdramaturgie im Einklang.¹⁶⁷ Das dritte Mal ist das „Road“-Motiv bei der Autofahrt von Mari und Phyllis als gespenstisches, verhalltes und diegetisches Gesangsmotiv aus dem Autoradio zu hören. Somit findet das Road-Motiv dreimal in Folge zu Beginn des Films Verwendung und bildet somit eine Art Leitmotivcharakter, der mit jeder Szene, in der es Verwendung findet, an Bedeutung gewinnt. Später im Film kommt dasselbe Motiv noch drei Mal vor: zunächst als voll instrumentierter Song wie zu Beginn des Films sowie in jenem Moment, in dem Mutter Estelle die blutigen Kleidungsstücke der Bande entdeckt, die auf die Verbrechen hinweisen. In einer Variation findet das „Road“-Motiv abermals als Figur am E-Bass Verwendung, zum letzten Mal an einem Synthesizer beim Kampf zwischen Vater und Krug. Das Road-Motiv bildet zwar ein dramaturgisches Kontinuum, das an verschiedenen Stellen des Films in wechselnder Intensität und Instrumentierung wiederkehrt, entfaltet jedoch als vollständiger Song keine zentrale Bedeutung für die Affektdramaturgie. Eine deutlich hervorgehobene Funktion kommt hingegen dem Song „Now You’re All Alone“ zu, der am Höhepunkt der Handlung eingesetzt wird. In der Szene der Nötigung erklingt er neben Dialogen und Geräuschen als scheinbar sanfte Untermalung, deren konträrer Einsatz zum gezeigten Geschehen ein Gefühl äußerster Perfidie erzeugt. Diese schreckliche Absurdität wird durch die Reprise des Songs nach der Vergewaltigung Maris nochmals verstärkt. Zwar steht die Musik hier nicht mehr im direkten Kontrast zu Bildern des Horrors, doch hallt die soeben vollzogene Tat in der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit der Protagonistin deutlich nach. Ein weiteres bedeutendes und öfter vorkommendes popmusikalisches Motiv ist das „Baddies“-Thema, das im Filmscore verschieden ausgeführt wird. Zunächst kommt es, wie beim Road-Motiv, im Umfang und Kontext eines ganzen Songs zum Tragen. Es steht dramaturgisch und textlich mit der Stillo-Bande in Verbindung. Instrumental erklingt es in der Szene, in der gezeigt wird, wie die beiden Mädchen im Kofferraum des Autos entführt werden. Nach einem Szenenwechsel zum Elternhaus und darauffolgender Aufnahmen von Natur und parallel laufendem Filmscore „Water Music“ wird das „Baddies“-Thema, diesmal mit Text, parallel zur Autofahrt und zum Gespräch der Bande gespielt.

¹⁶⁷ Chion, *Audio-Vision*, 8.

Ein weiteres Mal erklingt das „Baddies“-Thema parallel zur Szene der beiden Polizisten, als sie nach dem Aussteigen aus dem tankleeren Polizeiauto den Fußweg antreten. Ironie und Drastik werden mittels eines von Text und Melodie her einfach und harmlos erscheinenden Songs, dessen letzte Textzeile „and off ‘em as soon as we’re done“ jedoch die brutalen Absichten der Bande verrät, in dieser Szene gesteigert. Das kriminelle Vorhaben der Bande wird dadurch musikalisch verstärkt. Allgemein ist zu beobachten, dass sich Musik und Inhalt, der zusehends verstörender wird, nicht einander anzupassen scheinen. Die Musik scheint also auf jegliche Konformität mit den Bildern zu verzichten.¹⁶⁸ Stattdessen wird ein perfides Muster der Dramaturgie stringent weitergeführt, bei der die fröhliche Popmusik scheinbar unabhängig vom gezeigten Filminhalt weiterläuft, ohne einen Versuch der dramaturgischen Annäherung. Die Musikwahl erfolgt daher eher willkürlich und nicht konsistent.

7. Filmanalyse – Christine¹⁶⁹

7.1 These

Der Film *Christine* erzählt die Geschichte des Highschool-Schülers Arnold „Arnie“ Cunningham und seiner Hingabe zu einem Oldtimer namens Christine. Dessen *compiled score* setzt sich einerseits aus Titeln von Rock’n’Roll-Interpreten der 1950er-Jahre zusammen, namentlich *Buddy Holly*, *Johnny Ace*, *Little Richard*, *Robert & Johnny*, *Dion & The Belmonts*, *Larry Williams*, *Ritchie Valens* und *Dany & The Juniors*, andererseits aus zeitgenössischen Songs, die allesamt im Zeitrahmen von 1977 bis 1982 veröffentlicht wurden. Zusehenden wird suggeriert, dass zwischen den beiden eine besondere emotionale Verbindung aufgebaut wird, die vor allem durch Popmusik als Mittel der Identifikation und der Liebesbeziehung zwischen Christine und Arnold hervorgehoben wird. Christine scheint allmählich menschliche Gefühle wie Liebe oder Eifersucht zu

¹⁶⁸ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 100–101.

¹⁶⁹ „Christine“, USA, 1983; Erzählung/Drehbuch: Bill Phillips nach dem Roman von Stephen King; Regie: John Carpenter; Musik: John Carpenter/Alan Howarth

äußern. Arnie unterläuft einer Wesensänderung mit zunehmend obsessivem Verhalten. Er ist aufmüpfig, vernachlässigt andere Pflichten und lässt sowohl im Verhalten als auch im Aussehen zunehmend an eine jugendliche Revolte denken.

Compiled score und *composed score* sind hierbei in ihrer Bedeutung voneinander zu trennen. Sie verweisen einerseits auf die persönliche und affektierte, andererseits auf die narrative und dramatisierende Ebene im Film. Ersteres wird zu einem entscheidenden Anteil durch Rock'n'Roll-Songs der 50er-Jahre erzeugt. Im Film kommen dreizehn dieser popmusikalischen Songs vor, die jeweils situationsbezogen für eine Gefühlslage beider Protagonisten Arnie und Christine stehen. Mit Bezügen auf Persönlichkeit und Affekte schärfen sie im Film die Unterschiede der Figuren. Stimmungen und die Semantik der Songs geben Aufschluss über die Gefühlslage von Arnie und Christine. Diese sind: „Bad To The Bone“, komponiert von George Thorogood, gespielt von *George Thorogood and the Destroyers*; „Not Fade Away“, komponiert von Buddy Holly und Norman Petty, gespielt von *The Crickets (a)* und *Tanya Tucker (b)*; „The Name of the Game“, komponiert von Benny Anderson, Björn Ulvaeus und Stig Anderson, gespielt von *ABBA*; „Runaway“, komponiert von Del Shannon und Max Crook, gespielt von *Bonnie Raitt*; „Pledging My Love“, komponiert von Ferdinand Washington und Don Robey, gespielt von *Johnny Ace*; „Keep A-Knockin'“, komponiert von Perry Bradford und J. Mayo Williams, gespielt von *Little Richard*; „We Belong Together“, komponiert von Robert Carr, Johnny Mitchell und Hy Weiss, gespielt von *Robert & Johnny*; „I Wonder Why“, komponiert von Melvin Anderson, gespielt von *Dion and the Belmonts*; „Beast of Burden“, komponiert von Mick Jagger und Keith Richards, gespielt von *The Rolling Stones*; „Bonnie Moronie“, komponiert und gespielt von Larry Williams; „Come On, Let's Go“, komponiert und gespielt von Ritchie Valens sowie „Rock and Roll Is Here To Stay“, komponiert von David White, gespielt von *Danny & The Juniors*.

Zudem scheint das Auto einen eigenen starken, geradezu übernatürlichen Willen zu besitzen. Arnies sexuelle Ermächtigung vom schüchternen Außenseiter zum rebellischen Draufgänger sowie Christines Ausdruck ihrer Zuneigung durch Zerstörungswut gegenüber jedem, der sich Arnie in den Weg stellt, weisen auf eine zunehmende Abhängigkeit voneinander hin.¹⁷⁰ Die über Christines Autoradio vermittelte Popmusik ist

¹⁷⁰ Cumbow, *Order In The Universe*, 131.

ein wesentlicher Faktor für die emotionale Entwicklung der Protagonist:innen sowie für die atmosphärische Grundierung des Films. Sie dominiert die affektive Ebene des Erzählten, fungiert jedoch nicht als alleinige Trägerin des Horrors. In den meisten dramaturgisch zugespitzten Momenten höchster Spannung weicht die Popmusik dem komponierten Score, der die eigentliche affektive Intensivierung des Horrors leistet.

7.2 Szenisch-filmkompositorische Analyse

Szene 1: Songs: „Bad to the Bone“, „Not Fade Away“

Der durch aufbrausende Motorengeräusche begleitete Vorspann offenbart zu Beginn eine für den Film klangliche Charaktereigenschaft. „Bad To The Bone“ eröffnet die erste Szene. Der Song führt Zusehende mit einem Kameraflug zum Fließband einer Autofabrik. Die erste Klangerscheinung des Films ist das verzerrte E-Gitarrenriff des Songs, das zeitgleich mit dem Erscheinen eines großen, sich über das gesamte Bild erstreckenden Ventilators ertönt. Zum extradiegetischen Song zeigt die Kamera eine die-sige, von Staub durchzogene Fließbandhalle, eine zeitliche Rückblende, die spätestens durch die Einblendung „Detroit, 1957“ offensichtlich wird. Das durchgehende Riff sowie die Worte des Gesangs „bad to the bone“, aber auch das mit besonderer Vokalisation wiederholte „B“ von „Bad“ treten in Verbindung mit der Nahaufnahme eines scheinbar neu gefertigten Modells des Wagentyps 58er Plymouth Fury auf. Das oft wiederholte Riff mit den Vocals „Bad!“ geben dem knallroten Auto eine besondere Präsenz. Das Publikum wird also bereits von der ersten Szene an mit Musik und Bildern zu einem Objekt hingeführt. Die parallel gespielte Rockmusik ist dabei in ihrer Lautstärke besonders präsent und beinahe aufdringlich.

Der Song „Bad To The Bone“ erfährt einen prompten Stopp im Soundtrack, als sich ein Mitarbeiter am Fließband der Fabrik unter einem Schmerzensschrei bei der Motorenkontrolle die Finger unter der Motorhaube dieses soeben gefertigten, knallrot lackierten 58er Plymouth Fury einklemmt. Anstelle der Musik, die ohne Hintergrundgeräusche zu hören war, treten nun typische Geräusche und Klänge einer Werkstatt wie das Hämmern und Schrauben elektrischer Werkzeuge und das Rattern von Maschinen. Von der Abgehobenheit der Rockmusik und deren Rhythmik und

Instrumentierung im Stil von Hard Rock, die an dieser Stelle träumerisch und abgehoben wirkt, ist man als Zusehender durch die Werkstattgeräusche nunmehr wieder in der Realität der Bilder angelangt.

Source scoring kommt alsbald bei einer Inspektion in der Werkstatt zum Einsatz. Das Autoradio von Christine wird aufgedreht und es ertönt „Not Fade Away“ von *Buddy Holly* (Abb. 7). Es folgt ein Cut mit anschließender, nahezu identer Kameraführung wie eingangs in der Autohalle. Der Song von *Buddy Holly* erklingt nach einer kurzen Pause und nach einem Sprung in der erzählten Zeit noch einmal. Beim Öffnen der Autotür desselben roten Plymouth Fury wird nur noch der Leichnam des besagten Inspektors auf dem Fahrersitz vorgefunden. Der Song wird hierbei in der Audiospur fortgesetzt. Bemerkenswert ist dabei, dass die Musik in dieser Sequenz nur aus dem Autoradio zu kommen scheint, also Teil der erlebten Erzählwelt ist. Der Tod und alltägliche Klänge von Musik aus dem Radio werden hierdurch vermengt.

Beobachtungen Szene 1

Der Klang von Technik und Rockmusik sind von der ersten Sekunde an ein bestimmendes Element. Die Kombination beider Klänge wirkt wie eine phantasmagorische Einführung in eine Welt, in der es nicht mit rechten Dingen zugeht, eine musikalische Welt, die aus Autotechnik und Rockmusik besteht. Die Tragik eines vermeintlichen Arbeitsunfalls in der Fabrik vereint sich in dieser Szene mit der heiteren Energie eines zeitgenössischen Rockabilly-Songs („Not Fade Away“). Der leere Raum der Fabrik, die vorher von arbeitenden Mechanikern bevölkert war und nun, fast menschenleer, nur noch vom verhallenden Klang von Musik erfüllt ist, stellt in der Klangwahrnehmung ebenfalls einen Bruch dar. Bereits in der ersten Szene erklingt Christines Sprachrohr an die Außenwelt, das Autoradio.

Szene 2: Songs: „Not Fade Away“, „The Name of the Game“, „Runaway“

Ein abrupter Wechsel von Szene und Erzählzeit wird mit dem gleichen Song in anderer Version und anderer Tonart begleitet. Damit wird ein weiteres örtliches und zeitliches Narrativ festgelegt. Im Bild eingeblendet ist: „Rockbridge, California; September

12, 1978“ (Abb. 8). Der Zeiteinsatz erfolgt sowohl auf einer direkten textlichen Ebene als auch implizit musikalisch, als der Coversong „Not Fade Away“ von *Tanya Tucker* parallel zur Kamerafahrt erklingt, die das blaue Cabriolet seines besten Freundes begleitet, des Protagonisten Dennis Guilder. Neben der Tatsache, dass die Musik nun als direkter Audiotrack hörbar ist, wirkt sie durch sämtliche moderne Audioeffekte lebendiger gestaltet. Sie hebt dadurch auch den Zeiteinsatz hervor. Zusehender und Narrativ scheinen nun in der Gegenwart angekommen. Ein Phaser auf der E-Gitarre, ein klarer Schlagzeug-Groove sowie eine Rhythmus-Sektion und deutlich differenzierbare Instrumentenstimmen weisen auf eine moderne Popmusikproduktion hin. Parallel zum Auto und dem jungen Protagonisten impliziert der Song Coolness und Jugend. Extradiegeese geht hier zu *source scoring* über. Der zu Beginn der Szene deutlich als extradiegetische Musik wahrgenommene Song verliert deutlich an Spektrum und Präsenz. Er ist allmählich nur noch als reduzierte Audiowiedergabe der Autolautsprecher vernehmbar, hier aus der Hörperspektive von Dennis. Der Dialog setzt ein. Hierbei kommt abermals Musik aus dem Autoradio, die im Verlauf der Erzählung noch zu einem tragenden Element wird. Momente später, wenn die Hauptfigur Arnie in die Handlung eingeführt worden ist und gemeinsam mit Dennis im Auto sitzt, wird im Autoradio der Song „The Name Of The Game“ von *ABBA* gespielt, dieser wird von Arnie jedoch nach einem kurzen Moment abgedreht. Es folgt ein reiner Dialog zwischen Arnie und Dennis. War im Film bis dahin *compiled scoring* zu hören, ist in der sechzehnten Minute des Films erstmals *original scoring* auszumachen. Bei der ersten Begegnung mit Christine setzt dieser mit einem hohen, monotonen Pfeifen neben einer Flötenmelodie ein.¹⁷¹ Arnie startet den Motor von Christine. Es erklingt ein charakteristisches Motorengeräusch.

Als Dennis Arnie mit seinem eigenen Auto nach Hause bringt und das Autoradio startet, erklingt „Runaway“ von *Bonnie Raitt*. Die Musik verklingt im Fade-out und die Szene endet kurzerhand mit einem Black.

¹⁷¹ *Christine*, 00:15:15.

Beobachtungen Szene 2

Bis auf eine Sequenz besteht der musikalische Soundtrack in diesem ersten Filmabschnitt ausschließlich aus Popmusik. Sie ist bereits zu Beginn des Films das bestimmende Element, wenn Zusehende noch gar keine Möglichkeit gehabt haben, sich im Film zu orientieren. Die Popmusik sorgt also sehr früh für eine Grundstimmung. Mit abwechselnder Diegese und Extradiegese spielt sie außerdem mit der räumlichen Wahrnehmung im Film und steuert die Erwartungen der Zusehenden. In dieser Szene hat sie jedoch keine narrative Bedeutung. Sie ist eher als *mood music* wahrnehmbar. *Tanya Tuckers* „Not Fade Away“ ist im Jahr 1978 veröffentlicht worden, die gespielten Songs von *ABBA* und *Bonnie Raitt* im Jahr 1977. Sie alle fallen somit fast genau in den zeitlichen Erzählrahmen des Films und tragen zum Setting und zur zeitgeschichtlichen Rahmenbildung bei.

Während die Popsongs somit allesamt einen gewissen zeitlichen Bezug zur Filmproduktion und Handlung aufweisen, wirkt die elektronische Musik in der Szene, in der Christine von Arnie entdeckt wird, auf einer rein dramaturgischen Ebene. Sie erscheint hierdurch bedrohlich und unglücksverheißend. *Compiled score* und *composed score* sind in dieser Szene in ihrer intrinsischen Bedeutung fürs Narrativ also klar voneinander zu unterscheiden.

Szene 3: Songs: „Pledging My Love“, „Keep A-Knockin‘“

Arnie setzt sich hinter das Steuer des noch in Reparatur befindlichen Autos und es erklingt *Johnny Aces* „Pledging My Love“. Unklar ist dabei, ob die Musik, die durch den Halleffekt so wirkt, als käme sie aus dem Autoradio, diegetisch oder extradiegetisch ist. Das Klicken zu Beginn, das auf ein Bedienen des Radios von Arnie hindeutet, könnte die erste Annahme bestätigen, das leichte Fade-In zu Beginn auf Letzteres hindeuten. Unabhängig davon ist der Sound räumlich an die Umgebung angepasst. Arnie sitzt alleine im Auto, die Kamera zieht Arnie, der am Fahrersitz sitzt, immer näher ins Bild, während parallel dazu das Autoradio ebenfalls klanglich in den Vordergrund rückt. Arnie drückt seine Hingabe zum Auto durch zärtliche Berührungen aus, indem er seinen Kopf sanft auf das Lenkrad legt. Die Emotion im Film wird durch den Affekt der Musik gespiegelt und geht mit ihm konform. Hier ist zum ersten Mal eine

emotionale Bindung zwischen Arnie und Christine zu erkennen, die diesmal durch Popmusik affektiv gestützt wird.¹⁷²

Als Arnies Freund Dennis den Verkäufer von Christine mit dessen Vergangenheit konfrontiert, ertönt ein tonaler, auf- und absteigender Cluster aus scharfen Streichinstrument- und Synthesizer-Klängen, der sich über drei Szenen erstreckt. Carpenter lässt die *mood music* ausklingen, als Christine wieder ins Bild kommt.¹⁷³ Als Dennis in die Werkstatt einbricht und versucht, die Türe von Christine zu öffnen, schaltet sich das Autoradio ein und der Song „Keep A-Knockin‘“ mit der bestimmenden Hook-Line „keep a knockin‘ but you can’t come in“ ertönt in hoher Lautstärke. Dennis ergreift erschreckt die Flucht. Das Radio hört auf zu spielen, als Dennis aus dem Bild ist. Die Audioquelle ist diesmal eindeutig. Das Display des Radios beginnt zu leuchten, als es sich einschaltet. Das Signal ist durch schlechten Empfang gestört. Auch die Stimme von *Little Richard* erklingt, verzerrt und verfremdet, dadurch beinahe bedrohlich. Unmittelbar nach dem Ende des Songs ist ein räumlicher Nachhall deutlich vernehmbar. Man könnte hierin durchaus eine Drohgebärde von Christine sehen, die jede unerwünschte Person davor warnt, sich ihr zu nähern.

