

Einleitung

Ingmar Bergmans Film JUNGFRUKÄLLAN (Die Jungfrauenquelle) von 1960 basiert auf einer mittelalterlichen schwedischen Ballade mit dem Titel *Pehr Tyrsons döttrar i Vänge* (Pehr Tyrsons Töchter in Vänge) und lieferte die Vorlage für Wes Cravens Regiedebüt THE LAST HOUSE ON THE LEFT (Das letzte Haus links; 1972).¹ Sein erst fünf Jahre später gedrehter zweiter Film, THE HILLS HAVE EYES (Hügel der blutigen Augen; 1977), lehnt sich an die Legende von Sawney Bean an,² deren Entstehung sich bis auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt.³ Der Regisseur berichtet von seiner Begeisterung für antike Mythologie und bezieht sich auf Francisco de Goya, dessen berühmtes Ölgemälde *Saturno devorando a un hijo* (Saturn verschlingt einen seiner Söhne) für die Gestaltung einer Einstellung des Films herangezogen wurde (Farbteil, S. 129).⁴

In der Tat begegnet uns Horror als Kunstphänomen in unterschiedlichsten historisch-kulturellen Kontexten und diversesten Genres, unabhängig von ihrer jeweiligen Stilhöhe. Ein Blick in das Volksmärchen *Von dem Machandelboom*, in Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Das Gespensterschiff* oder in antike Tragödien wie Sophokles' *König Ödipus* vermag dies ebenso zu belegen wie eine Durchsicht der Opern- und Schauspielstoffe der europäischen Geschichte, und zwar nicht nur solcher, die wie etwa Lullys *Alceste* oder Strauss' *Elektra* wiederum auf antiken Mythen und Theaterstücken beruhen, sondern auch solcher, die als Schaueropern bezeichnet werden, beispielsweise Webers *Freischütz*, Donizettis *Lucia di Lammermoor*

oder Marschners *Vampyr* usw. Auch in Religionsmythologien wie den jüdischen oder den christlichen hat der Horror seinen festen Platz. In der mittelalterlichen Baukunst verschmolz diese Mythologie mit der bildgewaltigen Darstellung von Teufeln, Monstern und Dämonen aller Art. Dem Ethnologen Rolf W. Brednich dürfte Recht zu geben sein: »Die Angstlust gegenüber dem Fremden und Bedrohlichen scheint eine Konstante menschlicher Kultur zu sein.«⁵

Es versteht sich daher fast von selbst, dass ein Buch, welches sich nur dem Horrorfilm widmet und überdies den Fokus speziell auf die Musik dieses Genres richtet, keine Erklärung des generellen Phänomens leisten kann und will. Dazu wären interdisziplinäre Forschungen von Geisteswissenschaftlern aller Fachrichtungen – Historikern sämtlicher Künste, Philosophen, Theologen, Ethnologen usw. – sowie von Psychologen erforderlich. Das vorliegende Buch geht der besonderen Frage nach, welche Bedeutung der Musik im Horrorfilm zukommt. Doch obwohl es hier nicht das Ziel sein kann, das Phänomen Horror als Ganzes zu betrachten, werden die Darstellungen stets wieder an diese Kernfrage rühren. Denn es zeigt sich, dass auch die Musik einen Schlüssel zum Verständnis von Horror bereitstellt, wengleich er für eine vollständige Entschlüsselung des Phänomens natürlich nicht genügen kann. Dabei geht der Zusammenhang zwischen Horror und Musik, aber das kann hier nur nebenbei bemerkt werden, sogar über die Filmgeschichte hinaus. Denn schon in den sogenannten Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts hat man gespenstische Lichteffekte präsentiert, die

Einleitung

mit angemessen unheimlicher Musik versehen wurden, damit das Publikum auf seine schauerlichen Kosten kam.⁶ Und selbst in rein literarischem Kontext spielt die Verbindung von Musik und Schauer eine wichtige Rolle, insofern mehrere Werke aus der Tradition der Gothic Novel Musik als Element des Horrors in ihre Erzählungen einbeziehen.⁷

