

Das „Frightmotif“

**Rekontextualisierung populärkultureller Songs als
inzidenzmusikalisches Motiv für das Böse im Horrorfilm**

Bachelor Thesis

vorgelegt bei:

Professor Dr. Thomas Krettenauer

im Fach: Populäre Musik und Medien (PMBA)
Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Kunst/Musik/Textil

Universität Paderborn

Datum der Abgabe: 05. September 2008

Verfasser:
Sebastian Levermann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	-01-
2. Eine Genrebestimmung des Horrorfilms	-02-
2.1. Einsatz von Musik im Horrorfilm – Geschichte und Gegenwart	-06-
2.2. Definition der kausal verknüpften Stilmittel - Inzidenzmusik und Leitmotivtechnik	-08-
3. Definition und Einführung des Begriffes „Frightmotif“	-10-
3.1. Rob Zombie’s Halloween (2007)	-13-
3.2. Dämon (1998)	-16-
3.3. Final Destination 2 (2003)	-18-
3.4. Jeepers Creepers (2001)	-21-
3.5. Christine (1983)	-23-
3.6. The Return (2006)	-26-
4. Abgrenzung zu anderen Stilmitteln: Musical Forshadowing, Telegraphing, Leitmotiv, Mood-Technik	-29-
4.1. Das „Frightmotif“ in anderen Genres	-31-
5. Thesen über mögliche Auswahlkriterien und finale Legitimation des Stilmittels	-31-
6. Fazit	-34-

Literaturverzeichnis und Quellen

Anhang

Erklärung

1. Einleitung

Der Horrorfilm leidet trotz seiner zunehmenden Kommerzialisierung als Mainstreamprodukt, seiner großen Sub- und Amateurfilmkultur, die in all ihren Ausprägungen und im Gesamtvolumen als Vergleichsmaßstab lediglich den Pornofilm zulässt (Vgl. Vossen, 2004, S.15), sowie dem riesigen, leidenschaftlichen Fandom, immer noch an wissenschaftlicher Geringschätzung. Dem historisch gesehen hochliterarisch geprägten Genre haftet, vermutlich aufgrund seiner Eigenschaft Grenzen zu überschreiten, auch heute noch etwas Schmutziges und Unsittliches an, was ihn in der Vergangenheit des Öfteren ins Kreuzfeuer von Kritikern, Journalisten, Politikern, Psychologen und Medienästheten gerückt und zum Sündenbock für diverse Gewalttaten Minderjähriger und Jugendlicher prädestiniert hat¹.

Den Horrorfilm untersuchende Publikationen haben fast ausschließlich psychoanalytische oder soziokulturelle Aspekte zum Gegenstand, oder es handelt sich um Versuche Grundlagenwerke zu schaffen, die, neben einer meist recht unglücklichen Attribut-basierten Definition des Genres², durch Kurzbesprechungen einer limitierten Anzahl von für würdig befundener Filme einen übergreifenden und repräsentativen Einblick in die Szene vermitteln wollen³.

So ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch der Filmmusik des Horrorfilms im Speziellen in akademischen Kreisen offensichtlich keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt wird. Auch wenn vor allem wegweisende Werke, wie beispielsweise Bernard Herrmanns Filmmusik zu *Psycho*⁴ (Hitchcock, 1960), in Arbeiten zur ubiquitären Filmmusik oder der Geschichte dieser thematisiert werden, existiert einschlägige Fachliteratur oder ein Grundlagenwerk speziell zur Filmmusik des Horrorfilms (noch) nicht⁵.

Dabei sind Komposition und Kompilation der Filmmusik des Genres genauso einzigartig wie das Genre selbst. Nirgends werden Stilmittel wie der *Red Hering*⁶ so exzessiv genutzt, kaum ein anderes Genre räumt den Komponisten so große künstlerische Freiheit ein und kein

¹ Allerdings wurde das Genre immer wieder aufgrund von Mangel an Beweisen freigesprochen.

² Vgl. Kapitel 2.

³ Über die Sinnhaftigkeit solcher Schriften lässt sich streiten, aber dieses Thema soll an dieser Stelle nicht aufgegriffen werden.