In der Football-Szene setzt abermals spannungsvolle, diatonische *original score*-Musik ein, als sich Dennis verletzt.¹⁷⁴ Ein synthetischer Klang-Cluster ebnet die harmonische Grundlage für ein instrumentales, diatonisch absteigendes Pattern, das im Moment eines scharfen Synthesizer-Impulses stehen bleibt und langsam ausklingt. Es ist jener Moment, in dem sich Dennis, mit einem Gegenspieler zusammengeprallt, verletzt. Der synthetische Klangteppich dieses Abschnitts von *dramatic scoring*, bestehend aus einzelnen breit klingenden Synthesizer-Tönen, bleibt erhalten.

Beobachtungen Szene 3

In dieser Szene wird erstmalig das emotionale Verhältnis zwischen Christine und Arnie musikalisch mittels Popmusik aus dem Radio thematisiert und mit „Pledging My Love“ durch dessen sanfte Instrumentierung und langsam getragene $\frac{12}{8}$ Rhythmik

¹⁷² *Christine*, 00:29:20–00:30:01.

¹⁷³ *Christine*, 00:36:37.

¹⁷⁴ *Christine*, 00:39:25.

affektiv hervorgehoben. Musik und Bilder weisen in ihrer Wirkung hierbei Konformität auf, da sie ein- und dieselbe Stimmung vermitteln. Im Kontrast dazu erklingt das bereits eingangs kurz angespielte Lied „Keep A-Knockin“ als ein Zeichen für Christines zurückweisendes Verhalten gegenüber Eindringlingen, das im Gegensatz zu „Pledging My Love“ klanglich schärfer und aufgeregter ist. Die Stimme von *Little Richard* ist dabei in einer höheren Lage eingesetzt und weitaus druckvoller und agierter als jene von *Johnny Ace*. Die Musik aus dem Radio ist hierbei ein repräsentatives Beispiel dafür, dass sie im Film die affektiven Zustände der Protagonisten betont.

Szene 4: Songs: „We Belong Together“, „I Wonder Why“

Die nächste Szene, in der Popmusik eine für den Horror entscheidende Rolle spielt, erfolgt nur vier Minuten nach der vorherigen, wenn Arnie und Leigh einen Abend im Autokino verbringen. Es regnet. Arnie und Leigh haben ein Rendezvous. Musik aus dem Autoradio erklingt zeitgleich, als Leigh, plötzlich eingeschlossen, an einem Stück Burger zu ersticken droht. Helles Licht im Inneren des Autos wird begleitet von „We Belong Together“ von *Robert & Johnny* (Abb. 7). Als Arnie versucht, die Fahrertüre zu öffnen, werden die Türen verriegelt. Alles deutet auf einen übernatürlichen Vorgang hin. Die Bildfolge wechselt hierbei von dem im Regen ausgesperrten Arnie und der im Inneren eingesperrten, um ihr Leben kämpfenden Leigh, die - parallel zum laut aufgedrehten Autoradio - zu ersticken droht. Leighs Ringen um Luft kontrastiert diesmal die sanften Rhythm-and-Blues-Klänge des zweistimmigen, instrumentalbegleiteten Gesangs. Im scheinbar letzten Moment wird Leigh von einem anderen Gast im Autokino gerettet.

Arnie ist nach einem Gespräch mit Leigh vor deren Elternhaus in gedämpfter Stimmung wieder allein mit Christine und schafft es erst nach mehreren Versuchen, den Motor zu zünden. Er redet Christine dabei gut zu: „Come on, Christine. Come on, baby, please. It is alright. Everything is the same.“ Kurz nach Aussprache dieser Worte springt das Auto an und aus dem Autoradio ertönt die Textzeile „...I love you like I do, don't know why I do...{Ref}“ von *Dion & The Belmonts* aus dem Song „I Wonder Why“.

Der Song spielt weiter, als Arnie und Christine unter strömendem Regen die Einfahrt verlassen. Für Zusehende ist er als extradiegetische Musik zu hören. Er erscheint an dieser Stelle wie eine Wiedergutmachung und Wiedervereinigung der beiden Protagonist:innen.¹⁷⁵ Beim Wechsel der Zuseher:innen-Perspektive, die jetzt von außerhalb des Autos erfolgt, ist die Musik noch immer deutlich hörbar, doch ist abermals der Audio-Effekt des Radios erkennbar, der bei fehlendem tieferfrequenten Spektrum der Audiowiedergabe typisch ist. Das Radio klingt leicht verzerrt und dadurch verfremdet. Außerdem ist die Musik nicht in klarer Stereo-Auflösung zu hören, sondern aus einer gewissen Distanz.

Beobachtungen Szene 4

Es sind abermals zwei Songs, die in jeweils zwei unterschiedlichen Situationen zur Anwendung kommen und die gezeigten Affekte der Protagonisten unterschiedlich steuern. Diesmal ist die Konformität der gezeigten Stimmungen mit der eingesetzten Musik nicht eindeutig erkennbar. Vielmehr vollzieht sich in der Autokinoszene ein ähnlich konträres Gegenspiel von Musik und Bildern wie bei „Now You’re All Alone“ in der Misshandlungsszene in *The Last House On The Left*. Der von mehreren Stimmen getragene, im downtempo gespielte Rhythm&Blues-Song wirkt wie aus einer parallelen Welt und steht im völligen Gegensatz zur gezeigten Not, in der sich Leigh befindet. Noch eindringlicher wird die Szene, als klar wird, dass die Musik, nach einem Cut zum ausgeschlossenen Arnie im Regen, tatsächlich aus dem Autoradio gespielt wird, welche Leigh während ihres Überlebenskampfes gezwungen ist zu hören. „I Wonder Why“ wirkt als Song hingegen freudig und in der konkreten Situation zwischen Arnie und Christine versöhnlich.

Szene 5: Song: „Keep-A-Knocking“

In einer Szene, in der die gewaltbereite Bande aus der Schule Arnie auflauert und Christine unter lauten Schreien schwer zu demolieren droht, findet wiederum *original*

¹⁷⁵ Christine, 00:50:00.

score Einzug in den Soundtrack.¹⁷⁶ Der Synthesizer, den Carpenter für die nicht-diegetische Musik verwendet, ist eine für die 1980er-Jahre typische Klangcharakteristik, eine Mischung aus sustain-haltigem Streichersound und scharfem Synthesizer-Klang. Zu Klängen von demoliertem Blech und berstendem Glas erklingt abermals plötzlich „Keep A-Knocking“ von Little Richard aus dem Autoradio von Christine, das die Eindringlinge diesmal jedoch nicht abschreckt. Das Radio wird von Moochie Wells, einem Bandenmitglied, mit einem Schlag beschädigt, und die Musik endet abrupt. Christines scheinbarer Abschreckungsversuch wirkt an dieser Stelle wie ein hilfloses und verzweifelter Unterfangen.

Die folgenden Szenen sind von einem *composed score* geprägt. Als Arnie das demolierte Auto sieht, erklingt eine melodische, leicht dissonante zweistimmige Synthesizer-Musik.¹⁷⁷ Die Töne sind hoch und besonders scharf in der auditiven Wahrnehmung. Arnie, sichtlich geschockt und wütend, als er das Autowrack genauer untersucht, wird in seiner Emotion durch die Score-Musik unterstützt. Die Melodie scheint tonal zu verlaufen, eine bestimmte harmonische Richtung ist nicht zu erkennen, parallel zu Arnie, der in dieser Situation ebenfalls keine Perspektive und keinen Ausweg findet. Die Musik begleitet Arnie in die nächste Szene. Sie erklingt, als Arnie wütend dem rebellischen und respektlosen Verhalten gegenüber seinen Eltern den Gefühlen freien Lauf lässt. Die Musik hat also im Narrativ von einer traurigen, aussichtslosen Stimmung zu einer bedrohlichen Stimmung gewechselt, die Unheil verheißt. Die Szene wechselt wieder zum demolierten Auto. Eine nun monophon gespielte Synthesizer-Stimme mit derselben Klangcharakteristik wird weitergeführt.

Im Laufe der Szene entwickelt sich die elektronische Musik von Carpenter. Nach einem starken, impulshaften Klang, der zeitgleich zum Einschalten der beiden Scheinwerfer ertönt, eröffnet sich ein wiederholtes, absteigendes Moll-Arpeggio einer E-Gitarre mit starkem Vibrato-Effekt. Während die Kamera mit einer Geisterfahrt durch den Raum gleitet und Christine immer stärker ins Zentrum des Bildes rückt, entsteht, mit gleichzeitig anschwellender Orgel-Oktave, ein langsames Crescendo in der Musik, welches die Spannung erhöht. Mit spektakulären Spezialeffekten wird in Echtzeit beobachtet, wie sich Christine scheinbar von selbst wieder neu zusammensetzt. Eine

¹⁷⁶ *Christine*, 00:51:20.

¹⁷⁷ *Christine*, 00:55:00.

jazzige Saxophon-Melodie und Paukenschläge charakterisieren das musikalische Stimmungsbild. Christine ist vollends wieder in ihrem vorigen Zustand.

In der darauffolgenden Szene begegnet Moochie Wells, das Bandenmitglied von Buddy Repperton, Christine unter einer Autobahnbrücke. Ohne dass Christine im Bild zu sehen ist, ertönt von weitem aus einem Autoradio ein Motown Track, der schlagartig in einen lautereren, impulshaften, lange ausklingenden, extradiegetischen Synthesizer-Sound übergeht, als die Scheinwerfer von Christine aufleuchten. Spätestens hier wird klar, dass das Scheinwerferlicht von Christine in der Kombination mit dem stehenden Synthesizer-Glissando ein filmisches Motiv darstellt. Begleitet wird der Verlauf der Szene nun von rhythmischen Schlägen, die in ihrer gleichbleibenden Lautstärke und Abfolge auf eine sequenzierte Sampling-Struktur hinweisen. Die elektronische Musik baut nun Spannung auf. Eine für Carpenters Musik typische, sich immerzu wiederholende melodische Figur dient als Orgelpunkt, parallel zum gleichbleibenden Stampfen der Viertelnoten. Motorengeräusche durchdringen nun immer wieder die Musik, als Moochie am Höhepunkt der Szene in einer engen Sackgasse von Christine erdrückt wird.

Szene 6: Song: „Beast Of Burden“

Die Szene beginnt auf einer Tankstelle mit der Unterschrift „Dec 16“. Die Bande um Buddy Repperton treibt sich herum. „Beast Of Burden“ erklingt im Auto, als im Hintergrund helles Scheinwerferlicht aufleuchtet. Der kurz angespielte Song ist diesmal kein Affektindikator. Er dient vielmehr als Code für ein bestimmtes Milieu von Jugendlichen. Der Song der Rolling Stones aus dem Autoradio läuft weiter, als Buddy Repperton im Rückspiegel das Scheinwerferlicht von Christine bemerkt. Eine Verfolgungsjagd, die ohne Musik auskommt, wird lediglich vom Dröhnen der Motoren und dem Quietschen der Autoreifen beherrscht. Diesmal bleibt auch der charakteristische Synthesizer-Impuls mit langer Release- und Sustain-Kurve aus. Christine rammt das Auto von Repperton und tötet anschließend Don Vandenberg. Der Tod wird durch ein mit Hall unterlegtes Reifenquietschen hervorgehoben. Christine, die die Tankstelle vollends zerstört und ebenfalls Feuer gefangen hat, nimmt die Verfolgung von Repperton auf, der auf der Flucht ist (Abb. 10).

Elektronische Musik setzt mit einem Impuls und demselben musikalischen Schema ein wie in der Szene bei Moochies Verfolgungsjagd, als Christines Scheinwerfer ins Bild kommen.¹⁷⁸ Das Auto Christine, das Repperton nun dicht auf den Fersen ist, kommt immer näher und größer ins Bild. Die Perspektive wechselt von der Fahrer- bzw. Fahrtrichtung zum Verfolgten. Repperton wird von Christine überrollt und getötet.

Beobachtung Szene 6

Popmusik steht hierbei in keiner Relation zu den gezeigten Emotionen. Affekte gehen ausschließlich von den Antagonisten und Kontrahenten von Arnie aus. Findet zuvor mit dem *Rolling Stones*-Song ein mood setting statt, wird dies von *dramatic scoring* mittels elektronischer Musik abrupt unterbrochen. Der Popsong spielt in dieser Szene keine tragende Rolle.

Szene 7: Song: „Bony Moronie“

In dieser Szene kehrt Christine bei einer nächtlichen Ausfahrt rauchend und von Flammen gezeichnet in die Werkstatt zurück, wo der Schrottplatzbesitzer Will Darnell gerade zugegen ist (Abb. 11). Als Darnell die Autotür von Christine öffnet und das Auto leer vorfindet, ist ein einmaliges geisterhaftes Atmen, gefolgt von einem besonders hohen, synthetischen, langanhaltenden Ton und einem in der Tonhöhe darunterliegenden instrumentalen Pad zu hören.¹⁷⁹ Die elektronische Musik klingt langsam aus, als er sich hinter das Lenkrad von Christine setzt. Plötzlich schaltet sich das Autoradio ein und es erklingt die erste Strophe des Songs „Bony Moronie“ von *Larry Williams*. Der Songtext lautet an dieser Stelle:

*“I got a girl named Bony Moronie
She's as skinny as a stick of macaroni
Oughta see her rock 'n' roll with her blue jeans on
She's not very fat, just skin and bone
But I love her and she loves me
Oh how happy now we can be*

¹⁷⁸ *Christine*, 01:14:06–01:14:50.

¹⁷⁹ *Christine*, 1:17:48.

*Makin' love underneath the apple tree
Well I told her mama and her papa too...*¹⁸⁰

Deutlich hörbar ist hier wiederum der Halleffekt, der das Radio in einem noch größeren Raum erklingen lässt. Der lange Nachhall wirkt an dieser Stelle gespenstisch. Darnell wird durch die zufallende Autotüre eingeschlossen und vom nach vor fahrenden Autositz erdrückt. Beim Eintreten seines Todes hört das Autoradio zu spielen auf und verklingt im großen Raum der Autowerkstatt.

Beobachtungen Szene 7

In dieser Szene erklingt Popmusik im Moment äußerster menschlicher Not. Der Song thematisiert eine romantische Beziehung zu einer jungen Frau und weist damit keinerlei inhaltliche Parallelen zum gezeigten Geschehen auf. Der temporeiche und heitere Rock'n'Roll steht in deutlichem Kontrast zu den Bildern der Hinrichtung. Obwohl die Musik den Klangraum dominiert, bleiben Nebengeräusche wie das Knarren der Metallfedern und Darnells panisches Luftholen hörbar, wodurch das Leiden des Opfers akustisch präsent bleibt.

Gerade diese Unangemessenheit der Musik im Verhältnis zu den Horrorbildern erzeugt ein intensives Gefühl des Unbehagens. Die Popmusik verweist semantisch auf Unbeschwertheit, Liebe und Sorglosigkeit und verleiht der Todesszene dadurch eine zusätzliche, düster-morbide Qualität. Die Kombination von Bild und Ton wirkt nicht nur kontrastiv, sondern zutiefst absurd. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das Autoradio als diegetische Klangquelle räumlich in die Handlung eingebunden ist. Darnell stirbt zu glückverheißender Musik. Es handelt sich hierbei um das zweite Mal im Film, dass ein Rock'n'Roll-Song mit einer Szene höchster Eskalation und existenzieller Bedrohung gekoppelt wird.

¹⁸⁰ *Christine*, 01:18:30–01:19:09.

Szene 8: Song: „Come On Let's Go“

Es setzt, gemeinsam mit einem Paukenschlag, eine eindringliche elektronische Musik mit Klangfläche und aufsteigendem Motiv ein. Zeitgleich ist, makellos wiederhergestellt, Christine im Bild, die in der vergangenen Szene noch gänzlich verbrannt erschien. Das *dramatic scoring* der elektronischen Musik erwirkt dabei ein Gefühl von Übernatürlichkeit oder führt zur Frage, ob hierbei übernatürliche Kräfte am Werk gewesen sind. Die elektronische Musik bleibt während der folgenden Handlung über fast zwei Minuten hinweg aufrecht und betont abermals den geheimnisvollen Charakter der unaufgeklärten Vorkommnisse.¹⁸¹

In der darauffolgenden Sequenz holt Arnie gemeinsam mit Christine Dennis von dessen Haus ab. Aus dem Autoradio ertönt hintergründig „Come On Let's Go“ von *Ritchie Valens*.¹⁸² Die Stimmung zwischen den beiden Freunden ist angespannt. Arnie scheint hierbei im Vergleich zum Beginn eine visuelle und charakterliche Änderung erfahren zu haben. Die leise und hochpassgefilterte Musik aus dem Radio steht dabei im Gegensatz zur Stimmung der beiden Protagonisten. Sie machen gemeinsam eine Spritztour. Begleitet wird die Sequenz, die von einem Phantom-Ride mit der Kamera auf der Straße dominiert wird, von elektronischer Musik, dem bereits mehrmals ertönten Synthesizer-Leitmotiv.¹⁸³

Szene 9: Songs: „Pledging My Love“, „Rock And Roll is Here to Stay“

In der Werkstatt kommt es zum Showdown. Christine und Arnie sind von Dennis und Leigh dorthin gelockt worden. Mithilfe eines Bulldozers versuchen sie, Christine zu zerstören. Als Christine im Bild erscheint, erklingt ein stechender, impulshafter, nach unten glissandierender Synthesizer-Klang, gefolgt von einem stampfenden Rhythmus aus dumpfen Sample-Sounds.¹⁸⁴ Es sind die sich wiederholende melodische Figur in der fünften Szene und jenes musikalische Leitmotiv, die beide einen Indikator für Gefahr darstellen. Es folgt ein aufgeregter Kampf zwischen Maschinen. Die Szene wird,

¹⁸¹ *Christine*, 1:22:00–1:23:55.