Da die Untersuchungen von der Musik ausgehen und um die Musik kreisen, werden keine umfassenden Filminterpretationen angestrebt, sondern lediglich Facetten beleuchtet, für die die Musik eine besondere Signifikanz besitzt. Musik kann z.B. einzelne Aspekte eines Films erst kenntlich machen; Musik kann in direkter Beziehung zu einem anderen filmischen Element stehen, das für den Horror spezifisch ist; Musik kann dem Horror eine Schicht hinzufügen, die ansonsten nicht vorhanden wäre usw. Aber die Interpretationen gehen immer nur so weit, wie die Musik es nahelegt. Dabei ist das Interesse nicht primär auf die Einzelanalysen als solche gerichtet; beabsichtigt ist vielmehr ein Überblick über die Musik im Horrorfilm – ein Überblick aber nicht im quantitativen Sinne, sondern im systematischen: Anhand einzelner Beispiele werden Charakteristika der Musik im Horrorfilm herausgearbeitet. Aus ihnen ergeben sich auch die Schwerpunkte und damit wiederum die Kapitelinhalte: Neue Musik und Geräusch (Kapitel 1-2),⁸ geistliche Musik (Kapitel 3) sowie Kinderlieder und Spieluhren (Kapitel 4). Mit solch einer Gesamtschau soll nicht suggeriert werden, jeder Horrorfilm weise grundsätzlich diese und nur diese Musikarten auf, wohl aber basiert sie auf der Beobachtung, dass die genannten Musikarten im Horrorfilm mit großer Häufigkeit begegnen, während sie in anderen Genres keine oder nur eine geringe Rolle spielen. Da es, wenn man von Randall D. Larsons (1985) narrativer Auflistung einmal absieht, bislang keine umfassende Studie zur Musik im Horrorfilm gibt und sich selbst die nennenswerten Aufsätze

oder Spezialuntersuchungen an den Fingern einer Hand abzählen lassen, konzentrieren sich die vorliegenden Erörterungen ganz auf die fundamentalen und am weitesten verbreiteten Phänomene.

Das Erkenntnisinteresse richtet sich nicht so sehr auf die technischen Mittel, mit denen bestimmte Effekte oder Klangtypen geschaffen wurden, sondern prinzipiell auf die psychologischen und ästhetischen Wirkungen (insbesondere Kapitel 1-2) sowie die semantischen, an der filmischen Narration beteiligten Aspekte der Musik (insbesondere Kapitel 3-4). Nur in Spezialstudien zu einzelnen Filmen wäre es aufgrund der schwierigen Quellenlage möglich, in entlegenen Archiven und Nachlässen den erhaltenen Hinweisen auf die technische Produktion der Musik nachzuspüren. Je nach Fragestellung wäre dies auch ein dringendes und wünschenswertes Unternehmen; für die hier in den Mittelpunkt gerückte Fragestellung allerdings sind solche Informationen zwar illustrativ, aber entbehrlich. Gefragt wird beispielsweise nach dem Sinn ungewöhnlicher Klänge. Ob sie mittels besonderer Spieltechniken herkömmlicher Instrumente, mittels verfremdender Aufnahmetechniken oder mittels elektronischer Instrumente erzeugt wurden, ist in dieser Hinsicht nicht von Erkenntniswert. Wo solche Informationen zugänglich waren, werden sie mitgeteilt, wo dies nicht der Fall ist, wurde aus den genannten Gründen kein unangemessener Aufwand betrieben, sie zu erlangen, zumal die meisten Regisseure und Filmkomponisten bedauerlicherweise nicht für Auskünfte zur Verfügung standen (umso größerer Dank gebührt den unten genannten Personen).