⁴ Die Genrezugehörigkeit von „Psycho“ zieht im Übrigen eine wohl niemals enden wollende Diskussion nach sich, zu der ich an dieser Stelle aber nichts beitragen möchte. Mit meiner unter Punkt 2 vorgestellten Genrebestimmung des Horrorfilms ist dazu alles gesagt.

⁵ Am 01.11.2008 wird eine Anthologie unter dem Namen „Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema (Genre, Music, and Sound)“ von Philip Hayward (Equinox Verlag) herausgegeben.

⁶ Vgl. o. V., o. J., Filmmusik-Info.de. Die Wahl der dramaturgischen Mittel. Unter www.filmmusik-info.de/aufgabe.html (Stand 01.09.2008). *Red Hering* bezeichnet die Spannungssteigerung durch die Musik auf ein bestimmtes Ereignis hin, das sich letztendlich als Finte herausstellt.

anderes Genre verwendet das von der Wissenschaft bisher nicht untersuchte Stilmittel, das im Folgenden als *Frightmotif* bezeichnet und definiert werden wird.

Nach einer Bestimmung des Genres Horrorfilm werde ich kurz auf dessen Filmmusik sowie einige ihrer historischen Aspekte eingehen, bevor ich mich nach einer Begriffsklärung der kausal verknüpften Stilmittel Leitmotiv und Inzidenzmusik der eigentlichen Definition und Einführung des *Frightmotifs* zuwende.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf der Illustration des Stilmittels und seiner Verwendung in sechs ausgewählten Beispielen, die detailliert beschrieben, analysiert und spezifisch interpretiert werden. Bei der anschließenden Abgrenzung zu anderen Stilmitteln beziehe ich mich primär auf eine E-Mail-Korrespondenz, die ich mit dem amerikanischen Film Music Magazine sowie Film Score Monthly geführt habe. Danach versuche ich durch die Falsifizierung des denkbaren inhaltlichen Übertrags auf andere Gattungen die Genrespezifität des *Frightmotifs* zu validieren. Zuletzt werden Thesen über die möglichen Auswahlkriterien der verwendeten Songs seitens der Filmschöpfer aufgestellt und durch das Herausstellen der Differenzen zu den enger verwandten⁷ Modellen wie dem der Beschreibung des ‚Populären Songs als Leitmotiv in den Filmen der 1990er Jahre‘ von Ronald Rodman (2004) und der ‚Semantischen Beschriftung im Film durch autonome Musik‘ von Jessica Merten (2001) wird das Stilmittel final legitimiert. Anschließend folgt eine kurze Schlussbetrachtung.

2. Eine Genrebestimmung des Horrorfilms

„Diese Definitionsfrage ist eine Falle, und ich kann mir kein langweiligeres akademisches Thema vorstellen. Es ist wie endlose Diskussionen über das Versmaß moderner Dichtung oder die mögliche Aufdringlichkeit bestimmter Interpunktionen in Kurzgeschichten, und somit im Grunde genommen eine müßige Diskussion darüber, wie viele Engel denn nun auf einem Stecknadelkopf tanzen können; sie wird erst dann interessant, wenn die an der Diskussion Beteiligten betrunken oder graduierte Studenten sind – zwei Zustände etwa vergleichbarer Inkompetenz.“⁸

⁷ Wenn man in diesen Fällen überhaupt von engerer Verwandtschaft sprechen kann.

⁸ King, 1988, S. 36

Diese markigen, bereits 1988 von Stephen King – dem erfolgreichsten Horrorautor unserer Zeit⁹ – verfassten Zeilen, verdeutlichen nur allzu gut, welche Schwierigkeiten vor einem liegen, wenn man den Begriff Horrorfilm trennscharf zu definieren versucht. Und es ist, um das Fazit meiner Definition vorwegzunehmen, anhand bestimmter eindeutiger, horrorfilmspezifischer und allgemeingültiger Attribute, deren Nutzungsraum sich auf den innerhalb der Genre Grenzen limitiert, auch nicht möglich eine universelle Attribut-basierte Definition aufzustellen.