¹⁸² *Christine*, 01:24:00.

¹⁸³ *Christine*, 01:25:07–01:29:10.

¹⁸⁴ *Christine*, 01:33:00–01:35:30.

neben der andauernden Musik im Soundtrack, von Motorengeräuschen und lautem Blechknallen dominiert. Musik und Antagonist sind dadurch musikalisch-thematisch eng miteinander verbunden. Sie geben den Zusehenden einmal mehr das Gefühl des leitmotivischen Charakters, der in Verbindung steht mit Christines Rage. Als Christine sich in die Dunkelheit zurückzieht, geht damit ein Leiser-Werden der Musik einher, zu diesem Zeitpunkt ein monotones Raunen, ähnlich dem Klang eines Ventilators. Durch den Blechschaden an der Motorhaube erscheint Christine wie ein Wesen mit einer wütenden Fratze. Synthesizer-Klänge überlagern sich, als die Scheinwerfer wieder aufleuchten und Christine in wiederhergestelltem Zustand ins Bild kommt. Zugleich sind Streicher-Pads und Synthesizer-Klänge zu hören.¹⁸⁵ Als Arnie durch den Kampf folgeschwer verletzt wird, ertönt, wie eingangs bei der ersten Begegnung mit Christine, ein zarter, aerophoner Ton. Arnie berührt in einer letzten Handlung sanft die vordere Stoßstange von Christine. Es ist auffallend, dass die Scheinwerfer von Christine ausgehen, als sich Arnie so regungslos zeigt, beinahe so als ob ein Teil von Christine mit ihm stürbe.

Kurz nachdem Leigh die Worte „Arnie is dead“ zu Dennis ausgesprochen hat, geht Christines Scheinwerferlicht an und abermals erklingt *Johnny Aces* „Pledging My Love“ aus Christines Autoradio.¹⁸⁶ Auch der Motor von Christine schaltet sich wieder ein. Reifenquietschen, das laute Knallen und Popmusik aus dem Autoradio ertönen gleichzeitig, während der Song für ein paar Sekunden leise im Hintergrund spielt. Es trägt zur Agitation der gezeigten Bilder bei, dass der Raum erfüllt ist von einer besonders lauten Soundkulisse. Christine leistet ein letztes Mal Widerstand. Es stellt sich sowohl ein wiederholender rhythmischer wie auch ein dissonant tonaler Ostinato-Teil als Originalsoundtrack ein. Die Musik wirkt nun sehr statisch und geprägt von der anhaltenden Wiederholung desselben Patterns. Hierbei ist abermals eine scheinbar human gewordene Wut Christines zu spüren, die sich klanglich durch das aufgeregte Motorenheulen, ein eindringliches Rhythmus-Pattern, Reifenquietschen und andere Umgebungsgeräusche wie das Kratzen von Metall am Betonboden im Soundtrack äußert. *Dramatic scoring* in Form elektronischer Musik ist an dieser Stelle wieder das bestimmende Element. Es steuert das affektive Verhältnis der Zusehenden zum

¹⁸⁵ *Christine*, 01:36:09.

¹⁸⁶ *Christine*, 01:37:54.

Filmgeschehen. Der Stopp der Musik erfolgt parallel zum Erlöschen von Christines Scheinwerferlichtern.¹⁸⁷

„Rock And Roll Is Here to Stay“ von *Danny & The Juniors* ist, neben lauten Blechgeräuschen, bei der endgültigen Zerstörung von Christine aus dem Autoradio zu hören. Es wirkt dumpfer und hintergründiger, als ob es Christines letzte Anstrengung wäre, Widerstand zu leisten.¹⁸⁸ Christine wird vom Kettenfahrzeug, das Dennis steuert, vollkommen zerquetscht. Durch das Ausstoßen von Rauch macht sie allem Anschein nach ihren letzten Atemzug, gerade so, als gäbe das Auto ein letztes Lebenszeichen. Christines menschliches Erscheinen wird an dieser Stelle erkennbar durch das Leisten von physischem Widerstand und das Abspielen von Popmusik. Abschließend kommt das Autoradio mit grünem Display für wenige Sekunden ins Bild. Als es unter dem Druck des schweren Bulldozers birst, hört es auch auf, Musik von sich zu geben.

In der letzten Sequenz auf dem Schrottplatz fällt Christine, zu einem Würfel komprimiert, aus der Schrottpresse zu Boden. Aus derselben Richtung ertönt diegetische Radiomusik. Dass Christines Autoradio die Quelle der Musik darstellt, stellt sich alsbald als ein Trugschluss heraus, wenn ein Mann im Arbeitsanzug aus derselben Richtung mit geschultertem Ghettoblaster durchs Bild geht, aus dem die wahrgenommene Musik kommt. Leigh spricht daraufhin den ironischen letzten Satz: „God, I hate Rock’n’Roll.“ Im Outro spielt „Bad to the Bone“ wie eingangs zur Titelsequenz.

Beobachtung Szene 9

Dramaturgisch schließt sich mit dem Aufkommen des aerophonen Synthesizer-Themas der Kreis von der ersten zur letzten Begegnung zwischen Arnie und Christine. Die elektronische Musik übernimmt hier klar die Rolle von *dramatic scoring*, während Popmusik in den beiden letzten Szenen wiederum ein Gefühl vermittelt, das Arnie und Christine verbindet. Speziell in den beiden Schlusszenen wird die emotionale Grenzziehung zwischen Dennis und Leigh sowie Christine und Arnie aufgezeigt. Die Zeichen stehen auf Konfrontation, und die Popmusik vermittelt einen parallelen Stimmungsgelhalt. „Pledging My Love“ verrät bereits im Wortlaut des Titels den Ausdruck von

¹⁸⁷ *Christine*, 01:38:17–01:39:33.

¹⁸⁸ *Christine*, 01:40:05.

Liebe, etwas, das in der Szene des Kampfs nur auf Christine und Arnie zutreffen kann. Es hat den Anschein, als ob der Song, der aus Christines Autoradio erklingt, eine Form von Ausdruck der Trauer über den Tod von Arnie darstellt.

Ein aufgeregtes Klaviersolo am Ende von „Rock And Roll is Here to Stay“ ertönt zeitgleich zu Christines Tod. Das Erklingen von Musik, genauer Rockabilly und Rock’n’Roll-Musik, wird in der letzten Szene deutlich als ein negativ konnotiertes Element wahrgenommen, das Zusehende mittlerweile mit der Gefahr verbinden, die von Christine ausgeht.

7.3 Nachbesprechung der Analyse Christine

Der Film *Christine* verwendet grundsätzlich drei Arten von Sound- und Audioquellen: *Source scoring* von Popmusik, Motorengeräusche sowie *dramatic scoring* in Form des Originalscores. Ersteres findet sich in jenen Sequenzen, in denen das Autoradio und die jeweils abgespielten Rock’n’Roll -Songs der 1950er-Jahre zum Tragen kommen, was praktisch über den gesamten Film hinweg an verschiedenen Stellen geschieht. In gleicher Manier und Technik werden moderne Songs der späten 1970er- bis frühen 1980er-Jahre ebenfalls mittels *source scoring* gespielt, welche die erzählte Gegenwart repräsentieren. Hierzu zählen die Interpreten *ABBA*, *George Thorogod & The Destroyers*, *Tanya Tucker*, *Bonnie Raitt* und *The Rolling Stones* mit den jeweiligen Songs „The Name Of The Game“, „Bad To The Bone“, „Not Fade Away“, „Runaway“ sowie „Beast Of Burden“. Eine weitere diegetische Soundquelle, neben dem musikalischen Soundtrack, stellen die Motorengeräusche dar. Diese stehen für etwas Mechanisches, Unmenschliches und werden meistens in Momenten der Spannung eingesetzt. Ausschließlich extradiegetisch hingegen ist der *original score*, der hauptsächlich von instrumentaler, elektronischer Synthesizer-Musik sowie drum machine und Geräusch-Samples durchzogen ist. Er stellt die konventionelle dramatische Horrorfilmmusik dar, die der Regisseur John Carpenter selbst komponiert hat. Die Instrumente decken sich ebenfalls mit der musikalischen Mode und der damals zur Verfügung stehenden Technik der 1980er-Jahre, somit der gegenwärtigen Erzählzeit des Films, andererseits sind die verwendeten Rock’n’Roll-Songs, die durch das Radio ertönen, Christines eigene

Kommunikationsmethode.¹⁸⁹ Wichtige musikalische Quellen im Zusammenspiel von Musik und Bildern in Szenen der Spannung sind also einerseits Carpenters Originalmusik, andererseits die verwendete Popmusik im Rock'n'Roll-Stil. Diese kommt immer in einer besonderen Präsentation von Sound zur Geltung. Sie ist nicht einfach hörbar im konventionellen Sinne von Soundtrack, sondern wird über einen besonderen Kanal der Diegese verfremdet. Diese auditive Verfremdung erfolgt durch die qualitativ eingeschränkte Wiedergabe durch das Autoradio. Hierbei erfährt die Musik im Vergleich zu einer reinen und direkten Wiedergabe einer extradiegetischen Quelle eine besondere audioteknische Filterung, die einerseits das räumliche Wahrnehmen von Musik (Hall- und Delay-Effekt) betrifft, andererseits das spektrale Wahrnehmen (frequenzbasierter Filtereffekt, der bestimmte Frequenzbänder, besonders in den Tiefen des Spektrums, subtrahiert). Diese zwei Faktoren tragen dazu bei, dass Zusehende das Autoradio auch als solches wahrnehmen. Je nach Szene trägt Hall oder Verzerrung, als auditiver Effekt mehr oder weniger eingesetzt, zum Gefühl des Fremden bei.

Mark Fisher erwähnt einen Widerspruch des unnatürlichen Verhältnisses zwischen Mensch und Maschine und bezieht sich dabei auf den Bordcomputer HAL in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968): „we are confronted with the eerie disjunction between consciousness and material hardware that makes consciousness possible.“¹⁹⁰

Ein ähnliches Verhältnis findet sich auch bei *Christine* wieder. Ein an sich lebloser Maschinen-Körper wird durch menschenähnliche Eigenschaften zu etwas vermeintlich Lebendigem. Der Hauptcharakter Arnie ist derjenige, der diese emotionale Bindung mit dem Auto forciert, die schlussendlich tragisch endet. Die Erscheinung von Christine als Monster fällt für Noel Carroll eindeutig in die Kategorie des beim Zusehenden emotional ausgelösten art-horrors, da es sich um eine ambigue Existenz, die weder eindeutig lebend noch tot ist, handelt. Sie gehört zu den fiktionalen Erscheinungen, jenen „monstrous entities that conflate the animate and the inanimate.“¹⁹¹ Rockmusik erfüllt im Film gleichzeitig mehrere Aufgaben. Sie ist Vermittlerin unheimlicher Stimmung, weil das Auftreten von Musik in vielen Situationen unvorhersehbar geschieht, sie jedoch gleichzeitig eine Stimmungsgeberin ist, die auf die Gefühlslage der

¹⁸⁹ Cumbow, *Order In The Universe*, 130.

¹⁹⁰ Fisher, *The Weird and the Eerie*, 112.

¹⁹¹ Carroll, *The Philosophy of Horror*, 32.

Protagonisten Arnie und Christine hinweist. Es finden also hierbei in gewisser Weise *assimilated* und *affiliated identifications* zugleich statt.

8. Filmanalyse – The Lost Boys¹⁹²

8.1 These

Die in *The Lost Boys* enthaltenen Popsongs entfalten ihre Wirkung in einer Vielzahl unterschiedlicher Funktionen neben einem eigens komponierten *original score* und folgen dabei keiner einheitlichen formalen oder semantischen Logik. Im Film kommen insgesamt zehn popmusikalische Themen und Songs vor. Diese sind: „*Cry Little Sister*“, komponiert von Gerard McMahon und Michael Mainieri, gespielt von *Gerard McMahon*; „*People Are Strange*“, komponiert von Jim Morrison und Robby Krieger, gespielt von *Echo & The Bunnymen*; „*I Still Believe*“, komponiert von Jim Goodwin und Michael Been, gespielt von *Tim Cappello*; „*Power Play*“, komponiert von Steve „Eddie“ Rice, gespielt von *Eddie & the Tide*; „*Laying Down the Law*“, komponiert von Jimmy Barnes und Andrew Farris, gespielt von *Jimmy Barnes* und *INXS*; „*Beauty Has Her Way*“, komponiert von Paul Brook und David Banks, gespielt von *Mummy Calls*; „*Good Times*“, komponiert von George Young und Harry Vanda, gespielt von *Jimmy Barnes* und *INXS*; „*Lost In The Shadows*“, komponiert und gespielt von *Lou Gramm*; „*Ain't Got No Home*“, komponiert und gespielt von *Clarence „Frogman“ Henry*; „*Walk This Way*“, komponiert von Steven Tyler und Joe Perry, gespielt von *Aerosmith* und *Run-D.M.C.*

Als sowohl diegetische als auch nicht-diegetische Bestandteile des Soundtracks tragen sie von Beginn an zur Etablierung von Spannung bei und begleiten die filmische Erzählung bis zum dramatischen Höhepunkt in symbolisch aufgeladener und bewusst vieldeutiger Weise. Bei der Übersiedlung der Familie Emerson werden die beiden Söhne Michael und Sam während der Sommerferien in das rege Nachtleben der

¹⁹² „The Lost Boys“ (1987), USA, 1987; Regie: Joel Schumacher; Erzählung/Drehbuch: Janice Fischer/James Jeremias/Jeffrey Boam; Musik: Thomas Newman/Danny Gould

fiktiven kalifornischen Küstenstadt Santa Carla eingeführt. Sam verschreibt sich dem lokalen Comicmagazin-Geschäft, Michael nähert sich einer düsteren, Unruhe stiftenden Motorradgang und einer dazugehörenden jungen Frau namens Star. Recht bald wird klar, dass es sich bei der besagten Truppe um die „Lost Boys“ handelt, eine umhertreibende, aufmüpfige Bande, die sich, neben ihrem Dasein als Untote, auch gegen jegliche Autorität stellen und Symbole von Jugend und Rebellion mit sich tragen.¹⁹³

Die Diskrepanz aus anfänglichem Unglauben und allmählicher Involvierung der beiden Protagonisten Sam und Michael in die Machenschaften der Lost Boys und die heldenhafte Opposition der Vampirjäger Edgar und Alan Frog wird popmusikalisch in teils dramatischer, teils auch in ironisierender und selbstreferentieller Weise vor Augen geführt.

Ähnlich wie in *Christine* ist die Popmusik dabei eng an situative Bedeutungszuschreibungen der dargestellten Figuren und Milieus gebunden und dient primär der Verstärkung bereits etablierter affektiver Bildinhalte. Eine eigenständige affektive Induktion, wie sie bei *The Last House On The Left* zur Geltung kommt, tritt demgegenüber in den Hintergrund zugunsten einer unterstützenden, kontextualisierenden Funktion innerhalb des Narrativs.

8.2 Szenisch-filmkompositorische Analyse

Szene 1: Songs: „Cry Little Sister“, „People Are Strange“

Der Einsatz von Musik erscheint, wie auch in vielen anderen Filmproduktionen, zu Beginn konventionell. Das musikalische Hauptthema „Cry Little Sister“, geschrieben und gespielt von Gerard McMahon, stellt vordergründig ein von chorischem Gesang getragenes, absteigendes diatonisches Motiv in d-Moll dar, das von einem rhythmischen Gerüst aus einem in Achtelnoten durchlaufenden Bass-Ostinato eines elektronischen Sequenzers, beginnend auf der Note *D*, gestützt wird. Drum-Machine-Fills, eine sich wiederholende, auf Synthesizer gespielte Akkordfolge (B-Dur – d-Moll – C-Dur) und Samplesounds, die nach unten glissandieren, erweitern das musikalische Thema und erklingen parallel zum Vorspann des Films. Die Kamera gleitet dabei bei Nacht in

¹⁹³ Bacon, „People are Strange. Re-Viewing The Lost Boys“, 14–15.

einem Phantom-Ride über die Oberfläche von bläulich reflektierendem Wasser, bis, nach Einblendung des Filmtitels, schließlich aus einer weitwinkligen Vogelperspektive ein Freizeitpark an der Küste zu sehen ist. Das dramatisch instrumentierte und mit Synthesizer-Klängen und gesättigten Sample-Sounds angereicherte dramatische Hauptthema läuft unterdessen weiter, während Zusehnde über eine schnelle und frontale Kamerafahrt in das nächtliche Treiben des Freizeitparks geführt werden. Das Titelstück „Cry Little Sister“ wird ab diesem Zeitpunkt mit stereotypisierter Drehorgelmusik überblendet, einer im Film immer wiederkehrenden Komposition von Thomas Newman, die in der Soundtrack-Liste von Atlantic Records unter dem Titel „To The Shock Of Miss Louise“ geführt wird.¹⁹⁴ Ohne auf das filmmusikalische Sujet der Orgelmusik hier näher einzusehen, sei auf Frank Hentschel verwiesen, der in seiner Monographie das Thema geistliche Musik - und damit auch Orgelmusik - im Horrorfilm behandelt.¹⁹⁵

Die Eröffnungsszene spielt auf einem fahrenden Karussell, auf dem die Lost Boys – junge Männer in dunkler Kleidung – unruhestiftend umherwandern und kurz darauf vom Parkwächter des Ortes verwiesen werden. Die Musik kommt zeitgleich mit dem Erklingen einer Signalglocke zum Halt. Kurz darauf wird sie durch ein neues, diesmal flächiges und Synthesizer-getragenes Musikthema wieder aufgenommen. In gleichen Abständen erklingen pochende und verhaltene Paukenschläge. Die Musik gleicht dabei dem Schema von *dramatic scoring* und begleitet den Wächter, der zuvor den Streit geschlichtet hatte, bei seiner einsamen, nächtlichen Runde durch den Park auf dem Weg nach Hause. Die Dramaturgie gelangt hier erstmals durch elektronische Musik an einen Höhepunkt. Der hilflose Wächter wird von einer für Zusehnde unbekannten Kraft parallel zu kreischenden, animalischen, an Vögel erinnernden Klängen vom Boden in den Himmel gezogen. Blechbläser übertönen hier immer drastischer die musikalische Grundstimmung aus einem orchestralen Streichinstrumenten-Cluster mit viel künstlichem Reverb. Sie sind durchzogen von regelmäßigen, in deutlichen Abständen gesetzten Paukenschlägen. Hinzu kommt ein wummerndes Geräusch, das an die Rotorblätter eines Hubschraubers erinnert und dadurch das Gefühl des Terrors hervorhebt, das in dieser Szene vermittelt wird.