Die erwähnten systematischen Eingrenzungen werden von einer historischen flankiert. Die Untersuchungen nehmen ihren Ausgang von insbesondere US-amerikanischen Horrorfilmen der 1970er Jahre, und zwar aus einer zweifachen Motivation heraus: Die Horrorfilme dieses historisch-kulturellen

Raumes wurden erstens immer wieder als Epoche des modernen Horrorfilms aufgefasst und betrachtet; und sie haben zweitens das bis heute genretypische musikalische Idiom ausgebildet. Zu den wichtigsten Merkmalen, die den Eindruck begründen, es sei so etwas wie ein moderner Horrorfilm entstanden, gehören die Radikalisierung sowohl der Gewaltdarstellung als auch der Spannungsintensität, die Lokalisierung des Horrors in der modernen Gegenwart, also im aktuellen Lebensumfeld der Rezipienten, die Politisierung des Horrors, der nun vielfach als gezielte Demaskierung des »American Dream« oder aber allgemeiner des Selbstbildes westlicher Zivilisation erscheint,⁹ sowie die häufige Gestaltung des Horrors nicht als punktuelle Störung von Realität, sondern als eine die Menschheit insgesamt betreffende Apokalypse. Und dass sich auch die charakteristischen musikalischen Merkmale des Genres gerade zu dieser Zeit herausgebildet haben, wird man kaum als Zufall ansehen.

Die Verschränkung von historischen und systematischen Aspekten bringt es indes mit sich, dass der historische Rahmen, immer wieder verlassen wird. Denn relevant ist nicht so sehr der chronologische Schematismus; sondern relevant sind die systematischen Vorgaben, die aus dieser Schwerpunktsetzung folgen. Das Thema »geistliche Musik« beispielsweise lenkt das Augenmerk auf einen viel jüngeren Film wie *CANDYMAN* (Candyman's Fluch; 1992; R: Bernard Rose), und die Betrachtung von Kinderliedern rückt fast zwangsläufig ältere Filme wie *THE BAD SEED* (Böse Saat; 1956; R: Mervyn LeRoy) und *THE INNOCENTS* (Schloss des Schreckens; 1961; R: Jack Clayton) ins Blickfeld. Überhaupt wird die Grenze des Jahrzehnts nicht schematisch begriffen, weil sie zufällig ist: Selbstverständlich gehören *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (Die Nacht der lebenden Toten; 1968; R: George A. Romero) und *THE SHINING* (1980; R: Stanley Kubrick) oder

YOU BETTER WATCH OUT (1980; R: Lewis Jackson) in den hier gewählten Fokus. Überdies erweist sich die Beschränkung der – wenn man so sagen darf – klassischen Ära des Horrorfilms auf die 1970er Jahre als eine Illusion, wie es bei historischen Epochen mehr oder weniger grundsätzlich der Fall ist. Filme wie *PSYCHO* (1960; R: Alfred Hitchcock), insbesondere aber *THE BIRDS* (Die Vögel; 1963; R: Alfred Hitchcock) und *LADY IN A CAGE* (1964; R: Walter Grauman) stehen sehr deutlich bereits in jenem Kontext, den man im Sinn hat, wenn man vom modernen US-amerikanischen Horrorfilm spricht. Wenn deshalb von den Horrorfilmen »der« 1970er Jahre die Rede ist, so ist dieser Ausdruck chiffrartig und nicht so sehr als eindeutige Zeitangabe zu verstehen. Geschichtliche Aspekte der genrespezifischen Musik werden im »Großen Exkurs« dargestellt.

Abgrenzungsprobleme – wenn man sie denn als Probleme auffassen möchte – ergeben sich auch aus der Definition des Genres. Denn was ein Horrorfilm sei, ist alles andere als klar. Eine stimmige Definition ist nicht in Sicht, und viele Arbeiten zum Horrorfilm haben sich allzu sehr an der Genrefrage abgearbeitet, ohne dass dies zu befriedigenden Ergebnissen geführt hätte. Möglicherweise ist der definitorische Ansatz prinzipiell unfruchtbar. Denn letztlich kann man der Problematik wohl nur dann gerecht werden, wenn man die Widersprüchlichkeiten und Verwerfungen des Genres nicht als Unzulänglichkeiten der Wissenschaft oder ihrer Sprache begreift, sondern als sachliche Aspekte des Gegenstandes und seiner Rezeption: Es gibt weder »den« Horrorfilm, noch gibt es »den« Rezipienten des Horrorfilms, sondern es gibt Individuen sowohl auf der Seite der Produktion als auch derjenigen der Rezeption. »Definitions are a kind of scratching and generally leave a sore place more sore than it was before«, schrieb Samuel Butler treffend in seinen *Note-Books*.¹⁰ Wenn im Folgenden