Zwar gibt es bestimmte Motive und Eigenschaften, die immer wieder im Großteil dessen, was gemeinhin als Horrorfilm bezeichnet wird, auftauchen, aber sie konstituieren ihn nicht. So wird z. B. der Slasherfilm¹⁰, dessen bekannteste Vertreter neben „Halloween“ (Carpenter, 1978) die „Freitag der 13.“ Reihe, sowie die „Scream“-Trilogie sind, ubiquitär als Subgenre des Horrorfilms subsumiert. In ihm tötet ein Killer, oft durch verquere Moralvorstellung mit krankhaften Ausprägungen getrieben, meist eine Reihe von Teenagern, die vorehelichen Sex haben und/oder Drogen konsumieren, mit diversen Hieb- und Stichwaffen. Er ist dadurch vom meist intelligenter gemachten Psychothriller abzugrenzen, dass sein Fokus auf der möglichst kreativen und expliziten Darstellung des Tötungsaktes liegt, was v. a. bei Low- und No-Budget Produktionen sehr deutlich wird.

Definitionen, wie die von Georg Seeßlen 1976 noch vor „Halloween“ (1978) und der ihm folgenden Slasher-Welle getroffene, die den Horror- vom Science-Fiction-Film und dem Psychothriller durch den Mythos des Halbwesens abgrenzt (Seeßlen, 1976, S. 11-15) und für die Klassifizierung des Horrorgenres die Phantastik voraussetzt (ebd., S. 40-42), scheinen heute allein auf dieser Grundlage überholt. Ob sie 1976 schon zu eng gesteckt war, lässt sich vermuten, da Filme wie „Psycho“ (Hitchcock, 1960) und das „Texas Chainsaw Massacre“ (Hooper, 1974) die Motive und Möglichkeiten des Genres bereits erweitert hatten.

Ein Blick auf die Geschichte des Horrorfilms, vom „Cabinet des Dr. Caligari“ (Wiene, 1919) über „Der Exorzist“ (Friedkin, 1973) bis hin zu „Braindead“ (Jackson, 1991) oder Olaf Ittenbach-Produktionen wie beispielsweise „Beyond the Limits“ (2003), zeigt, dass dessen Wirkästhetik durch den kontinuierlich ansteigenden Grad expliziter Visualisierung essenzielle Veränderungen erfahren hat. Sie verhält sich somit parallel zu einer von Stephen King getroffenen dreistufigen Nomenklatur des Horrorfilms und wird anhand dieser klassifizierbar: während der *Schrecken* nur in der Imagination des Zuschauers geschieht und der Film nur suggeriert, präsentiert sich der *Horror* als visuell und konkret erfahrbar. Der *Ekel* sprengt die

⁹ o. V., o. J., Buchtipps.net. Biografie Stephen King. Unter <http://www.buchtipps.net/bio9-stephen-king.htm> (Stand: 22.08.2008)

¹⁰ von Englisch „to slash“ = schlitzen

Grenzen des guten Geschmacks, erkundet die Extreme der Gewalt, bricht Tabus und zelebriert die Auflösung des Körpers (vgl. Vossen, 2004, S. 11).

Generalisiert gefasst entstand in älteren Horrorfilmen und Klassikern der Schrecken dadurch, dass Dinge nicht gezeigt wurden. Viele neuere Filme, darunter ganze Subgenres wie der Splatterfilm¹¹, beziehen ihre starke (schockierende) Wirkung aber genau darüber: die explizite und maßlose Darstellung von Gewalt. „Der Splatterfilm wäre damit ein prominentes Beispiel für die sogenannten *body genres*: Diesen geht es darum, Ästhetiken zu entwickeln, die beim Betrachter eine somatische Reaktion auslösen. Zu den Körpergenres zählen neben der Pornografie und der Komödie vor allem Horror- und Splatterfilme, die Angst und Ekel erregen sollen.“ (Höltgen, 2005, Seite 22-23).