¹⁹⁴ *The Lost Boys*, 00:01:02.

¹⁹⁵ Vgl. Hentschel, *Töne der Angst*, 145–75.

Umso kontrastreicher vollzieht sich der Szenenwechsel. Die plötzlich aufkommende, rhythmisch leicht swingende Pop-Ballade und die familiäre Autofahrt an der Küste wirken wie ein Bruch mit der vorherigen Stimmung.¹⁹⁶ Das Publikum findet sich perspektivisch in einem Kameraflug über kalifornische Küstenformationen wieder. Die Protagonisten der Erzählung werden in einer fröhlichen Überfahrt in ein kalifornisches Städtchen namens Santa Carla (unbenannt vom echten Städtenamen Santa Cruz) gezeigt. Auf der Soundebene befinden sich Zusehende bereits im Inneren eines Autos. Hinweis darauf ist der geschlossene, akustisch trockene Raum, der durch das Wechseln von Radio-Pop-Sendern klanglich bespielt wird. Hinzu kommen die Stimmen der handelnden Personen. Insgesamt wird achtmal der Sender gewechselt, bis ein instrumentales Intro mit deutlichem Vibrato als Soundeffekt läuft. Parallel dazu kommt das Ortsschild mit der Aufschrift „Welcome to SANTA CARLA“ ins Bild. Beim Vorbeifahren ist auf der Rückseite des Schilds der mit Spraydosen aufgetragene Schriftzug „MURDER CAPITAL OF THE WORLD“ zu lesen. In diesem Moment erklingt die Melodie des Doors-Songs „People Are Strange“, und zwar in einer Coverversion von *Echo & The Bunnymen*.¹⁹⁷ Der Song geht musikalisch nahtlos von der vorherigen diegetischen Quelle in den extradiegetischen Soundtrack über - die erste Form von *source scoring* im Film.

Beobachtungen Szene 1

Der Titelsong hat durch den Kinderchor-Gesang und das Call-Response-Spiel zwischen Stimmen und Synthesizer-Akkorden etwas Behutsames und Besänftigendes. Gleichzeitig mischt sich ein anderer, schärferer Synthesizer-Klang in das gespielte Thema, der nach unten glissandiert und dadurch dem ganzen musikalischen Thema eine unheilvolle, dramatische Wende verleiht.

Es werden unterschiedliche Charaktertypen von Bewohnern einer Stadt gezeigt. Parallel zur Textzeile „People Are Strange“ wirkt die Szene beinahe wie eine Studie und gleichzeitig wie ein Kommentar auf die Bewohner des Küstenortes. Sie gibt Einblick in die speziellen Gewohnheiten und Vorlieben, vermittelt für die Protagonisten wie auch

¹⁹⁶ *The Lost Boys*, 00:03:09.

¹⁹⁷ *The Lost Boys*, 00:04:11–00:06:17.

die Zusehenden eine neue Erfahrung. Parallel zu den bedeutsamen Songzeilen „People Are Strange“ werden Menschen nicht nur gezeigt, sondern regelrecht vorgeführt. Identifikation findet nicht mit einer bestimmten Person, sondern einer Gemeinschaft statt. Sie ist nicht beliebig, sondern bestimmt durch jenes Setting, in dem sich die Ereignisse rund um die im Auto sitzenden Protagonisten bei ihrer Ankunft noch im Laufe der Erzählung entfalten.

Der Song „People Are Strange“ wechselt auditiv den Bezugsort von der klaren diegetischen Quelle des Autoradios zum entkoppelten, extradiegetischen Soundtrack, der nun parallel zu den Bildern und Szenen der Stadtbevölkerung aus deren Alltag eingesetzt wird. Bemerkenswert ist, dass „People Are Strange“ durch das weitere Einblenden der Titelsequenzen wie ein musikalisches Hauptthema wirkt. Dreimal werden zwischen den dargestellten Freizeitbeschäftigungen der Menschen, die sich hauptsächlich am Pier der Küste abspielen, auf Flugblättern Vermisstenanzeigen und ominöse Hinweise auf UFOs gezeigt. Die Stadtbevölkerung wird teilweise in einer Art Studie bei kuriosen Aktionen gefilmt. Die parallel laufende Musik mit dem Text „When you’re strange...“ sowie der kurze Dialog zwischen Michael und einem lokalen Händler („is there any jobs around here?“ - „nothing legal.“) hinterlassen den Eindruck eines ironischen Blicks auf die Gesellschaft.

Szene 2: Songs: „I Still Believe“, „Power Play“

Nach einem Synthesizer-Pad und Soundcluster, der mehrere Geräusche und Klänge übereinandergeschichtet zu haben scheint und im Resultat eine Klangfläche wie in der ersten Szene ergibt, wird der Song „I Still Believe“ von *The Call* mit einem Fade-In verblendet.¹⁹⁸ Filmisch bewegt sich die Kamera wie in der Eröffnungsszene über das Wasser und schwenkt wieder zum Freizeitpark, wo ein Konzert stattfindet. Musik und Musikquelle scheinen hierbei synchron, die Performance jedoch aus technischer Sicht als das Playback eines im Studio aufgenommenen Songs. Filmisch spielt eine Live-Band um den Sänger und Frontman *Timmy Capello*, der in einer Cameo-Rolle auftritt. Die muskulöse Erscheinung von Capello zieht dabei die Aufmerksamkeit für kurze Zeit auf sich, doch sind das Konzert und die vordergründig laufende Rockmusik mit

¹⁹⁸ *The Lost Boys*, 00:09:54.

eindringlichem Rhythmus und verzerrten E-Gitarren nur das Setting für das erste Aufeinandertreffen und den ersten romantischen Blickwechsel zwischen Michael und Star. Popmusik wird in dieser Szene also parallel zu einem dargestellten romantischen Gefühl gespielt.

Ein Beispiel für hintergründig laufende diegetische Musik bietet die nächste Szene, in der Lucy und Max, ein Besitzer eines Videogeschäfts, erstmals aufeinandertreffen und füreinander Sympathien empfinden. Lucy flaniert über den örtlichen Pier, während aus der Distanz noch immer der Song „I Still Believe“ zu hören ist. Sie gelangt in ein mit Musik bespieltes Geschäft. Über die Lautsprecher im Raum ist der hervorstechende Cowbell-betonte Drum-Beat des Liedes „Power Play“ von *Eddie & The Tide* klar auszumachen. Kaum hörbar sind der Gesang und die anderen Instrumente (Gitarre, Keyboard-Synthesizer und Bass) dieses Rocksongs. Der Drum-Beat und der gesamte Song werden durch Hintergrundgeräusche und die Konversation zwischen Max und Lucy akustisch maskiert, was den Dialog belebt und für eine positive Grundstimmung sorgt. Musik ist hierbei also hintergründig und dennoch stimmungsgebend in der Rolle von *mood music*.¹⁹⁹

Beobachtungen Szene 2

In der zweiten Szene steht die Interaktion von handelnden Personen im Vordergrund, die beide Male von scheinbar beiläufiger Popmusik begleitet wird. Sie gibt dabei eine Grundstimmung in Form von *mood music*, ist jedoch nicht entscheidend oder steht auch in keiner Weise in Übereinstimmung mit den filmischen Affekten. Popmusik bildet in beiden Sequenzen also nur den Rahmen für Dialog und den weiteren Handlungsverlauf.

Szene 3: Songs: „Laying Down the Law“, „Beauty Has Her Way“

Deutlicher auszumachende diegetische Musik erklingt, als Sam beim nächtlichen Ausgang auf dem belebten Pier ein Comic-Buch-Geschäft betritt. *INXS & Jimmy Barnes*‘

¹⁹⁹ Kassabian, *Hearing Film*, 19.

„Laying Down the Law“ erklingt über Lautsprecher.²⁰⁰ Es ist das erste Mal, dass Sam im Film das Geschäft betritt. Er wird dabei musikalisch von ausgelassener Stimmung begleitet. *Mood music* gerät hörbar in den Hintergrund, als die Konversation zwischen Edgar und Alan Frog, den beiden Laden-Besitzern, beginnt. Die Szene wirkt geprägt durch starke Farbgebung der Umgebung und die modisch extravagante Kleidung der Darsteller, wenn Sam nach Erhalt eines Heftes mit der Aufschrift „Vampires“ sagt: „I don't like horror comics.“ - Worauf ihm, stark stilisiert und unernst, entgegnet wird: „You'll like this one, Mr. Phoenix. It could save your life.“²⁰¹

Star kommt in der darauffolgenden Szene der Kamera entgegen und geht dabei aus der Menschenmenge in Richtung Ausgang, wo die Lost Boys, auf Motorrädern sitzend, auf sie warten. Aus der hintergründig laufenden Geräuschkulisse des Freizeitparks ertönt mit einem Fade-In der Song „Beauty Has Her Way“ von *Mummy Calls*.²⁰² Die apathisch wirkende Star setzt sich auf den hinteren Sitz von David, dem Anführer der Gang. Stars und Michaels Blicke begegnen sich ein weiteres Mal bedeutungsvoll, bevor Star und die Gang unter lauten Motorengeräuschen den Ort verlassen. Die Textzeile „Beauty has her way“ gibt in dieser Situation offensichtlich einen Hinweis auf die gegenseitige Anziehung beider Protagonisten. Die Musik erklingt nicht im vollen Umfang, sondern stark gefiltert, als würde sie im Film auf einem Wiedergabegerät, wie auf einem portablen Radio, abgespielt. Der kurze Ausschnitt des Songs verleiht dem Filmnarrativ den romantischen Erzählstrang zwischen den beiden Protagonisten Michael und Star.

Es folgt eine kurze Szene, die einen gewaltsamen Anschlag auf zwei weitere, in die vorherige Szene im Comicbuch-Geschäft kurz involvierte Personen zeigt. Hintergründig läuft die Geräuschkulisse mit Musik einer mit dem Freizeitpark akustisch in Verbindung gebrachten Drehorgel. Wiederum ertönt, wie in der ersten Szene, ein Mix aus statischem, scheinbar gesampeltem Streichersound, Heulen und einem Pfeifen von Wind.²⁰³ Das Paar wird gewaltsam aus dem am Stadtrand parkenden Auto gerissen. Zu sehen ist das aus der Perspektive der Angreifer. Der hohe Luftstand der Kamera weist auf die Präsenz einer übernatürlichen und böartigen Kraft hin, deren Existenz

²⁰⁰ *The Lost Boys*, 00:13:56.

²⁰¹ *The Lost Boys*, 00:15:28.

²⁰² *The Lost Boys*, 00:15:48.

²⁰³ *The Lost Boys*, 00:16:50.

und Identität zu diesem Zeitpunkt nicht gänzlich geklärt erscheint. Das gezeigte Liebespaar wird gewaltsam überfallen und getötet.

Beobachtungen Szene 3

In beiden Beispielen der dargebotenen Popmusik ist die Diegese deutlich. Das Spektrum der abgespielten Musik ist durch Lautsprecher hochfrequenzlastig. Durch den Verzicht auf vordergründiges *underscoring* weicht sie einem situationsbezogenen Einsatz, der die Gefühle der Personen reflektiert. Die Coolness von „Laying Down the Law“ geht mit Sams lässiger Art einher, sich den lokalen Ladenbesitzern vorzustellen. „Beauty Has Her Way“ passt sich mit dem weichen Synthesizer-Klang eher dem romantischen Filmklischee an, das hier zu vermitteln versucht wird. Die Popmusik geht in ihrem Duktus hierbei stärker auf die persönlichen Emotionen und Situationen der Charaktere ein. Es vollzieht sich ein narrativer Aufbau um die Protagonisten.

Szene 4: Song: „Good Times“

Der Freizeitpark kommt mit dem, zunächst extradiegetischen, Song „Good Times“ (Jimmy Barnes & INXS) erneut ins Bild.²⁰⁴ Es sind Aufnahmen vom Fahrgeschäft und den Unterhaltungseinrichtungen zu sehen. Michael und Star treffen sich erstmals und unterhalten sich in einem kokettierenden Tonfall. Mittlerweile verblendet, wird der Song zu einem Teil der Szene und ihrer Umgebung. Grundlage ist wiederum die Technik von *source scoring*. Als Michael dem Mädchen folgt, gerät die Musik in den Hintergrund, und die typische Soundkulisse des Freizeitparks übernimmt erneut den Soundtrack. Bislang ist Popmusik also stetiger Begleiter im Film. Gehäuft als *mood music* wirkt sie hintergründig und beschreibt, stellvertretend für das nächtliche Treiben der Stadt, eher die belebte Umgebung.

Szene 5: Song: „Lost in the Shadows“

Michael lässt sich in der nächsten Szene mit der Gang auf ein gemeinsames Wettrennen auf Motorrädern ein, bei dem riskante Manöver gefahren werden. Unmittelbar

²⁰⁴ *The Lost Boys*, 00:19:17.

nach Start der Motoren setzt der extradiegetische Pop-Track „Lost in the Shadows“ von *Lou Gramm* ein, der hintergründig und parallel zu den Motorengeräuschen läuft.²⁰⁵ Der stetig durchlaufende und musikalisch prägnante Schlagzeugrhythmus des auf Samples basierenden Grooves hat eine hektische Präsenz und passt durchaus zu den bewegten und schnellen Bildwechseln der fahrenden Motorräder. „Lost In The Shadows“ erfährt inmitten des Songs ein Fade-Out. An dessen Stelle im Soundtrack tritt monotones Rauschen und das Geräusch brandender Wellen. Parallel dazu wechselt auch die Bildfolge von schnellen Schnitten zu einer eher statischen Kamera. Musik und Film führen in dieser Szene zu einem Stimmungswechsel. Immer dichter werdender Nebel trübt die Sicht des Scheinwerferlichts. Als scheinbar einzige Quelle beleuchtet es den sichtlich angespannten Gesichtsausdruck von Michael, der nervös um sich schaut, während sich die Motorradkolonne einer Klippe nähert. Die Szene wirkt fast gespenstisch und mystisch, was sowohl auf das visuelle Setting als auch auf den Soundtrack zurückzuführen ist (Abb. 12). Der monotone Sound endet, als Michael in einer Notbremsung das Motorrad zur Seite wirft und kurz vor dem Abgrund zu stehen kommt.

Beobachtung Szene 5

In der Sequenz des Motorradrennens durch die Nebelnacht spielt anfänglich Popmusik eine Rolle. Später wird sie jedoch von anderen Klängen und Umgebungsgeräuschen abgelöst. Popmusik wird an dieser Stelle also eingesetzt, um von der Aufregung jugendlichen Draufgängertums überzuwechseln in eine geheimnisvolle Stimmung, die geprägt ist von Umgebungsgeräuschen. Popmusik fungiert hierbei als Kontrastmittel. Von einer Stimmung der Ausgelassenheit und Freiheit wird in einen Zustand der Mystik und schließlich der Gefahr übergegangen, was erste Anzeichen für das Aufkommen der für den Horrorfilm typischen Anspielungen auf Goth- und Vampir-Dasein darstellt.

²⁰⁵ *The Lost Boys*, 00:21:18.

Szene 6: Song: „Cry Little Sister“

Als die Bande mit Michael in ihrem Unterschlupf eintrifft, einer durch das Erdbeben im Jahr 1906 entstandenen Höhle an einem abgelegenen Ort an der Küste, ist im Soundtrack ein tiefer, resonierender Ton auszumachen. Die Szene ist überdies von musikalischer Symbolik geprägt, wenn in der Höhle der Lost Boys auf einem Plakat erstmals das übermenschlich große Gesicht von Jim Morrison abgebildet ist. Die pop-musikalische Referenz wird hervorgehoben, wenn im selben Moment eines der Gangmitglieder mit einem Ghettoblaster durchs Bild geht. Die weiter verlaufende Szene in der Höhle ist von einem Mix aus Geräusch von brechenden Wellen und statischem Rauschen und Heulen geprägt. Es tritt deutlich in den Vordergrund, als David einen Schluck aus der geheimnisvollen Flasche macht, dessen Inhalt sich später als Blut herausstellt, wenn sich Michael in einen Halbvampir verwandelt. Sowie Michael den Mund zur Flasche ansetzt, wird das hintergründige Rauschen lauter. In einem langsamen Fade-In erklingt der Ostinato-Synthesizer-Ton. Vereinzelte Schläge und der Jubel der Lost Boys über Michaels mutige Tat bestimmen den Soundtrack.

Nachdem Michael die Flasche absetzt, aus der er gerade getrunken hat, wird Rhythmus und Groove des Hauptthemas „Cry Little Sister“ mittels „audio dissolve“ eingeleitet.^{206,207} In einer visuellen Verblendung sind kurzzeitig sowohl Michael, die Gangmitglieder als auch das Gesicht von Jim Morrison zu sehen. Michael setzt die Flasche ein weiteres Mal an und trinkt, bevor die eingängige, diatonisch absteigende Gesangslinie von *g* nach *d* des Hauptthemas beginnt. Die Szene erscheint bedeutungsvoll durch den Einsatz von Musik und die spezielle Montage an Bilderfolgen. In leichter Zeitlupenaufnahme erscheint Michael mit geschlossenen Augen geradezu gelöst und verwandelt. Die Musik vermittelt hierdurch eine Aufbruchsstimmung. In einem kurzen Moment ist hintergründig auch Star eingeblendet, die ihn durch die Montage der Blickrichtungen anzuschauen scheint. Zu hören ist dabei auch Davids wiederholtes Flüstern von Michaels Namen.

²⁰⁶ Altman, *The American Film Musical*, 110.

²⁰⁷ *The Lost Boys*, 00:29:28–00:30:25.

Beobachtungen Szene 6

Die Szene mit dem Titelsong „Cry Little Sister“ ist mit viel Bedeutung aufgeladen. Hierbei wird mit der angehobenen Lautstärke zusätzlich die Aufmerksamkeit auf den Inhalt der Szene und deren Symbolik gelenkt. Der langsame Rhythmus der elektronisch erzeugten Beats entschleunigen gemeinsam mit der leichten Zeitlupe zusätzlich das Geschehen. Es findet hier mit der Zeremonie scheinbar eine narrative Zäsur statt. Michael ist nun Mitglied der Lost Boys.