Einleitung

auf eine Definition verzichtet wird, so ist dies nicht als Kompromiss, als Kapitulation vor den Kriterien einer konsequenten Methode aufzufassen, sondern als angemessene Reaktion auf eine sachliche Vorgabe: die Vorgabe, dass es objektive Differenzen innerhalb des Gegenstandes und seiner Wahrnehmung gibt. In Kapitel 2 wird diese Thematik nochmals aufgegriffen werden.

Trotz der Setzung eines zeitlichen Rahmens, und keineswegs nur wegen des Definitionsverzichtes, bleiben Auswahlentscheidungen zu treffen. Denn allein das so eingegrenzte Material umfasst Hunderte von Filmen. Die Auswahl wurde weitestgehend ohne Wertung getroffen. Wo es ging, habe ich Filme, die ich schätze, herangezogen (ohne dies zu thematisieren); in vielen Fällen war dies aber nicht möglich. Ausschlaggebend war stets die Frage, wie sehr sich ein Film für die Illustration bestimmter Elemente eignet und inwieweit die Musik in die Handlung oder die Aussage des Films eingebunden ist. Filme, die in der Rezeptionsgeschichte größere Resonanz gefunden haben wie NIGHT OF THE LIVING DEAD, THE EXORCIST (Der Exorzist; 1973; R: William Friedkin), THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (Blutgericht in Texas; 1974; R: Tobe Hooper) oder THE SHINING wurden bei den Untersuchungen bevorzugt, ohne dass ihre rezeptionsgeschichtliche Bedeutung empirisch erforscht worden wäre. Es schien wichtiger, erst einmal historische, systematische und interpretatorische Thesen aufzustellen, bevor mit empirischen Mitteln mögliche Einschränkungen vorgenommen werden.

Die konkrete Auswahl der einzelnen Filme erfolgte über die Musik, nicht über andere Aspekte der Filme. Dies macht das spezifisch Musikwissenschaftliche der Methode aus und führt zu einem etwas andersartigen Corpus, als man es bei einem filmwissenschaftlichen oder historischen Ansatz erwarten würde.

Das größte methodische Problem stellt die Subjektivität der Wirkung sowohl des Hor-

rors im Allgemeinen als auch der Musik im Besonderen dar. Auf statistische Erhebungen wurde aber nicht nur deswegen verzichtet, weil das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit anders – nämlich interpretatorisch – gelagert ist, sondern auch deswegen, weil statistische Untersuchungen, so unerlässlich sie sind, grundsätzlich nur als Ergänzung eines vom Individuum ausgehenden Ansatzes Berechtigung besitzen (und umgekehrt). Methodisch gehe ich im vorliegenden Buch daher von meinen subjektiven Erfahrungen aus, die ich nachvollziehbar zu machen versuche. Leser sind dazu aufgefordert, meine Wahrnehmungen mit ihren eigenen zu vergleichen. Auch Abweichungen führen zu einem Erkenntnisfortschritt. Zwar handelt es sich bei meinen Erfahrungen um je individuelle, subjektive Wahrnehmungen, doch als solche sind sie zugleich objektive Tatsachen in genau dem Sinne, in dem David Hume feststellte, dass eine jede subjektive Empfindung wahr sei und es in diesem Bereich kein richtig oder falsch gäbe: »All sentiment is right«.¹¹ Diese objektive Wahrheit individueller subjektiver Erfahrungen droht durch rein statistische psychologische Forschungen ausgeblendet zu werden. Wo eine Statistik aus verschiedenen Reaktionen einen nirgends existenten Mittelwert konstruiert, prallen in Wahrheit höchst reale Erfahrungen aufeinander. Bei all ihrer Signifikanz kommt den durch statistische Untersuchungen ermittelten Tatsachen, die prinzipiell Durchschnittswerte und Tendenzen in den Vordergrund rücken, keineswegs mehr Wahrheit zu als den je individuellen Erfahrungen, die von jenen stark abweichen können. Die einen Daten dürfen gegen die anderen nicht ausgespielt werden. In Seminaren über Musik im Horrorfilm lernt man zu akzeptieren, dass Mechanismen, die bei dem einen funktionieren, bei dem anderen noch lange nicht funktionieren, oder dass Faktoren, die bei dem einen dies bewirken, bei dem anderen ganz anderes bewirken usw.¹²