Während die Definition des Horrorfilms nach Hofmann (1992, S. 19) die Bedrohung des Protagonisten¹² durch einen übernatürlichen Gegenspieler bzw. durch das Werkzeug eines übernatürlichen Wesens als zentralen Aspekt herausstellt und dadurch ebenfalls den Großteil der Slasherfilme ausschließt, scheint die Genrebestimmung des rororo Filmlexikons (Buchers Enzyklopädie des Films) zunächst besser zu greifen. Die Gesetzmäßigkeiten des Horrorfilms werden hier beschrieben als „das Vorkommen fantastischer Elemente, deren Handlungsweise oder bloße Präsenz lebensbedrohend wirken und deren Existenz nicht oder nur unzureichend erklärbar ist – dazu gehören auch Extremfälle pathologischen Vernichtungstriebes oder sich selbst erfüllende Angstvorstellungen zum Beispiel vor dem Lebendig-Begraben werden“ (zitiert nach: Hofmann, 1992, S. 10). So wird zwar das Slasher-Subgenre mit eingeschlossen, aber auch hier ist eine klare Abgrenzung zum Psychothriller nicht gegeben (vgl. Hofmann, 1992, S. 11).

In einem E-Mail-Interview definierte Andreas Marschall, Regisseur und Drehbuchautor der vielfach ausgezeichneten deutschen Horrorproduktion „Tears of Kali“ (2004), den Horrorfilm wie folgt:

„Das eigentliche Alleinstellungsmerkmal von Horrorfilmen ist für mich der Begriff des „Grauens“, der eine Steigerung zum „Thrill“ des Thrillers darstellt. Dieses Grauen hat eine existentielle Dimension, es bedroht das Leben des Protagonisten, droht mit einer irreversiblen Zerstörung seiner Existenz, seiner Realitätskonstruktion. [...] Bis in die Siebziger Jahre hinein war es obligatorisch, dass ein Horrorfilm phantastische Elemente enthält. Dass moderne

¹¹ „Das englische Wort „Splatter“ beschreibt lautmalerisch eine spritzende Blutfontäne – und gab einer Spielart des modernen Horrorfilms ihren Namen, die den Zuschauer mit gewaltsam geöffneten und aufgebrochenen Körpern konfrontiert. Augen werden ausgestochen, Arme und Beine abgetrennt und Köpfe durchbohrt.“ (Meteling & Köhne & Kuschke, 2005, 2006, Umschlagrückten)

¹² In den meisten Horrorfilmen ist übrigens schwer abzugrenzen, ob nicht der Antagonist der eigentliche Protagonist ist.

Horrorfilme zunehmend versuchen, die Phantastik aus dem Genre zu verbannen hat vielleicht mit einer materialistischen Verblödung der „Wissensgesellschaft“ zu tun. [...] Das Allegorische, Surreale, Alptraum-logische wird zunehmend nicht mehr begriffen. [...] Nach strengster Definition ist „Hostel“ keine Horrorfilm, sondern ein brutaler, aber profaner Thriller, während ein kleiner Dreh ins Mehrdeutige, Phantastische den inhaltlich verwandten „Martyrs“ zum meisterlichen Horrorfilm macht.“¹³

Marschall liefert damit eine Position, die v. a. die Frage aufwirft, wo der „Thrill“ endet und das „Grauen“ anfängt und ob *Leatherface* ein phantastisches Element inne wohnt oder das Grauen allein das „Texas Chainsaw Massacre“ (Hooper, 1974) zum Prototypen des Backwood-Horrorfilms¹⁴ gemacht hat.

Die bislang beste, da weiter gefasste, Definition vom Horrorfilm, die sich auf ihre Präzision hin testen lässt, indem man sie auf Filme wie „Texas Chainsaw Massacre“ (Hooper, 1974) oder „Freitag der 13.“ (Cunningham, 1980), denen weder Halbwesen noch die Phantastik inhärent sind, anwendet, ist die Ursula Vossens: „In einem weiten, wirkästhetischen Verständnis meint Horrorfilm alles, was im Kino und auf dem Bildschirm beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken, Grusel, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in all ihren Schattierungen.“ (Vossen, 2004, S. 10). Beleuchtet man Filme wie die oben genannten unter diesen Aspekten, so wird schnell klar, dass Vossens Ansatz greift. Ihre Definition allerdings bezieht sich auf die beabsichtigte *Wirkungsästhetik* des Filmmaterials¹⁵ und müsste demnach die Charakterisierung des Psychothrillers als lediglich *spannend* implizieren.