Szene 7: Song: „Ain't Got No Home“

In der darauffolgenden Szene sitzt Sam am selben Abend in der Badewanne. Er hört FM-Radio und singt dazu fröhlich. Zu hören ist der Song „Ain't Got No Home“ von Clarence „Frogman“ Henry (Abb. 13.1). Zugleich scheint Michael in der unteren Küche einen Krampf zu erleiden. Lautes Herzklopfen ertönt und er geht vor Schmerz zu Boden. Parallel zum diegetisch laufenden Radio entsteht eine Spannungsszene. Michael nähert sich dem Badezimmer auf den Stiegen. Sam, nichts ahnend, ist weiterhin mit seiner Kopfwäsche beschäftigt. Er singt die Zeilen:

„I ain't got a man; I ain't got a son; I ain't got a daughter; I ain't got no one...“.²⁰⁸

Zu heulendem Wind folgt ein Schnitt zu Michael, der hyperventilierend auf die Badezimmertüre zustürmt und die Hand auf die Türe legt (Abb. 13.2). Der Soundtrack ist nunmehr vom Clarence Henry-Song vollends in ein dramatisches und perkussives instrumentales Spiel übergegangen.²⁰⁹ In die Musik mischen sich statisches Rauschen und Streichercluster. Der harte perkussive Einstieg löst die Musik aus dem Radio gänzlich ab, es ertönen elektronische Sample Drums. Michael öffnet die Türe und wird von Nanook attackiert, Sams Hund.

Als Sam und Michael dessen durchsichtiges Spiegelbild sehen, erklingen im Soundtrack zunehmend perkussive Elemente – ein in gleichen rhythmischen Abständen laufendes Trommelschlagen. Beim Schnitt zu Michael ist abermals ein deutliches Herzklopfen auszumachen.²¹⁰

²⁰⁸ *The Lost Boys*, 00:37:09.

²⁰⁹ *The Lost Boys*, 00:38:05–00:38:57.

²¹⁰ *The Lost Boys*, 00:41:27.

Beobachtungen Szene 7

Einmal mehr wird hier deutlich, dass die oft bediente *mood music*, hier in der Gestalt von Popmusik, in ein *dramatic scoring* mit geräuschhaften Abschnitten übergeht. Popmusik wird dabei von Geräusch und anderen Klängen überschattet. Dieser musikalische Stimmungswechsel geht mit einem szenischen einher, der die Protagonisten in Gefahren zeigt und in ihrer Angst davor. Ein ähnlicher Wechsel mittels *dissolve* war bereits eingang zu beobachten, nämlich in der Szene mit dem Motorradausflug. Popmusik wird hier also abermals verwendet, um eine Änderung der Gefühlslage und der Stimmung zu generieren. Von der fröhlichen, diegetischen Radiomusik zu einem die gesamte Audiospur einnehmenden, beklemmenden Soundtrack aus Geräusch.

Szene 8: Song: „Cry Little Sister“

Ein weiteres Mal erklingt das Hauptthema „Cry Little Sister“ mit Gesang, als Michael und Star miteinander in der Höhle, am Rückzugsort der Lost Boys, erstmals intim werden.²¹¹ Es erfolgt ein Schnitt, der die Kameraperspektive durch einen Wolkenflug zeigt. Parallel erklingt fortgesetzt der Song des musikalischen Hauptthemas „Cry Little Sister“. Der manövrierende Wolkenflug wird fortgeführt und endet schließlich an der Küste in der Höhle der Lost Boys, begleitet von hintergründigem und verhalltem Gelächter. Spätestens hier ist für Zusehende auszumachen, dass der Kameraflug als eine Anspielung zu verstehen ist, wenn nicht sogar der Flug der Lost Boys selbst. Kurzzeitig ist auf dem großen Plakat auch das Gesicht von Jim Morrison zu sehen.

Beobachtung Szene 8

Der Song „Cry Little Sister“ ist an dieser Stelle in seinem vollen Umfang mit Strophen- und Refrain-Text dargeboten. Die Strophe setzt ein, als Michael und Star in einem überblendeten Schnitt beim Sex gezeigt werden. Sie kündigt sich bereits spannungsvoll durch den harmonischen Aufbau einzelner Töne am Synthesizer an. Das Moll des

²¹¹ *The Lost Boys*, (00:48:31).

Einstiegsakkords wirkt geheimnisvoll und düster. Es erinnert Zusehende an die melancholische und geheimnisvolle Grundstimmung der Einstiegssequenz. Der Duktus der Musik ändert seine Dramatik jedoch im Refrain und wechselt zum Wolkenflug des Titelsongs. Die um einen Halbtonschritt heruntergeschliffene Gesangslinie von „Cry“ belebt den vorher dunklen Strophencharakter und lässt die Szene trotz des eher düsteren Settings gemeinsam mit den warmen, gesättigten Farben erhellend und aufmunternd wirken. Die gezeigte Szene ist für das romantische Narrativ der beiden Protagonist:innen bedeutungsvoll. Im filmischen Kontext ist sie jedoch nur ein Zwischenspiel.

Szene 9: Song: „Walk This Way“

Das instrumentale, von Drehorgelsound dominierte Thema von Thomas Newman bildet das typische musikalische und klangliche Setting der Ausgehmeile in Santa Carla ab. Michael trifft auf seine Gangmitglieder, die ihn zu einem Ausflug mitnehmen. Sie kommen in der Nacht an einem entlegenen Ort an. Von weitem ertönt ein charakteristischer HipHop-Beat. Es ist der Groove des Liedes von *Run-D.M.C. & Aerosmith* „Walk This Way“, abgespielt über einen Ghettoblaster.²¹² Ins Bild kommen junge Leute an einem Lagerfeuer, die ausgelassen tanzen, während die Lost Boys den an dieser nächtlichen Party Teilnehmenden am Strand auflauern. Erstmals ist hier auch eine optische Verwandlung der Vampire zu sehen. Die Erscheinungen Davids und der anderen Mitglieder gleichen der aus gängiger Popkultur überlieferten Form: spitze Zähne und vom Lichteinfall verkleinerte Pupillen (Abb. 14). Der eindringliche Rhythmus von *Run-D.M.C.* bleibt konstant, doch kommt im Sound-Gefüge nunmehr ein schriller Ton hinzu, als die Kamera beginnt, den Ausschnitt zu vergrößern und sich vom Versteck zum Lagerfeuer hin zu bewegen. Parallel dazu ist, wie eingangs beim Wächter und beim Tötungsanschlag des Paares im Auto, der spitze und hochfrequente Sound zu hören.²¹³ Der Track, eingangs diegetisch hörbar, wird lauter und nähert sich den Zuhörenden, ein weiteres Beispiel von *source scoring*. Es folgen parallel dazu Szenen von Gewalt. Während unter Geschrei und spritzendem Blut Menschen getötet werden, sind, musikalisch vordergründig, zu den Schreien der Opfer der durchgehende

²¹² *The Lost Boys*, 01:00:10.

²¹³ *The Lost Boys*, 01:02:30–01:02:40.

Schlagzeugrhythmus und die Instrumente von „Walk This Way“ hörbar. Die Härte der Musik und die Brutalität der Bilder werden in Einklang gebracht. Als Michael in der neuen Situation aus Überforderung zu Boden geht, erklingt im selben Moment eine Synth-Orgelakkord-Progression in Moll-Akkorden, die in ihrer Dramatik auch als Anspielung auf das musikalische Klischee der Kirchenorgel in Horrorfilmen verstanden werden kann.

Beobachtung Szene 9

Als einzige Ausnahme im ganzen Film zeigt die Szene des Meuchelangriffs der Lost Boys parallel zu diegetischer Popmusik einen affektiven Kontrast der Bilder mit Musik. Die ausgelassene Feierstimmung geht in eine Horrorszene über, ohne dass sich die musikalische Stimmung ändert. Im Gegenteil, der abgespielte Song in der Szene des Massakers an der Gruppe im Soundtrack wird merklich lauter. Der schnelle Bildwechsel trägt zusätzlich zur aufgeregten Stimmung bei. In keiner anderen Szene des Films wie in dieser kommt die Gegenüberstellung von bildlicher Brutalität mit musikalischer Eindringlichkeit mittels Popmusik zu einer derart drastischen Ausführung. Es ist demnach auch die einzige Szene, in der Popmusik als affektives Mittel dient, Gewalt auditiv zu untermauern. Die Härte des Schlagzeugbeats geht einher mit der Härte der blutrünstigen Bilder.

Szene 10 (original scoring)

Es folgt ein neuer Abschnitt, immer wieder begleitet durch ein neues musikalisches Thema. Es beginnt mit einem E-Bass und Orgelsound sowie rhythmischen Akzenten auf der ersten und dritten Zählzeit des $\frac{4}{4}$ Taktes.²¹⁴ Blechbläser-Fanfaren tragen ein kurzes sextolisches Crescendo-Motiv in d-Moll, das sich über zwei Takte erstreckt. Das neue musikalische Thema im Soundtrack ist rhythmisch sowohl schwerfällig auf die Downbeats als auch engmaschig und triolisch gegliedert, was dem ganzen Themenkomplex eine rhythmische Vielschichtigkeit und eine dramatische Handlungspause verleiht. Hierbei erfolgt d-Moll auf C-Dur sowie e-Moll auf d-Moll. Nachdem die erste

²¹⁴ *The Lost Boys*, 1:06:17.

Phrase wiederholt wird, schließt die Progression auf der vierten Stufe mit F-Dur auf G-Dur etwas leichter und weniger düster. Nach einer Wiederholung wird das Thema harmonisch weitergesponnen und endet schließlich auf a-Moll. Dieser Abschnitt von *dramatic scoring* erklingt in der Situation des Aufbruchs. Sie ist lebhaft und bewegt und kündigt gleichzeitig den letzten und entscheidenden Kampf an. Sam, Michael und die Vampirjäger Edgar und Alan Frog fahren im geborgten Cabriolet zum Unterschlupf an der Küste, wo sie die dort ruhenden Vampire aufspüren und töten wollen.

Als die Vampirjäger-Crew die von der Decke hängenden Vampire entdeckt, setzen ein statischer Ton und ein Rumoren ein. Gefolgt werden sie von einem dramatischen Höhepunkt, als einer der Vampire mit einem Holzpflöck durchbohrt wird.²¹⁵ Der Soundtrack ist an dieser Stelle sehr laut und überladen von Geräusch und Geschrei der Protagonisten und von Musik. Dazu mischen sich Meeresrauschen und ein lauter werdender Streicherakkord, der unisono mit den künstlich klingenden Blechbläsern ertönt. Das neue Thema erklingt zum dritten Mal.²¹⁶ Sam und die Frog-Geschwister sind diesmal mit dem Fahrrad unterwegs. Sie treffen Vorkehrungen, sich den Vampiren zu stellen. Die Stimmung ist in dieser Szene sehr aufgeheizt. Bestimmende Elemente sind schnelle Kamerabewegungen, aufgeregtes Hantieren von Waffen und die Musik des zweiten Themas. Die Dynamik wird zwischenzeitlich drastisch herabgesetzt. Zu hören ist lediglich ein eintöniges Rauschen sowie vereinzelte Paukenschläge. Umso dynamischer setzt anschließend das besagte Thema noch einmal ein, diesmal in geänderter Akkordfolge. Der tiefe Basston, gespielt durch einen Synthesizer, verleiht dem Thema, das hier ein letztes Mal im Film erklingt, mehr Fläche, füllt das harmonische Spektrum und erzeugt durch diese Variation mehr Spannung.

Eine Zwischensequenz zeigt die untergehende Sonne, Aufnahmen vom Santa Carla Freizeitpark, vergnügte Schreie der Menschen auf der Hochschaubahn sowie die rote Abendstimmung. Musikalisch erklingen dazu schneidende Blechbläser und Paukenschläge mit Halleffekt. Der Ort wechselt in die Klippenhöhle der Lost Boys. Zu den verhallten Paukenschlägen und den in der Rhythmik sextolisch phrasierten Blechbläserfiguren tritt nun ein Heulen im Soundtrack hinzu.²¹⁷

²¹⁵ *The Lost Boys*, 01:09:29–01:11:00.

²¹⁶ *The Lost Boys*, 01:14:46.

²¹⁷ *The Lost Boys*, 01:16:37.

Aus einer unruhigen und den Vampirflug imitierenden Kamerafahrt ist noch einmal kurz das ikonische Bild von Jim Morrison zu sehen. Als Davids Schreien erklingt, der kopfüber hängt und optische Merkmale eines Vampirs trägt, erklingt ein bis dahin nicht gehörtes Übergangsthema in den Blechbläser-Sextolen.²¹⁸ Es handelt sich um einen Orgelsound, wie das Blechbläsermotiv im ternären Rhythmus, jedoch triolisch und nicht sextolisch. Die Triolen wechseln zwischen c^1 und cis^1 und c^1 und dis^1 . Das Schreien selbst ist mit einem wirksamen Audioeffekt belegt, der die Stimme verzerrt und mit Hall erklingen lässt. Der Phantomflug der Kamera aus der Höhle offenbart anschließend verkehrt abgespielte Bilder von brandenden Wellen an der Küste, was der bewegten Szene zusätzlich einen beunruhigenden Effekt verleiht. Gemeinsam offenbaren die Bilder sowie das triolisch rhythmisierte Instrumentalthema eine verstörende Wirkung. Sie lassen die Zusehenden umso mehr in die verdrehte Welt übernatürlicher Phänomene eintreten, wie es die Existenz von Vampiren ist.

Als die Lost Boys aus dem Schlaf erwachen und David aus seiner kopfüber hängenden Position seinen Flug ansetzt, erklingt ein Basedrum-Stampfen.²¹⁹ Das musikalische Motiv, das immer in einem Zirkel aus crescendo und decrescendo erklingt, wird weitergeführt und eindringlicher im forte gespielt. Vogel-Geräusche und Heulen stechen im Soundtrack immer wieder hervor und lassen Zusehende die bevorstehenden, bedrohlichen Ereignisse erahnen.

Beobachtungen Szene 10

Der original komponierte Soundtrack in diesem beschriebenen Abschnitt des Films folgt der Dramaturgie der Erzählung, indem er vor allem die gezeigten Orte in Beziehung mit den Protagonisten setzt. Die Musik erklingt in Szenen der Bewegung und ist von der Charakteristik des *dramatic scoring* daher nicht weit entfernt. Filmisch gesehen findet hier lediglich ein Übergang zum Schlussteil der Erzählung statt, der durch die gesteigerte Dramatik der Musik den Spannungsaufbau begünstigt. Die Sequenzen kommen weitestgehend ohne Dialog aus. Der aufgeregte und rhythmusbetonte musikalische Duktus unterstreicht das Vorhaben und die aufgeregte Stimmung der

²¹⁸ *The Lost Boys*, 01:17:06.

²¹⁹ *The Lost Boys*, 01:17:04.

handelnden Personen. Insgesamt wird durch die vorhandene Musik Spannung erzeugt, die sich im folgenden Schlussteil entlädt.

Szene 11: „Good Times“ und „Cry Little Sister“

Die letzten Szenen offenbaren durch die komplexe Verwendung von Soundtechnik den spannungsvollen Höhepunkt im Film. Die Szene in der abgelegenen Familienvilla spielt zur Gänze in der Nacht. Hierbei kommt das Vogelkreischen am häufigsten zum Einsatz und in immer kürzeren Abständen. Parallel dazu wird ein Kameraflug im Sturz auf das Haus gezeigt. Während des ersten Kampfes gegen zwei Vampire ist keine Musik zu hören. Die Montage von Soundeffekten, visuellen Effekten und Geräuschen spielt eine große Rolle, so auch das Sprühen von Vampirblut aus den Auslässen der Sanitäranlagen.

Eine klangliche Besonderheit in Bezug auf Popmusik kommt in der laufenden Szene dennoch zum Vorschein. Die qualvollen Schreie des Vampirs, der gegen eine Stereoanlage geschleudert wird, werden verfremdet durch einen Audioeffekt des Pitch Bendings und einer Verzerrung. Der Schrei erhält dadurch einen übermenschlichen Klangcharakter. Funken sprühen, und aus der Stereoanlage spielt unter Geschrei der Song „Good Times“ von INXS & Jimmy Barnes, der in einer vorherigen Szene bereits zu hören war.²²⁰ (Abb. 15) Die gezeigte Sequenz wirkt durch die Kombination von effektvollen Bildern und der diegetischen Popmusik absurd. Hervor sticht besonders ihr prägnanter Rhythmus aus harten Bass- und Snare-Trommelschlägen.

In der letzten Szene erklingt das rhythmische Schema der Titelmusik „Cry Little Sister“. Der Kampf zwischen den Halbvampiren Michael und David nimmt seinen Lauf. David wird dabei durch ein Hirschgeweih getötet. Beim Eintritt des Todes erklingt, nach einem kurzen Orgel-Klang, viermal das diatonisch abfallende Gesangsschema mit den Noten $g^1-f^1-e^1-d^1$ von „Cry Little Sister“, dazu abwechselnd die kleine Terz der abgeänderten Basstöne in e-Moll, E-G. In weiterer Folge baut sich ein vom Synthesizer gesteuerter, gehaltener c-Moll-Akkord auf, der immer wieder von auftretendem Heulen und einem Schrei begleitet wird. Das diatonisch abfallende Motiv des Titelsongs wird hierbei entnommen und für *dramatic scoring* verwendet. Bis zum Finale und dem

²²⁰ *The Lost Boys*, 01:22:51.

Tod des „head vampires“ Max durch einen zugespitzten Baumstamm ist der Soundtrack von Soundeffekten durchzogen. Sie enden mit einem ultimativen Feuersturm, der durch den Kamin fegt. Als der Bann gebrochen ist und Michael, Star und Laddie wieder zu normalen Menschen geworden sind, erklingt noch einmal extradiegetisch der Song „People Are Strange“ von *Echo & The Bunnymen*. Er fällt zusammen mit dem Outro und dem Abspann.