Dies ist ein Faktum, das hinzunehmen, nicht zu leugnen oder mit falschen Generalisierungen aufzuheben ist.

Subjektivität darf indes nicht zu Beliebbarkeit oder Pseudo-Wissenschaftlichkeit führen. Das ist eine schwierige Gratwanderung. Das Allheilmittel, mit dem beispielsweise Ulrich Dibelius die Subjektivität seines Geschichtsentwurfes der Musik seit 1950 zu legitimieren suchte: nämlich die Subjektivität offensiv zu vertreten und zur Debatte zu stellen,¹³ löst das Problem nur auf der Oberfläche. Beliebbarkeit wird nicht dadurch wissenschaftlich, dass sie als solche gekennzeichnet wird, sondern bleibt, was sie ist – Beliebbarkeit. Hier jedoch kommt eine überaus wichtige Differenz zwischen einer objektbezogenen und einer subjektbezogenen Subjektivität ins Spiel: Dass ein Historiker objektives Material, das ohne den subjektiven Betrachter existiert, nach subjektiven Kriterien auswählt, ist nicht angängig. Dass aber ein Interpret seine eigenen emotionalen Reaktionen auf ein Kunstwerk, dessen Ziel gerade auch darin besteht, Emotionen auszulösen, thematisiert, ist sehr wohl legitim, weil diese subjektiven Emotionen zugleich das Objekt der Forschung darstellen. Musikgeschichte vollzieht sich ohne historiografische Subjekte, aber die subjektive Reaktion auf einen Horrorfilm ist wissenschaftlich relevantes Material für eine Untersuchung, die nach der Wirkung des Horrorfilms (und seiner Musik) fragt.

Allerdings besagt die Objektivität subjektiver Wahrnehmung noch längst nicht, dass ihre Mitteilung relevant sei. Man könnte argumentieren, die subjektive Reaktion auf einen Film und seine Musik sei zwar im humeschen Sinne wahr, für andere Menschen jedoch uninteressant. Es kommt daher darauf an, die subjektive Erfahrung wissenschaftlich fruchtbar zu machen, indem sie auf die Analyse der übrigen Elemente des Films, die Zeugnisse des Filmteams, also

die mögliche Intention, die historischen Umstände usw. bezogen werden. Wo sich aus diesem Miteinander ein stimmiges Bild ergibt, kann es mit der Aussicht auf wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn zur Diskussion gestellt werden.

Die Darstellungen werden stets wieder in dem Sinne psychologisch sein, dass sie die psychische Wirkung von filmischen und musikalischen Elementen diskutieren. Doch werden sie andererseits nur soweit psychologisch sein, wie ich mich als zuständig erachte: als emotionales und empfindendes Subjekt – nicht als Psychologe im disziplinären Sinne. Psychologisierende Literatur wird rezipiert, soweit sie den wissenschaftlichen Kriterien von Logik und Plausibilität genügt. Sie existiert zum Thema jedoch kaum. Geradezu unheimlich ist es, was Freud in *Das Unheimliche* über das Unheimliche behauptet, ohne auch nur Schatten von Gründen anzuführen. Und noch unheimlicher ist es, wie viele sogenannte Wissenschaftler mit Selbstverständlichkeit daran anknüpfen, ohne auch nur im Geringsten das Bedürfnis zu verspüren, die Thesen wahrscheinlich zu machen. Autoritätshörigkeit bestimmt hier wie so oft den dominanten Diskurs in den Geisteswissenschaften.