Wie bereits erwähnt ist eine griffige, Attribut-basierte, präzise Bestimmung des Begriffes Horrorfilm und eine Abgrenzung zum Psychothriller meiner Meinung nach nicht formulierbar. Horrorfilm und Psychothriller unterliegen eben keiner Dichotomisierung. Die Definition des Horrorfilms ist vielmehr eine Konsensentscheidung unter Berücksichtigung des spezifischen Entstehungs- und Rezeptionszeitraumes. „Die Geschichte dieses Genres ist immer auch die Geschichte seiner Fans, die kaum einem Genre so treu sind.“ (Vossen, 2004, S. 19).

¹³ Siehe Interviewantwort von Andreas Marschall im Anhang.

¹⁴ Der Backwood-Horror ist ein US-geprägtes Subgenre des Horrorfilms, bei dem „Hinterwäldler“ bzw. oftmals degenerierte „Rednecks“ die Täter sind. Das „Texas Chainsaw Massacre“ wird allerdings berechtigterweise auch oft als Vertreter des Terrorfilms genannt.

¹⁵ Was sich aber wiederum nur auf Mutmaßungen stützen kann, die allerdings zweifelsohne nahe liegen.

Ein Film wie „The Devil’s Rejects“ (Zombie, 2005) beispielsweise, der inhaltlich eher einem (extrem brutalen) Roadmovie (ohne jeglichen übersinnlichen Bezug¹⁶) denn einem Horrorfilm entspricht, wird durch den Stab, das Fandom und die Kategorisierung der Produzenten zum Horrorfilm. In diesem führte der für Horrorfilme bekannte Rob Zombie („Haus der 1000 Leichen“, „Rob Zombie’s Halloween“) Regie. Bekannte Genreschauspieler stellen die Protagonisten dar – u. a. Sid Haig („Night of the Living Dead 3d“, Broadstreet, 2006) oder Bill Moseley („Texas Chainsaw Massacre 2“, Hooper, 1986). Es war vorherzusehen, dass dieser Film vom Horror-Fandom als Horrorfilm behandelt werden würde und dementsprechend wurde er auch vermarktet.

2.1. Einsatz von Musik im Horrorfilm – Geschichte und Gegenwart

Die Geschichte der Horrorfilm-Filmmusik ist invariabel an die Entwicklung der Filmmusik insgesamt gebunden. Beide, sowohl die genrespezifische, als auch die Filmmusik im Allgemeinen beeinflussten sich gegenseitig und tun es noch immer. Die eigens für den Film komponierte Genremusik entwickelte sich historisch erst nach Jahren der Live-Filmbegleitung durch Improvisationen einzelner Pianisten oder kleinen Ensembles oder der Kompilationen präexistenter Stücke (größere Ensembles bis hin zu Filmorchestern). Für diese wurden umfangreiche Notenkataloge veröffentlicht, die die Stücke nach praktischen Gesichtspunkten und Stimmungen ordneten (Vgl. Maas & Schudack, 1994, S. 10-15). Schon hier, wie bei der später entstehenden exklusiven Filmkomposition, bildeten sich beim Stummfilm bereits wirkästhetische Konventionen aus. So wird als *Mephistos* Leitmotiv in dem 1914 von Nino Oxilia gedrehten und von Pietro Mascagni vertonten Stummfilm „Rapsodia Satanica“, eine Art italienische Version von *Goethes Faust*, ein *Moll-Thema* mit „dunklen, choralartigen Klängen der Holzbläser“ (Fabich, 1993, S. 166-167) verwendet. Das Motiv des *Teufelspaktes* wird als „Thema mit groteskem Charakter“ in „asymmetrischer Konzeption“ bezeichnet, welches durch Chromatik, dynamische Mittel und Tempoveränderungen unterstützt wird (ebd., S. 170). Das *Schmerzthema* umfasst hauptsächlich tiefe Streicher (ebd., S. 190)¹⁷. Diese