Beobachtung Szene 11

Die letzte Szene ist in gewisser Weise ein stimmungsvolles Potpourri aus den im Film verwendeten Scoring-Techniken. Hierbei kommen die im Film vorgeführten Techniken in einem letzten, alles entscheidenden Showdown zusammen: diegetischer Sound und Klang, Ausschnitte aus Popmusik und Einsatz von *dramatic scoring*. Deutlich auszumachen ist die Trennung zwischen dem situationsbezogenen comedy-haften Einsatz von Popmusik sowie dem ernstesten und stimmungsgebenden Faktor des extradiegetischen *composed score*. Die Unterscheidung der von Kassabian eingeführten Begriffe der *assimilated* und *affiliated identifications* wird in dieser Szene durch die enge Abfolge der musikalischen Techniken verdeutlicht.²²¹

8.3 Nachbesprechung der Analyse The Lost Boys

Der Soundtrack von *The Lost Boys* setzt sich aus komponierter elektronischer Musik und einem *compiled score* zusammen. Zu jenen der ersten Art gehören die Titelmelodie „Cry, Little Sister“ von Gerard McMahon sowie das karnevaleske Instrumentalstück „To The Shock Of Miss Louise“ von Thomas Newman. Interpreten des Musikcatalogs der bereits existierenden Popmusik, der im Film zum Einsatz kommt sind: *Echo & The Bunnymen*, *The Call* (Michael Been und Jim Goodwin), *Mummy Calls*, *INXS & Jimmy Barnes*, *Lou Gramm*, *Clarence „Frogman“ Henry* sowie *Run-D.M.C.* und *Aerosmith*. Musik erzeugt an unterschiedlichen Stellen des Films verschiedene affektive Wirkungen.

²²¹ Kassabian, *Hearing Film*, 2.

Popmusik kommt auch in diesem letzten Filmbeispiel sowohl über extradiegetische Form als auch durch Diegese und *source scoring* zur Geltung. Die Mittel der Audiowiedergabe zeigen – ähnlich wie in *Christine* – eine hybride Struktur. So wird gleich in der ersten Szene, nach dem Intro, „Groovin‘ On A Sunday Afternoon“, und „People Are Strange“ über Autoradio abgespielt, wo es in weiterer Folge zu einer diegetischen Überblendung kommt. „Beauty Has Her Way“ von *Mummy Calls*, wird in der Szene am Peer scheinbar von einem portablen Audiogerät abgespielt, ehe eine *source scoring*-Verblendung stattfindet und die Musik im vollen Umfang erklingt. „Lost In The Shadows“, der vollends extradiegetisch erklingt, dient durch einen speziellen audio-dissolve-Trick im Mixing, an dessen Stelle anschließend Soundeffekte als Mittel treten, dazu, um die Spannung in der Szene zu erhöhen.

Clarence „Frogman“ Henrys Song „Ain’t Got No Home“ kommt in der Horrorszene von Sam und Michael gänzlich in diegetischer Form vor. Auch in der nächtlichen Meuchelszene der Vampir-Gang, die eine Gruppe Feiernder am Strand überfällt und tötet, beginnt mit diegetischer Radiomusik („Walk This Way“), bevor diese in eine vollumfängliche Soundtrack-Musik übergeht und an Dynamik und Lautstärke gewinnt, um dadurch den Affektgehalt der Szene nochmal zu steigern. Ergänzend treten vermehrt Geräusch- und Klangkulissen auf: von tierischen Lauten wie Quietschen und Vogelgeschrei über statische Toncluster bis hin zu überlagerten, synthetischen Klängen. Im Unterschied zu *Christine* lässt sich hier jedoch keine klare Trennung zwischen Popmusik und Originalkomposition erkennen. Die musikalischen Themen und Songs scheinen vielmehr mit besonderer Sorgfalt gewählt, da sie trotz ihres scheinbar beiläufigen Einsatzes gezielt emotionale und semantische Akzente im Film setzen.

9. Der Schock liegt im Widerspruch

9.1 Popmusik als Mittel zur Identifikation

Allen drei Fallbeispielen ist gemein, dass Popmusik als bestimmendes und stimmunggebendes Element bereits zu Beginn des Films als musikalisches Intro wirkt. Die Songs sind allesamt als rahmengebende Themensongs angelegt, die im Fall von *The Last*

House On The Left und *The Lost Boys* an anderer Stelle wiederholt oder bei *Christine* mit „Bad To The Bone“ als musikalischer Rahmen mit Vor- und Abspann gesetzt werden. Zu Beginn des Films *Last House* sind die Identifikationen zu den Rollen der Charaktere klarer zugeordnet: Die Stillos werden zunächst als Antagonisten mit böswilliger Agenda eingeführt, die mit direkten narrativen Verweisen und klanglicher Abwesenheit eindeutig Kriminellen zugeordnet werden, von denen Gefahr ausgeht. Maris und Phyllis' Auftreten steht zunächst mit sanfter Folkmusik sowie auch rhythmischer, von Schlagzeug getragener Popmusik in Verbindung. Zu Beginn findet also *mutual implication* bzw. *empathetic music* statt.^{222,223} Das Anklopfen der Türe im Apartment der Stadt vermittelt zum ersten Mal im Film ein Gefühl von Gefahr, unterlegt mit kurzem Moll-Akkord-Schlag und Perkussion mit prägnantem E-Gitarrenmotiv. Von nun an findet ein starker Wechsel des metaphorischen Verhältnisses von Ton und Bildern statt. Die eingangs dargebotene Stimmung von Harmonie kippt zusehends in etwas Bedrohliches. Es findet dahingehend auch keine Identifikation mit den Personen in der Handlung statt, die für den Bezug zu den Charakteren wichtig scheint.²²⁴ Während es das Ziel der meisten (Horror-)Filme sei, dass Zusehende mittels Musik in die Realität der Handlung eintauchen, hebt *The Last House On The Left* die Distanziertheit zwischen gezeigten Bildern und Publikum hervor.²²⁵

Musikalisch werden im Film alle handelnden Figuren weitgehend gleichgesetzt. Weder eine leitmotivische Differenzierung noch ein klassisches *dramatic underscoring* kommen zum Einsatz. Besonders deutlich tritt diese Entkopplung von musikalischer Affektlage und filmischem Geschehen in jenen Stücken hervor, die eine starke Divergenz zwischen gezeigtem Leid und musikalischer Stimmung erzeugen: „Baddies Theme“, „Water Music“, „Now You're All Alone“ und „The Chase“. Vor allem „Baddies Theme“ und „Now You're All Alone“ markieren popmusikalisch gefärbte Themen, deren heiter-leichte Anmutung in scharfem Kontrast zu den dargestellten Gewaltereignissen steht. Eine identifikatorische Anbindung an die Figuren wird dadurch erheblich erschwert.

²²² Gorbman, *Unheard Melodies*, 15–18.

²²³ Chion, *Audio-Vision*, 8.

²²⁴ Kassabian, *Hearing Film*, 56–57.

²²⁵ Tompkins, „Pop Goes the Horror Score“, 109.

Eine Identifikation durch Popmusik findet sich bei *Christine* bereits früh. Da es sich bei „Bad To The Bone“, dem Titel- und Abspannmusikstück um einen bereits veröffentlichten Song handelt, kommt hierbei am ehesten die Frage nach einer Differenzierung zwischen *assimilated identifications* und *affiliated identifications* zum Tragen, wobei auch eine Kombination aus beiden Tendenzen möglich ist.²²⁶ *Christine* geht wohl von allen drei Filmen am deutlichsten in die Richtung *affiliated identifications*, da bereits mit „Bad To The Bone“ und „Not Fade Away“ die einführende Filmszene von Popmusik geprägt ist. So offen die von Kassabian konstatierte *compiled score* als *affiliated identifications* auch sein mag, die Identifikation mit den beiden Hauptcharakteren Arnie und Christine findet im Film eine recht deutliche Aussage. Arnies Hingabe zu Christine wird in jener Szene sichtbar, als er sich auf den Fahrersitz begibt, den Kopf auf das Lenkrad legt und sanft über das Armaturenbrett streicht, während „Pledging My Love“ spielt. Die Musik wirkt sowohl als inhaltlicher Bezug und affektiver Indikator, bewirkt aber darüber hinaus eine Harmonie im Einklang mit dem Aussehen und dem Interieur des Autos. Musik wird hierdurch aus einer früheren Zeit in die erzählte Gegenwart transportiert. Es hat den Anschein, als ob der Hauptcharakter Arnie die Rock’n’Roll- Songs genießen würde und die Musik ein Teil von ihm wäre, sich dabei aber gleichzeitig immer weiter von seinem persönlichen Umfeld distanziert. Das Auto aus der Zeit der 1950er-Jahre hat zudem augenscheinlich eine eigene Persönlichkeit, die sich durch den gezielten Einsatz von Songs und deren Aussagen in bestimmten Situationen äußert. Die Maschine spricht mittels Autoradios, veräußert menschliche Gefühle und Emotionen wie Eifersucht, Freude, Verliebtheit und letztendlich auch Hass.

Die Rolle der Musik in der Anfangsszene der Autofahrt von *The Lost Boys* mit dem Song „People Are Strange“ ist ebenfalls als *affiliated identifications* zu betrachten.²²⁷ Da hier ein Schnitt durch die Gesellschaft parallel zu der aussagekräftigen Songzeile „People Are Strange“ spielt und Bewohner der Stadt gezeigt werden, findet die Identifikation nicht mit einer bestimmten Person, sondern vielmehr einer Gemeinschaft statt. Die Aneinanderreihung von Bildern bestimmter Personengruppen, die rein optisch durch Punk-Look und schwarzer Kleidung einer Undergroundszene zuzuordnen

²²⁶ Kassabian, *Hearing Film*, 15.

²²⁷ Kassabian, *Hearing Film*, 77.

wären, geben der Musik und den Bildern eine neue Bedeutung und ein Zusammenspiel. Zeitgleich findet hierbei nicht nur ein soziologischer Kommentar auf die Lost Generation der 1980er-Jahre statt, sondern wird erstmals auf Jim Morrison angespielt, der für den weiteren Verlauf des Films eine bedeutende symbolische Wirkung hat und dabei immer wieder bildlich mit dem Sujet von Religiosität in Verbindung gebracht wird.²²⁸

Eine markante Gegenüberstellung beider musikalischer Wahrnehmungsprozesse zeigt sich in der Schlusszene von *The Lost Boys* während des finalen Kampfes gegen die Vampire. Einerseits erklingt der Song „Good Times“ von *INXS & Jimmy Barnes*, andererseits wenige Sekunden später, nach einer spannungsvollen Stille, der bereits etablierte Soundtrack aus hochfrequenten Geräuschen und tiefem Dröhnen.

Während Popmusik an diesen Stellen ambivalent wirkt – sie kann, abhängig von individuellen Assoziationen des Publikums, unterschiedliche Bedeutungen hervorrufen – folgt das *dramatic scoring* den etablierten Konventionen der Filmmusik, die gezielt Spannung und emotionale Intensität erzeugen. In dieser Sequenz treffen somit *affiliated-* und *assimilated identifications* unmittelbar aufeinander.

9.2 Popmusik als Faktor der Erzählung

9.2.1 Popmusik als Zeitdokument

Musik ist in allen behandelten Filmen ein Zeitdokument, das die politische und gesellschaftliche Lage als Repräsentantin von Popkultur widerspiegelt. Hierbei sind der musikalische Stil und der Sound besonders ausschlaggebend. In der zweiten Szene von *Christine* erfolgt ein Zeiteinsatz in die gegenwärtige Erzählzeit. Besonders hervorgehoben wird dies durch die beiden Versionen des Songs „Not Fade Away“, der eingangs in der originalen Studioaufnahme von *Buddy Holly* parallel zur zeitlichen Rückblende in die 1950er-Jahre erklingt. In der darauffolgenden Szene wird derselbe Song erneut eingesetzt, diesmal extradiegetisch und in einer zeitgemäß modernisierten Coverversion von *Tanya Tucker* aus dem Jahr 1978. Diese Fassung erklingt innerhalb der

²²⁸ Ní Fhlainn, „It’s Morning in America“, 149.

erzählten Zeit desselben Jahres und markiert, parallel zur visuellen Einführung eines modernen Autos, den Übergang in die Gegenwart des Filmnarrativs. Die Musik wirkt lebendig, jugendlich und energetisch. Sie evoziert ein Gefühl von Sicherheit und Normalität, das die Abwesenheit unmittelbarer Bedrohung signalisiert. Wenn Dennis mit laut aufgedrehter Musik und Motorengeräuschen vor dem Haus der Cunninghams vorfährt, reagiert Arnies Mutter mit der Bemerkung: „That’s noise pollution, what you’re doing!“ (00:05:30). Das laute Abspielen populärer Musik wird hier als generati-
onales Spannungsmoment inszeniert, als Provokation jugendlicher Selbstbehauptung. Das Auto Christine wird im Gegensatz immerzu mit der Vergangenheit der „Oldies“ in Verbindung gebracht; (00:48:23) nicht, um dem Publikum zu ermöglichen, sich mit einer bestimmten „peer group“ zu identifizieren, wie dies beispielsweise in *The Big Chill* der Fall ist, sondern um eine gewisse zeitlich-narrative Barrikade zwischen Christine und Publikum aufzubauen.²²⁹ Ihre Songs wirken wie aus der Zeit gefallen – Relikte einer früheren Ära, die in die Gegenwart eindringen und Bedrohung verkörpern. Musik fungiert somit als semantischer Marker für Gefahr. Während aktuelle Popmusik mit Lebendigkeit und sozialer Verortung assoziiert wird, ist Christines musikalische Ausdrucksweise unheimlich und rückwärtsgewandt. Diese Gegenüberstellung von *dramatic scoring* und archaisch klingender Radiomusik erzeugt ein System von Bedeutungszuschreibungen, das den inneren Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod, Sicherheit und Bedrohung musikalisch verankert. Eine explizite Referenz darauf liefert Leighs Aussage: „That radio. All it gets are those old songs.“²³⁰

Der Soundtrack von *The Lost Boys* ist stilistisch ebenfalls einem zeitgenössischen, modernen Musikanspruch zuzuordnen. Darauf weisen die verwendeten Instrumente und Stilmittel der einzelnen Tracks hin. Der häufige Einsatz von Synthesizern und Sequenzern, um eine rhythmische und harmonische Grundlage der einzelnen Songs zu kreieren, ist ein Spezifikum der Popmusik der 1980er-Jahre. Bereits im Themensong „Cry Little Sister“, der sich aus einem dynamisch gleichbleibenden Synth-Ton-Ostinato und in regelmäßigen Abständen nach unten glissandierenden, computergenerierten Sounds sowie einem aus Perkussion-Samples kreierten, wiederkehrenden Pochen aus

²²⁹ Kassabian, *Hearing Film*, 77.

²³⁰ *Christine*, 00:48:25.

zwei Achtelnoten zusammensetzt, kommen damit typische Stilelemente für die Instrumentierung von Rock- und Popmusik aus der Zeit um Anfang bis Mitte der 1980er-Jahre zum Tragen. Aber auch die für jene Zeit als produktionstechnischer Standard geltende Verwendung von Hall- und Reverb-Effekten, speziell bei perkussiven Elementen im Soundgefüge, tritt in den meisten der verwendeten Songs des Films *The Lost Boys* deutlich hervor. Beispiele hierfür sind der Song „Lost In The Shadows“, der in der nächtlichen Motorradszene extradiegetisch eingesetzt wird, „Beauty Has Her Way“ in der Szene am Rande des Freizeitparks oder „I Still Believe“, der beim nächtlichen Live-Konzert von *Tim Capello* performt wird. Hinzu kommt der Umstand, dass die meisten der verwendeten aufgenommenen Songs auch aus dieser Zeit stammen bzw. produziert und veröffentlicht wurden sowie auch Teil des originalen Soundtracks sind, der spezifisch für den Film produziert wurde. Eine Ausnahme stellt hier lediglich der Song „Ain’t Got No Home“ von *Clarence „Frogman“ Henry* aus dem Veröffentlichungsjahr 1956 während der Badezimmerszene zwischen Sam und Michael dar. Regisseur Schumacher kann ebenfalls attestiert werden, mit all diesen erwähnten Songs eine gewisse situationsbezogene Stimmung erzeugen zu wollen. Bei „Lost In The Shadows“ wäre dies ein jugendlich-modernes Setting mit Motorrädern und lauter Musik sowie ein Gefühl von Freiheit, das hierdurch vermittelt wird. Bei „Beauty Has Her Way“ kommt durch die Musik ein romantischer Aspekt des Films zum Tragen. „I Still Believe“ steht durch die Härte der Instrumentierung in Verbindung mit der tanzenden Menge ebenfalls für die Jugendkultur im Film und vermittelt eine ausgelassene Stimmung.

The Last House On The Left fällt aus der Reihe, da es sich hierbei weder um eine Zusammenstellung bereits veröffentlichter Musik in Form eines *compiled scores* noch um adaptierte Neuveröffentlichungen von teils bereits komponierten und für die Filmproduktion neu arrangierte Songs handelt. Philipp Hess, der im Film den sadistischen Krug Stillo darstellt, komponierte und produzierte gemeinsam mit Steve Chapin die Musik für *The Last House On The Left*. Es sind größtenteils Folk- und Bluegrass-Songs, zu jener Zeit ein populäres Genre.

Der thematische Zeitrahmen des Films fällt in eine politisch brisante Zeit, in welcher der Vietnam-Krieg in den TV-Medien omnipräsent war. Einen direkten Kommentar

äußert auch Regisseur Wes Craven zu dieser Thematik, die sehr viel mit der drastischen Darstellung von Gewalt im Film und der geopolitischen Entwicklung jener Zeit zu tun hat:

*„Last House was very much a product of its era. It was a time when all the rules were thrown out the window, when everybody was trying to break the hold of censorship. The Vietnam War was going on, and the most powerful footage that we saw was in the actual documentary films of the war.“*²³¹

Die gesellschaftlichen Auswirkungen der 1968-Revolution sind ebenfalls im Film spürbar. Dieser stellt einen eindeutigen Kommentar auf die politische Brisanz und die Kontroverse um den Vietnam-Krieg Anfang der 1970er-Jahre dar.²³² Dies äußert sich in erster Linie durch die Gegenüberstellung elterlichen Konservatismus und jugendlicher Rebellion, aber auch durch feministische Emanzipation. Auch wird der offene Kleidungsstil Maris angesprochen „We can see your nipples as plain as day“ und der Vergleich mit der Jugendzeit der beiden Eltern und den damaligen Gewohnheiten. „I thought you were supposed to be the love generation!“²³³

Die im Film vorkommende Folkmusik, besonders anhand der Beispiele „And The Road Leads To Nowhere“ und „Wait For The Rain“, gibt einen deutlichen Hinweis auf die thematisierte Subkultur der Hippie- und Flowerpower-Bewegung, die durch die beiden Protagonistinnen Mari und Phyllis verkörpert wird und dem konservativen, bourgeois Lebensstil der beiden Eltern entgegentritt.²³⁴

9.2.2 Popmusik und Narrativ

Popmusik ist neben einer zeitlichen Verortung auch Teil des Narrativs. Oftmals wird sie als Kontrastmittel zum klassischen horror scoring eingesetzt und dadurch als Rückführerin in die Realität des Alltäglichen der Handlung interpretiert.²³⁵ Die Songs der behandelten Filme nehmen allerdings Bezug auf die emotionale oder

²³¹ Wes Craven zit. nach: Tompkins, „Pop Goes the Horror Score“, 101.