Solche Arbeiten werden im Folgenden nicht in die Erörterungen einbezogen. Es ist – um in der Metaphorik des Horrors zu verweilen – nachgerade erschreckend, wie viele Interpreten Symboliken in die Filme hineinlesen, ohne ihre Präsenz und Bedeutung zu belegen oder wenigstens hinreichend starke Indizien anzuführen. Dass jeder Dolch ein Phallussymbol sei, muss längst nicht geglaubt werden. Viele trivialpsychologische Interpretationen sind methodisch unzulänglich, weil sie zwei Fragen, die strikt zu trennen sind, miteinander vermengen: nämlich einerseits die Frage, ob der Film als Sublimierung verdrängter Gefühle, Erlebnisse oder Triebe zu deuten sei, so dass der Drehbuchautor bzw.

Einleitung

der Regisseur zum Gegenstand psychologischer Untersuchungen werden müssten, und andererseits die Frage, ob vom Drehbuchautor bzw. Regisseur absichtlich psychologische Motive eingearbeitet wurden. Im ersteren Falle gehörten die Künstler selbst auf die Couch, das heißt, als Hauptquellen wären persönliche Dokumente einer psychoanalytischen Auswertung zu unterziehen, was kaum je geschieht.¹⁴ Das Werk dürfte gerade nicht immanent interpretiert werden. Im anderen Falle besteht der methodische Kardinalfehler darin, die künstlerische psychologisierende Fiktion mit der wissenschaftlichen Interpretation zu verwechseln. Dass ein Autor für die Konstruktion einer Erzählung auf eine tatsächlich oder vermeintlich psychologisch deutbare Symbolik zurückgreift, bedeutet natürlich gerade nicht, dass die Handlung entsprechend gedeutet werden könnte oder sollte. Denn in diesem Falle fehlt das reale psychische Subjekt. Dass sich Regisseur Tobe Hooper in dem satirischen *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE 2* (1986) einen Spaß daraus macht, die Kettensäge als Phallussymbol zu inszenieren, heißt weder, dass sie auch im früheren Film als solches zu deuten sei, noch, dass eine psychologische Interpretation des zweiten Films die Sexualsymbolik, die möglicherweise nichts als oberflächliche Zutat ist, in den Vordergrund rücken müsste.¹⁵

Sexualität mit einer an Obsession grenzenden Penetranz ins Zentrum der Interpretation zu rücken – gleich, ob es in den Filmen um Sexualität geht oder nicht –, gehört nicht allein in vulgärpsychologischen Arbeiten zur Tradition psychoanalytischer Deutungen. (Im Gegensatz zu den Horrorfilmen verdiente diese Obsession tatsächlich, Gegenstand sexualpsychologischer Untersuchungen zu werden.) An Wahrscheinlichkeit gewinnt der Zusammenhang durch seine hartnäckige Repetition nicht.¹⁶ Zu Recht weist Noël Carroll auf die einseitige Dominanz dieses

einzelnen Aspektes hin,¹⁷ ohne freilich selbst eine hinreichend distanzierte Position zu erlangen. Denn wenn er schreibt, der phallische Charakter Draculas könne einem wohl kaum entgehen,¹⁸ so zeigt bereits die rhetorische Konstruktion, die keine Widerrede zulassen möchte, Begründungsverlegenheit an. Aber es kann einem sehr wohl entgehen, ja man kann es sehr nachdrücklich bezweifeln. Dass der Graf ein äußerlich männliches Wesen ist mit den zugehörigen Geschlechtsmerkmalen, ist eigentlich alles, was sich zuverlässig beobachten lässt.¹⁹ Sollte sich die angeblich phallische Symbolik auf die Formanalogie von Penis und vampirischem Saugwerkzeug stützen, so ist nicht nur daran zu erinnern, dass aus dem einen Werkzeug Flüssigkeit austritt, während das andere dazu dient, Flüssigkeit abzusagen, sondern auch daran, dass es vergleichbare Formen überall gibt: Schreibwerkzeuge, Messer, Raketen, Gewehre, Baumstämme, Fernsehtürme, Spargel, Schuhanzieher, Vanilleschoten, Spazierstöcke – und auch Orgelpfeifen.²⁰ Nun selektiv das eine oder andere Objekt herauszugreifen und als Phallussymbol zu klassifizieren, solange nicht handfeste Indizien für eine solche Interpretation vorliegen, ist bestenfalls Vulgärpsychologie, wenn nicht reine Ideologie. Nur mit Gewalt wird man in einige der klassischen Horrorfilme wie *THE BAD SEED*, *CARNIVAL OF SOULS* (Tanz der toten Seelen; 1962; R: Herk Harvey), *THE BIRDS*, *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, *DON'T LOOK NOW* (Wenn die Gondeln Trauer tragen; 1973; R: Nicolas Roeg), *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*, *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (Die Körperfresser kommen; 1978; R: Philip Kaufman) usw. sexuelle Themen hineinprojizieren können.²¹

*

Danken möchte ich den Komponisten David Borden, Don Peake und insbesondere Denny Zeitlin für Auskünfte bezüglich ihrer Musik sowie Peter Moormann, Thomas Morsch und

Stefan Nottelmann für die kritische Lektüre des Manuskriptes. Auch für die kompetente, rasche und unkomplizierte Hilfe durch Kristine Krueger von der Margaret Herrick Library des National Film Information Service in Beverly Hills sowie durch Steve Wilson und Katie Risseeuw vom Harry Ransom Center der University of Texas at Austin darf ich mich bedanken. Unterstützung verschiedener Art habe ich außerdem erhalten von Regine Allgayer-Kaufmann, Rosie Bridger-Lippe, Sherri Jones, Johannes Kühn, Christoph Reuter und Markus Schmidt. □

Anmerkungen

- 1 IT'S ONLY A MOVIE: THE MAKING OF LAST HOUSE ON THE LEFT, Min. 05:12 / Audio-kommentar zu THE LAST HOUSE ON THE LEFT, Min. 05:50; die Ballade findet sich bei Geijer und Afzelius 1816, S. 193-205.
- 2 LOOKING BACK AT THE HILLS HAVE EYES, Min. 04:20.
- 3 Urquhart 2002.
- 4 Featurette (THE HILLS HAVE EYES), Min. 22:10 bzw. 30:10.
- 5 Brednich 1995, S. 16.
- 6 Castle 2000, S. 32f.
- 13 Dibelius 1988, S. 10f.
- 14 Vgl. den analogen Vorwurf, den Stanislaw Lem (1974) im Rahmen seiner Kritik an Tzvetan Todorovs in der Tat kontraintuitiven Theorie des Fantastischen formuliert (S. 106).
- 15 Vgl. etwa Dietze 2005.
- 16 Diese Beobachtung leite ich aus der mangelnden Plausibilität nahezu sämtlicher psychoanalytisch vorgehender Interpretationen von Horrorfilmen ab, die mir im Laufe der Arbeit begegnet sind. – Eine ausgewogene Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Methoden im Kontext der Horrorfilmanalyse findet sich in Schneider 2004. Eine umfassende und lehrreiche kritische Auseinandersetzung mit Freuds Theorien selbst bietet Webster 1996. – In diesen Kontext gehört auch der Hinweis darauf, dass sich psychoanalytische Interpretationen oft auf atemberaubende Annahmen über die Zusammensetzung der Zuschauerschaft stützen (z.B. Twitchell 1985, S. 65), die erstens nicht empirisch begründet sind (vgl. auch Tudor 1997, S. 444) und zweitens mit meinen Erfahrungen in keiner Weise übereinstimmen. Hier fehlen sorgfältige Feldforschungen, die den kulturellen und historischen Kontext sowie die unterschiedlichen Rezeptionshaltungen einbeziehen und dabei auch die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der unter dem Genrebegriff subsummierten Fil-

Auszug aus:

Frank Hentschel: Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm.

© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-313-8

<http://www.bertz-fischer.de/toenederangst.html>