²³² Lowenstein, *Shocking Representation*, 113–29.

²³³ *Last House*, 00:03:19–00:04:18.

²³⁴ Lowenstein, *Shocking Representation*, 118.

²³⁵ Brownrigg, „Film music and film genre“, 130–31.

handlungsspezifische Lage der Protagonist:innen und kommentieren sie. In der Szene der Entführung, der Autofahrt aufs Land, ist der Gesang des „Baddies“-Themas aus spezieller Perspektive einer Erzählinstanz gerichtet, die das Geschehen rund um die Stillo-Gang kommentiert:

*„Weasel and Junior, Sadie and Krug
out for the day with the Collingwood brood,
out for the day for some fresh air and sun
Let’s have some fun with that two lovely children
And off ‘em as soon as we’re done.“*

Joe Tompkins attestiert hierbei dem Banjo-Spiel sowie der Szene im Allgemeinen eine besondere Bedeutung. Bluegrass-Banjo-Musik Anfang der 1970er-Jahre bringe demnach unweigerlich eine Vielzahl an Bedeutungen, Werten und Assoziationen mit sich. Er bezieht sich in seiner Argumentation auch auf Karen Linn, wenn er die Popularität des Banjos mit dem Bild als „Appalachian folk artifact“ und einer Antimoderne sowie „hillbilly“-Kultur in Verbindung bringt.²³⁶ Auch in anderen Filmen derselben Zeit *Deliverance* (1972) oder *Bonny And Clyde* (1967) stehe das Banjo mit seinen nostalgischen und mythologischen Konnotationen im Gegensatz zum modernen, „zivilisierten“, geschäftigen Amerika.

Die Handlungen beider Filme beruhten auf jener binären Erzählstruktur, nämlich der Gegenüberstellung der Unterschiede des Ruralen und Urbanen sowie Zivilisation und Wildnis. Tompkins weist darauf hin, dass diese Barriere zwischen zivilisiertem und ländlichem Terrain durch die Automobilität der Antagonisten aufgebrochen wird. Nichtsdestotrotz unternehmen die Stillos hier eine „Stadtflucht“, die ein Fliehen aus der Zivilisation in die Wildnis, zum „anarchischem Chaos“ hin, symbolisiert.²³⁷ Jener Klassen-Durchbruch werde durch die hörbare Country-Bluegrass-Musik kundgetan und gleichzeitig parodiert. Stadt-Land-Dualismus sei jedenfalls ein gängiges Mittel im (Horror-)Film, um herrschende soziale Unterschiede sowie das Fehlen eines ordnungsgemäß funktionierenden Rechtssystems in die Logik der Handlung einfließen zu lassen.²³⁸

²³⁶ Tompkins, „Pop Goes the Horror Score“, 104.

²³⁷ Tompkins, „Pop Goes the Horror Score“, 105.

²³⁸ Kassabian, *Hearing Film*, 31.

In *Christine* ist die vorkommende Rock'n'Roll-Musik zeitlich deplatziert und steht im Kontrast zu den modernen Songs im Film. Der Einsatz der Musik erfolgt jeweils analog zu einer sozialen Handlung und ist gewissermaßen zu dieser parallel oder eine Anspielung darauf. Die semantische Aussage der Songs spiegelt hierbei in gewisser Weise eine Gefühlslage, die in der Szene bei den Charakteren herrscht, wider. Das trifft besonders dann zu, wenn Christine ebenfalls als Charakter mit emotionaler Gefühlslage gesehen wird. Das Auto scheint mit der Stimme des Radios und der Musik zu kommunizieren. Christine hat hierbei keine menschliche Stimme und verwendet auch keine Sprache im linguistischen Sinn, sondern kommuniziert mittels Gefühlslagen und Stimmungen, die über die genannten Popsongs transportiert werden.

10. Der Affekt des Gegensatzes als Erlebnis von Horror

Im ersten Fallbeispiel *The Last House On The Left* Musik als *assimilated identifications* zuzuordnen, greift zu kurz, weil hierbei keine gewöhnliche Identifizierung mit den Protagonisten, sondern wenn, dann eher mit den Antagonisten, den „Baddies“ stattfindet.²³⁹ Popmusik kann nur mit dem psychologischen Hilfsmittel einer umgekehrten Erwartungshaltung Spannung und damit ein Gefühl erzeugen, das dem Horrorfilm zuträglich und angemessen scheint. Sie kann jedoch nicht in derselben unbescholtenen Form eines gänzlich neuartigen klassischen Scores agieren, da ihr dazu die Unbefangenheit und Neuartigkeit des momentanen musikalischen Eindrucks fehlt. Popmusik kann zu einem Gefühl des Horrors nicht beitragen, da die mit der Popmusik einhergehenden und wiederholten Formen wie Songstruktur auch immer mit einem Gefühl des bereits Bekanntem und Gehörtem einhergeht und deswegen nie gänzlich frei von „external associations“ steht.²⁴⁰ Der affektive Verstärkungseffekt von Musik kann jedoch nur dann vollständig greifen, wenn er noch nicht durch spezifische Identifikationsangebote besetzt ist. In diesem Fall entsteht ein offener Rezeptionsraum, in dem Musik primär auf die Bilder wirkt, ohne zugleich bestimmte Figuren oder Gruppen zu markieren. Für das erste Fallbeispiel lässt sich daher klar feststellen, dass Popmusik hier

²³⁹ Kassabian, *Hearing Film*, 2

²⁴⁰ Kassabian, *Hearing Film*, 3.

tatsächlich zur Intensivierung des Horrorerlebens beiträgt. Die beiden weiteren Filme operieren demgegenüber stärker innerhalb des etablierten Identifikationsschemas, das Kassabian als *affiliated identifications* beschreibt: Die eingesetzte, bereits vorab kulturell kodierte Popmusik aktiviert bestehende Assoziationsräume des Publikums und fungiert damit weniger als unmittelbarer Affektverstärker denn als Marker narrativer und sozialer Zugehörigkeit.

10.1 Affektive Erfahrung durch Popmusik

Über das Identitätskonzept Kassabians hinausgehend richtet sich der Blick nun auf den Affekt selbst: Popmusik im Horrorfilm soll hier nicht nur als Bedeutungsträger, sondern als affektives Dispositiv verstanden werden.

10.2.1 The Last House On The Left

Der Einsatz von Popmusik in *The Last House On The Left* weist ein inkonsistentes und zugleich hochreflexives Motiv auf. Während zu Beginn des Films eine konventionelle Parallelisierung von Bild und Musik herrscht, etwa wenn Countrymusik-Klänge eine ländliche Idylle evozieren, löst sich diese im weiteren Verlauf zunehmend auf. Bereits in der Szene der Autofahrt aufs Land, begleitet vom „Baddies“-Thema, deutet sich diese Verschiebung an: Popmusik erklingt hier nicht mehr als bloße Hintergrundbegleitung, sondern tritt in ein affektives Spannungsverhältnis zum Bildgeschehen. Dieses Paradox kulminiert in der Cross-Cut-Sequenz zwischen der Gefangennahme der beiden jungen Frauen und den häuslichen Vorbereitungen der Eltern. Während das in Dur gesetzte, polkaartige Stück „Mari’s Birthday Surprise“ eine heitere Stimmung erzeugt, werden gleichzeitig Szenen der Nötigung gezeigt – eine Kombination, die das Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit radikal unterläuft.

Die Inszenierung dieser Szenen verzichtet weitgehend auf die für das Horrorgenre typischen musikalischen Signale. Nach der Entführung der beiden Frauen herrscht eine auffällige akustische Leere: kein dominantes Leitmotiv, kaum Rhythmus und keine

orchestralen Akzente. Stattdessen rücken Umgebungsgeräusche und Dialoge in den Vordergrund, wodurch der Film fast dokumentarische Züge erhält.²⁴¹

Diese Reduktion betont den Realismus des Dargestellten und führt zu einer affektiven Unsicherheit beim Publikum, da der gewohnte musikalische Rahmen der Orientierung entfällt. Damit offenbart der Film eine ambivalente Variante des Rape-And-Revenge-Genres, die zugleich naturalistisch und hochgradig stilisiert wirkt.

Die Affektdramaturgie des Films lässt den Zuschauenden dadurch bewusst viel interpretativen Spielraum.²⁴² Der Affekt des Horrors entsteht hier weniger durch die Deckungsgleichheit von Musik und Bild, sondern durch ihr permanentes Gegeneinander. Während im ersten Drittel eine kohärente Beziehung zwischen Ton und Bild dominiert, verschiebt sich dieses Verhältnis zunehmend in Richtung einer affektiven Kollision: Musik, die weiterhin eine Idylle suggeriert, trifft auf extreme Gewaltszenen und erzeugt dadurch eine groteske, beinahe komische Dissonanz, einer Gegensätzlichkeit von Musik und Bildern.²⁴³

Diese affektive Paradoxie lässt sich exemplarisch in der Vergewaltigungsszene beobachten, die von David Hess' Folksong "Wait for the Rain" begleitet wird. Die Musik evoziert eine Atmosphäre der Ruhe und Vertrautheit, die im schärfsten Gegensatz zu den gezeigten Bildern steht. Das Resultat ist kein klassischer sadistischer Schockeffekt, sondern eine Form emotionaler Verstörung, die sich aus der Diskrepanz von auditiver Entspannung und visueller Gewalt speist. Im Sinne von Massumi ließe sich sagen: Die Musik wirkt „auf der Haut“, sie erzeugt affektives Feedback, das physiologisch reagiert, bevor Bedeutung greifen kann. Der Affekt ist hier nicht semantisch kodiert, sondern intensiv, ungerichtet und paradox: Er verstärkt die Wahrnehmung der Gewalt, ohne sie erklärbar zu machen.²⁴⁴

Spinozas Begriff des *conatus* lässt sich hier ebenfalls anwenden: Während die Opfer in einem Zustand des vollständigen Verlusts von Tätigkeitsmacht verbleiben (negative Affekte), scheint die Musik die Täter in ihrer Handlung pervers zu bekräftigen – ein Affekt der Steigerung im moralisch destruktiven Kontext. Der Song fungiert somit als

²⁴¹ Lowenstein, *Shocking Representation*, 120.

²⁴² Moldenbauer, *Ästhetik des Drastischen*, 236.

²⁴³ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 103.

²⁴⁴ Massumi, *Parables of the Virtual*, 27–28.

strukturelles Übergangselement, das nicht narrativ motiviert ist, sondern eine affektive Zersetzung des Zuschauererlebens bewirkt.

Der filmische Minimalismus – die spärliche Ausstattung, die unscheinbare Tonspur, der Wechsel zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Sound – unterstreicht diesen dokumentarischen Charakter.²⁴⁵ *The Last House On The Left* erzeugt damit eine Form des Horrors, die nicht durch Schockeffekte, sondern durch affektive Verunsicherung wirkt: Popmusik wird hier zum Träger eines paradoxen Empfindens zwischen Nähe und Distanz, Attraktion und Abstoßung.

10.2.2 Christine

In Christine erscheint das titelgebende Auto selbst als ein affektives Wesen. Es fühlt, liebt und hasst. Doch diese Emotionen werden nicht über Mimik oder Sprache, sondern über Popmusik vermittelt. Carpenter verwendet eine Vielzahl an Popmusik aus den 1950er- und 60er-Jahren, die als Stimme und emotionaler Resonanzraum der Maschine fungieren. Songs wie „Pledging My Love“, „Keep-A-Knocking“ oder „We Belong Together“ sind keine ironischen Kontrapunkte, sondern wirken als affektive Extension des Autos selbst – als Ausdruck seines inneren Lebens.

Die Musik erzeugt eine doppelte Bewegung im Zuschauer: Sie evoziert einerseits ein nostalgisches Wohlgefühl, andererseits konfrontiert sie dieses Gefühl mit Momenten der Zerstörung und Gewalt. In dieser Spannung zwischen Vertrautheit und Bedrohung zeigt sich das, was Massumi als „Autonomy of Affect“ bezeichnet: eine körperlich spürbare, aber semantisch ungebundene Intensität, die der Zuschauer als Unbehagen und zugleich als Faszination erfährt.²⁴⁶ Der Affekt geht der Bedeutung voraus: Wir fühlen Christines Präsenz, bevor wir sie verstehen.

Dabei wirkt der Einsatz der Musik weniger als ironische Brechung, sondern als affektiver Verstärker. Der Zuschauer wird affiziert von einem ästhetischen Kurzschluss zwischen akustischer Nostalgie und visueller Gewalt.

Popmusik übernimmt hier die Rolle eines affektiven Dispositivs: Sie organisiert das emotionale Feld zwischen Mensch und Maschine, zwischen Zuschauer und Leinwand.

²⁴⁵ Lowenstein, *Shocking Representation*, 120.

²⁴⁶ Massumi, *Parables of the Virtual*, 27–30.

Im Unterschied zu *The Last House On The Left*, wo Popmusik als Kontrastmittel fungiert, verschmilzt sie in Christine mit der Bedrohung selbst. Die Popmusik fungiert als affektives Medium, das die sinnliche Vertrautheit des Alltäglichen mit der Bedrohlichkeit des Unheimlichen verschränkt. In dieser Spannung von Wiedererkennung und Zerstörung entfaltet sich das eigentliche Unbehagen – ein affektiver Kurzschluss, bei dem Lust und Angst ununterscheidbar werden.

10.2.3 The Lost Boys

Auch in *The Lost Boys* findet eine Affektbewegung durch die Filmmusik statt. Ein besonderes Spannungsfeld bietet hier die Badezimmer-Szene sowie jene am Lagerfeuer, wo beiderseits Popmusik eine spezielle Rolle im Zusammenspiel von gewaltvollen Bildinhalten mit kurzen Schnitten spielt. Speziell der Song „Walk This Way“ von Run-D.M.C. erhält in der Szene eine mitreißende Wirkung. Sie löst zuerst (zunächst aus der Distanz mitsamt den unbeschwert tanzenden Leuten) eine affektive Grundstimmung aus; ein Gefühl von Coolness, Entgrenzung und jugendlicher Freiheit. Das Gefühl, durch Popmusik induziert, bleibt auch, als schon die Bedrohung in Form der Vampire naht. Die Gruppe erfährt also im Moment vor dem Tod einen Zuwachs an Tätigkeitsvermögen, bevor dieser schlagartig in einen Verlust desselben umschlägt. Das Publikum wird also zunächst, indem es in den Zustand von Erhebung gesetzt wird, getäuscht, um dann zu erfahren, dass der *conatus* der Opfer von einem Lust- zu einem Schockzustand übergeht. Durch den Kontrast zwischen feierlicher Popmusik und extremer Gewalt entsteht eine ästhetische Dissonanz, die nicht auflösbar ist. Genau hier liegt die eigentliche Stärke der Szene: Der Song bleibt eingeschrieben in die Gewalt. Er kommentiert sie nicht, sondern wird ihr affektives Trägermedium. Das, was euphorisch macht, begleitet zugleich das Grauen. Etwas anders gestaltet sich die Zuordnung von Affekt in der Badezimmer-Szene. Sam ist mit dem Song „Ain’t Got No Home“ von Clarence „Frogman“ Henry in seine eigene lustvolle Welt vertieft, die mit der Unlust von Michael sogleich kollidieren wird. Sam ahnt jedoch noch nichts von einer sich anbahnenden Gefahr. Hier steht Popmusik, im Gegensatz zur oben besprochenen Szene, mit Geräusch im Kontrast. Die Spannung der Szene entsteht durch das Aufeinanderprallen zweier Affektbewegungen: die durch Popmusik begleitete, von Gelassenheit

geprägte Stimmung des jüngeren Bruders und jene aggressiv getriebene des älteren Bruders Michael.

11. Fazit und Schlusswort

Die vorliegende Arbeit will mit dem Fokus auf die Musik und weniger auf das Dargestellte ein Bewusstsein für den Klang und die Musik im Film schaffen.

Sie geht der Frage nach, welche Rolle Popmusik im Horrorfilm spielt und inwiefern sie affektive Wirkungen erzeugt. Anhand der Analyse von *The Last House On The Left* (1972), *Christine* (1983) und *The Lost Boys* (1987) konnte gezeigt werden, dass Popmusik innerhalb des Horrorfilms auf unterschiedlichen Ebenen wirkt und diese Ebenen nicht deckungsgleich verlaufen.

Auf der Ebene des meaning-making, verstanden als *affiliated identifications* (im Sinne kultureller, sozialer und narrativer Bedeutungszuschreibungen), zeigt sich, dass Popmusik in *Christine* und *The Lost Boys* weniger zur unmittelbaren Erzeugung von Spannung beiträgt.²⁴⁷ Im Gegenteil: Die Songs fungieren hier vor allem als Marker von Zeitgeist, Subkultur und Identitätsentwürfen der Figuren – ein Effekt, der die Bedrohung eher rahmt als sie intensiviert. Nur *The Last House On The Left* gelingt es, mittels eigens komponierter Songs eine paradoxe, teils irritierende Wirkung zu entfalten, die Spannung gerade durch die Entkopplung von Bild und Ton verstärkt.

Anders stellt sich die Lage auf der Ebene des Affekts dar. Folgt man Massumis Verständnis des Affekts als präpersonaler, intensiver Erfahrung, die sich einer direkten Bedeutungszuweisung entzieht, wird deutlich, dass Popmusik in allen drei Filmen eine entscheidende Rolle spielt. Selbst dort, wo sie narrativ keine Spannung erzeugt, wirkt sie auf der affektiven Ebene als eine Art Resonanzraum für Körperlichkeit: durch Rhythmus, Lautstärke, Tempo und Wiederholung moduliert sie Intensitäten, stört Wahrnehmungsgewohnheiten oder verstärkt die körperliche Unruhe des Zusehenden. Damit lässt sich festhalten, dass Popmusik im Horrorfilm nicht primär als Trägerin von Bedeutung, sondern als Generatorin von Intensität zu verstehen ist – ein Befund, der

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 5.3

das Massumische Konzept der *Autonomy of Affect* bestätigt. Popmusik im Horrorfilm wirkt also weniger durch das, was sie erzählt, sondern durch das, was sie mit uns macht. Gerade dieser affektive Überschuss, der sich oft nicht eindeutig in narrative Strukturen integrieren lässt, könnte ein Grund sein, warum Popmusik im Horrorkino eine so eigenwillige, oft irritierende Faszination entfaltet.

Es bleibt abschließend festzuhalten, dass Popmusik im Horrorfilm nicht nur ein ästhetisches Stilmittel ist, sondern auch ein affektives Dispositiv, das den Körper des Zuschauers in die filmische Erfahrung verstrickt. Die Spannung des Horrors entsteht somit weniger durch die Illustration des Schreckens als durch die Verstörung der Sinne, die Klang und Bild in ihrer spezifischen Verbindung hervorrufen. Dies deutet auf ein produktives Spannungsfeld zwischen narrativer Bedeutungsproduktion und affektiver Erfahrung hin – ein Thema, das auch über das Horrorkino hinaus einer weiterführenden Untersuchung wert wäre.

Es wird in der Rezeption am Ende immer am Einzelnen liegen, die gehörte Musik im Kontext des Filmerlebnisses zu verstehen, einzuordnen und zu deuten. Weiters ist es ebenfalls nicht nur eine rezeptionsmentale, sondern eine produktionsmentale Frage, was die Musik im Film bewirken und welche Rolle sie einnehmen soll. Die Entscheidung liegt zu einem mindestens genauso hohen Maß bei Regieführenden, Musik und deren Stellenwert in Hinblick auf Narrativ, Bedeutung und affektive Wirkung in den Film einzubeziehen.

12. Quellenverzeichnis

12.1 Literatur

- Adorno, Theodor W. / Hans Eisler: *Komposition für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996.
- Alewyn, Richard: *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt am Main: Insel 1974.
- Altman, Rick: „Cinema and Popular Song. The Lost Tradition“, in: Arthur Knight / Pamela Robertson Wojcik (Hrsg.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, New York: Duke University 2001.
- Altman, Rick: *The American Film Musical*, London: British Film Institute 1989.
- Bacon, Simon: „People are Strange. Re-Viewing The Lost Boys“, in: *kultur & geschlecht* 2011/8, S. 1–21, <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/?p=156>, Zugriff: 3.12.2025.
- Bellano, Marco: „I Fear What I Hear. The Expression of Horror in Film Music“, in: Lee Baxter / Paula Brăescu (Hrsg.), *Fear within Melting Boundaries*, Oxford: Inter-Disciplinary 2011, S. 69–78.
- Brenner, Ginni: „Im Rhythmus zwischen Vision und Würde“, in: *Salzburger Nachrichten* 81/23, S. 11.
- Brown, Julie: „Carnival of Souls and the Organs of Horror“, in: Lerner, Neil (Hrsg.), *Music in the Horror Film. Listening to Fear*, New York: Routledge 2010, S. 1–20.
- Brownrigg, Mark: *Film music and film genre*, Dissertation University of Stirling, 2003.
- Burke, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of the sublime and beautiful*, Indiana: University of Notre Dame 2017.
- Carroll, Noël: „The Nature of Horror“, in: *The Journal of the Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 51–59.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990.
- Carroll, Noël: *Engaging the Moving Image*, New Haven: Yale University 2003.
- Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound On Screen*, New York: Columbia University 2019.
- Clarke, Eric, und Nicolas Cook: „Introduction. What Is Empirical Musicology?“, in: Dies. (Hrsg.), *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, Oxford u.a.: Oxford University 2004 S. 3–14.
- Cohen, Annabel J: „Music as a Source of Emotion in Film“, in: Juslin, Patrik N. (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, New York: Oxford 2010, S. 878-908.
- Cook, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Clarendon 1998.
- Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, New York u.a.: Cambridge University 2010.
- Cumbow, Robert C.: *Order in the Universe. The Films of John Carpenter*, Metuchen: Scarecrow 1990.
- de la Motte-Haber, Helga: „Anmutung - Wikrung - Überwältigung“, in: Herding, Klaus / Stumpfhaus, Bernhard (Hrsg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin: Walter de Gruyter 2004.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin: Merve 1988.
- Denisoff, R. Serge: *Risky Business. Rock in Film*, New Brunswick: Transaction 1991.

- Donnelly, Kevin J.: *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*, London: British Film Institute 2005.
- Donnelly, Kevin. J.: *Magical Musical Tour. Rock and Pop in Film Soundtracks*, New York: Bloomsbury Academic 2015.
- Donnelly, Kevin J.: *The Synergy of Music and Image in Audiovisual Culture. Half-Heard Sounds and Periphal Visions*, London: Routledge 2024.
- Ellis, Robert J., und Robert F. Simons: „The Impact of Music on Subjective and Physiological Indices of Emotion While Viewing Films“, in: *Psychomusicology. Music, Mind and Brain* 19, Nr. 1 (2005), S. 15–40.
- Feldmann Barrett, Lisa: „The theory of constructed emotion. an active inference account of intercep- tion and categorization“, in: *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 12, Nr. 1 (2016), S 1–23.
<https://academic.oup.com/scan/article/12/1/1/2823712>
- Fink-Eitel, Hinrich: „Affekte. Versuch einer philosophischen Bestandsaufnahme“, in: *Zeitschrift für Philo- sophische Forschung* 40, Nr. 4 (1986), S. 520–42.
- Fisher, Mark: *The Weird and the Eerie*, London: Repeater 2017.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Gründzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Thübin- gen: Akademie 2010.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London: British Film Institute 1987.
- Graf, Dominik: „Der wildeste Rausch von allen“, in: Flintrop, Michael (Hrsg.), *Dario Argento. Anatomie der Angst*, Berlin: Bertz und Fischer 2013 (Deep Focus 16), S. 101–109.
- Grøn, Nis: „The Sound of Horror. Silence & Soundcontrasts in Sci-Fi Horror Movies“, in: *Tidskrift for Medier, Erkendelse og Formidling* 1, Nr. 1 (2013), S. 97–109.
- Henckmann, Wolfhart: „Über das Verstehen von Gefühlen“, in: Herding, Klaus / Stumpfhaus, Bernhard (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin: Walter de Gruyter 2004.
- Hentschel, Franz: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz und Fischer 2011 (Deep Focus 12).
- Hoff, Michael: „Die Kultur der Affekte. Ein historischer Abriss“, in Krause-Wahl, Antje / Oehlschägel, Heike / Wiemer Serjoscha (Hrsg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, Bielefeld: Transcript 2006.
- Kalinak, Kathryn: *Settling the score. Music and the classical Hollywood film. Wisconsin studies in film*, Ma- dison: University of Wisconsin 1992.
- Kalinak, Kathryn: *Sound. Dialogue, Music, and Effects*, London: I.B. Tauris 2015.
- Kandinsky, Wassiliy: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli 1952.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (Werkausgabe 3).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 (Werkausgabe 10).
- Kassabian, Anahid: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York, London: Routledge 2002.
- Kierkegaard, Søren: *Der Begriff der Angst*, Jena: Eugen Diederichs 1912 (Gesammelte Werke 5).
- King, Stephen: *Danse Macabre*, London: Time Warner Paperback 2005.

Lamm, Lisa: „Spaß am Gruseln: Warum wir gerne Horrorfilme schauen“, in: *National Geographic* (27. 10.2023), online: <https://nationalgeographic.de/wissenschaft/2023/10/spass-am-gruseln-warum-wir-gerne-horrorfilme-schauen/>, Zugriff: 3.12.2025.

Lerner, Neil: *Music in the Horror Film. Listening to Fear*, New York: Routledge 2010 (Routledge Music and Screen Media Series).

Lowenstein, Adam: *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University 2005.

Lyotard, Jean-François: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilkraft §§ 23-29)*, München: Wilhelm Fink 1994.

Massumi, Brian: *Parables of the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Post-Contemporary Interventions*, Durham: Duke University 2021.

Meinel, Larina Sue und Bullerjahn, Claudia: „More Horror Due to Specific Music Placement? Effects of Film Music on Psychophysiological Responses to a Horror Film“, in: *Psychology of Music* 6 (2022), S. 1837–1852.

Moldenbauer, Benjamin: *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*, Berlin: Bertz und Fischer 2016.

Moore, Allan F.: *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, London: Routledge 2016.

Moreau, Pierre-Françoise: „Imitation der Affekte und zwischenmenschliche Beziehungen“, in: Hampe, Michael / Schnepf, Robert (Hrsg.), *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*, Berlin: Akademie 2006 (Klassiker Auslegen 31).

Mundy, John: *Popular music on screen*, Manchester, New York: Manchester University 1999.

Ndalianis, Angela: „Dark Rides, Hybrid Machines and the Horror Experience“, in: Conrich, Ian (Hrsg.), *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, New York, London: I.B. Tauris 2010, S. 11–26.

Ní Fhlainn, Sorchá: „‘It’s Morning in America’. Rhetoric of Religion in the Music of The Lost Boys and the Deserved Death of the 1980s Vampire“, in: Scott, Niall (Hrsg.), *The Role of the Monster. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Oxford: Inter-Disciplinary 2009, S. 147–156.

Rosar, William H: „Music for the Monsters. Universal Pictures’ Horror Film Scores of the Thirties“, in: *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 40 (1983), S. 390–421.

Seeßlen, Georg, und Fernand Jung: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Marburg: Schüren 2006.

Strank, Willem: *Handbuch Filmgeschichte. Von den Anfängen bis heute*, München: UVK 2021.

Tompkins, Joe: „Pop Goes the Horror Score. Left Alone in The Last House on the Left.“, in: Lerner, Neil (Hrsg.), *Music in the Horror Film. Listening to Fear*, London: Routledge 2010, S. 98–113.

Wells, Paul: *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*, New York: Columbia University 2000.

Wiemer, Serjoscha: „Affekt - Körper - Kino. Somatische Affizierung im Kino auf der Folie eines spinozistischen Immanenzplans“, in: Krause-Wahl, Antje / Oehlschägel, Heike / Wiemer, Serjoscha (Hrsg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, Bielefeld: Transcript 2006, S141–154.

„The Last House on the Left“, in: *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_House_on_the_Left, Zugriff: 21.10.2025.

Zechner, Anke: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2013.

12.2 Audiovisuelle Quellen

Carpenter, John (Regisseur): *Christine* (1983), DVD, Columbia Pictures 2010.

Cousins, Mark (Regisseur): *The Story Of Film. An Odyssey* (2011), DVD, Hopscotch Films 2011.

Craven, Wes (Regisseur): *The Last House On The Left* (1972), DVD, Metrodome 2007.

Schumacher, Joel (Regisseur): *The Lost Boys*. (1987) DVD, Warner Home Video 1998.

13. Bilder



Abbildung 1: Titeleinblendung – Mari in der Dusche (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 2: Phyllis, Sadie und Mari (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 3.1: Mari und Krug (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 3.2: „Mari's Birthday Surprise“ (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 4: „The Baddies“ (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 5: „The Chase“ (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 6: Mari am Ende (aus: *The Last House On The Left* 2007)



Abbildung 7: Christines Sprechorgan (aus: *Christine* 2010)



Abbildung 8: mit Tanja Tucker in die erzählte Gegenwart (aus: Christine 2010)



Abbildung 9: Leigh in höchster Not (aus: Christine 2010)

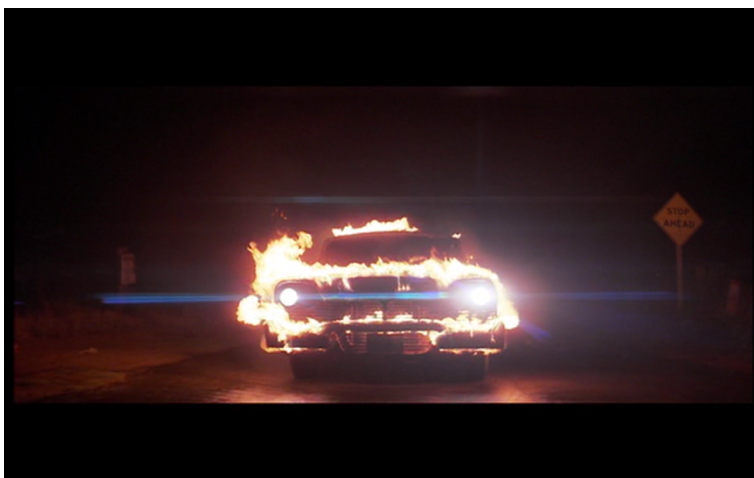


Abbildung 10: Christine auf gefährlicher Fahrt (aus: Christine 2010)

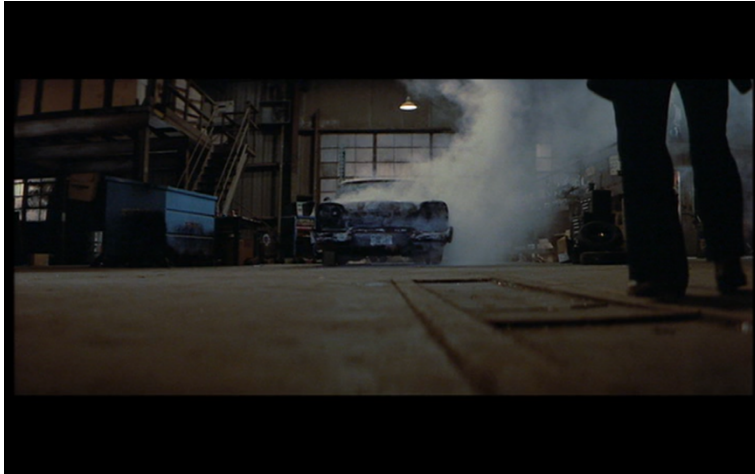


Abbildung 11: Christines nächstes Opfer (aus: Christine 2010)

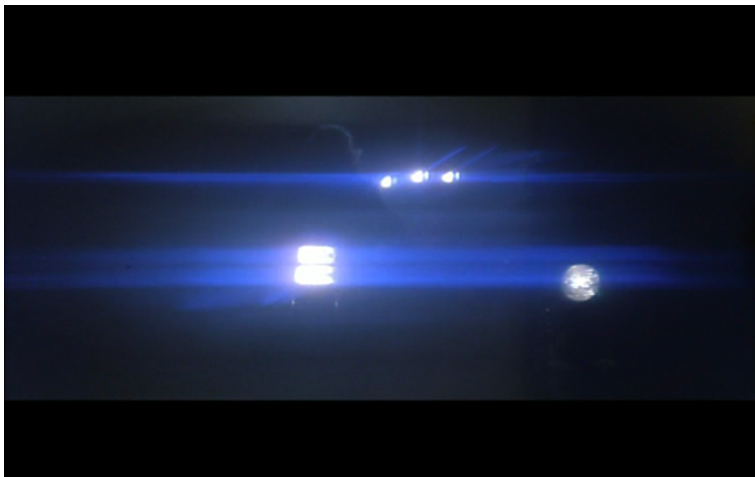


Abbildung 12: „Lost In The Shadows”, nächtliche Abenteuer (aus The Lost Boys 1998)



Abbildung 13.1: Sam beim Baden (aus The Lost Boys 1998)



Abbildung 13.2: Michael im Sinneswandel (aus *The Lost Boys* 1998)



Abbildung 14: „Walk This Way“ (aus *The Lost Boys* 1998)



Abbildung 15: Tod durch die Stereoanlage (aus *The Lost Boys* 1998)

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die Rolle von Popmusik im Horrorfilm und fragt, inwiefern sie über eine bloß atmosphärische Funktion hinaus zur affektiven Gestaltung filmischer Erfahrung beiträgt. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass Popmusik in der Filmmusikforschung häufig als Mittel der zeitlichen oder sozialen Verortung verstanden wird, ihre spezifische Wirkung innerhalb des Horror-Genres jedoch vergleichsweise wenig systematisch untersucht wurde. Ziel der Arbeit ist es daher zu zeigen, wie Popmusik in Horrorfilmen Bedeutungen erzeugt, Identifikationsprozesse strukturiert und affektive Spannungszustände hervorruft.

Theoretisch stützt sich die Untersuchung auf Ansätze der Filmmusikforschung und Affekttheorie, insbesondere auf Anahid Kassabians Konzept der *assimilated* und *affiliated identifications*, Michel Chions Überlegungen zum „added value“ audiovisueller Kombinationen sowie Nicholas Cooks Modell der Bedeutungsbildung im Zusammenspiel von Bild und Ton. Ergänzend werden affekttheoretische Perspektiven herangezogen, um zu erläutern, wie musikalische Kontraste, Ironisierung und semantische Verschiebungen emotionale Reaktionen beim Publikum stimulieren können. Besonderes Augenmerk gilt der Frage, wie vorbestehende kulturelle Bedeutungen populärer Musikstücke im filmischen Kontext umcodiert werden und neue affektive Qualitäten hervorbringen.

Die theoretischen Überlegungen werden anhand von drei Fallstudien konkretisiert: *The Last House on the Left* (1972), *Christine* (1983) und *The Lost Boys* (1987). Diese Filme wurden ausgewählt, weil sie unterschiedliche Strategien des Einsatzes von Popmusik im Horror-Kontext repräsentieren. Während *The Last House on the Left* Popmusik als bewusst kontrastierendes Element verwendet, das eine Distanz zwischen Bild und Ton erzeugt und dadurch ein Gefühl der Irritation und moralischen Ambivalenz hervorruft, integriert *Christine* Popmusik als diegetisches Ausdrucksmittel, das Identifikationsangebote strukturiert und emotionale Bedeutungen kanalisiert. *The Lost Boys* wiederum nutzt Popmusik als symbolisch aufgeladenes Bindeglied zwischen sozialem Setting, Figurencharakterisierung und affektiver Dramaturgie.

Die Analyse zeigt, dass Popmusik im Horrorfilm weder ausschließlich als dekoratives Element noch als bloßes Mittel narrativer Orientierung fungiert. Vielmehr kann sie durch semantische Verschiebung, Kontrastierung und kulturelle Vorprägung spezifische Affektzustände erzeugen, verstärken oder unterlaufen. Entscheidend ist dabei, dass musikalische Bedeutungen nicht isoliert entstehen, sondern als emergente Eigenschaften aus der Wechselwirkung von Bild, Klang und Zuschauererfahrung hervorgehen.

Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass Popmusik im Horrorfilm ein eigenständiges Mittel der affektiven Gestaltung darstellt, das Identifikation, Distanz und Irritation zugleich ermöglichen kann. Sie erweitert damit den analytischen Blick auf Filmmusik, indem sie zeigt, wie populäre musikalische Formen im Spannungsfeld von Genre-Konvention, kultureller Erinnerung und individueller Wahrnehmung neue Bedeutungsräume eröffnen und zur Neubewertung der Rolle von Popmusik innerhalb audiovisueller Medien beitragen.