¹⁶ Im Gegensatz zu seinem Vorgänger „Haus der 1000 Leichen“, in dem mit „Dr. Satan“ noch ein übernatürliches Wesen vorgestellt wurde. Rob Zombie entgegnete auf die Frage, warum „Dr. Satan“ nicht in „The Devil’s Rejects“ zu sehen ist, das wäre wie Chewbacca in „Bonnie und Clyde“. (Vgl. o. V., o. J., Internet Movie Data Base. Trivia for the Devil’s Rejects. Unter <http://www.imdb.com/title/tt0395584/trivia> , Stand 26.08.2008)

¹⁷ Interessant ist weiterhin, dass Pietro Mascagni, der Komponist der besprochenen Filmmusik, das Thema der Gräfin Alba (der „weibliche Faust“) mit einem *Sextsprung Auftakt* beginnen lässt. Ein Intervall, den John Williams ebenfalls zusammen mit einem Auftakt viele Male für die von ihm illustrierten Frauen, u. a. *Prinzessin*

schon früh geprägte und u. a. von Wagners Kompositionen beeinflusste Zuordnung von Chromatik bzw. Atonalität, düsteren Klängen (*Moll-Themen*) und tiefen Frequenzen zum *Bösen* ist bis heute in der Filmmusik erhalten geblieben. So sollen „tremolierende dissonante Bässe Furcht und Angst signalisieren“ (Maas & Schudack, 1994, S. 31) und obwohl es sehr schwer ist, „lassen sich doch in engen Grenzen physiologische Wirkungen musikalischer Parameter benennen“ (ebd., S. 45).

„Tiefe Frequenzen werden auch in Oper und Programmmusik zur Darstellung von Bedrohung und Gefahr verwendet. Die Wirkung beruht möglicherweise darauf, dass sich tiefe Frequenzen – im Gegensatz zu hohen – nahezu kugelförmig ausbreiten, sich also nicht von den Ohren orten lassen, und dass sie für den Körper noch spürbar sind, wenn das Ohr wegen seines begrenzten Frequenzspektrums keine Wahrnehmung mehr zulässt.“¹⁸

Der wirkästhetisch verwandte Film Noir zu Beginn der 1940er Jahre brachte in Gestalt von Miklós Rózsa einen der ersten Filmkomponisten hervor, der eine größtenteils dissonante Filmmusik schuf. In den Folgejahren wurden weitere, neuartige Einsatzmittel der Instrumente gefunden und geprägt (Endt, 2004, Kap 4.4). So suchte die sensorische Filmmusik Bernhard Herrmanns zu „Psycho“ (Hitchcock, 1960) mit ihren „entnervenden Streicherklängen“ den „direkten physiologischen Weg zu den Nerven des Publikums“ (Maas & Schudack, 1994, S. 44–45), während Streicher vorher meist mit Harmonie und Wärme assoziiert wurden (Endt, 2004, Kap 4.4).

Generell ist zu sagen, dass die Musik im Horrorfilm in Einsatz und Wahl der Stilmittel keinen Beschränkungen unterliegt, wie vielleicht zunächst zu vermuten wäre. Selbst ein Stilmittel wie Mickey Mousing, die von Walt Disney geprägte lautmalerische Nachzeichnung des Bildes durch die Musik (Bullerjahn, 2001, S. 78), wird seit Jahrzehnten im Horrorfilm benutzt, obwohl die Verwendung in z. B. gruseligen Kontexten zunächst unpassend anmutet. Als bestes Beispiel lassen sich allerdings die schnell und atonal gespielten *Pizzicato* Streichinstrumente, die zur Untermalung krabbelnder Spinnen oder anderem Getier genutzt werden, anführen. Auch muss man anfügen, dass der Horrorfilm einige Stilmittel, wie den bereits erwähnten *Red Hering*, deutlich exzessiver oder, wie im Falle des noch zu definierenden *Frightmotifs*, exklusiv nutzt. Gerade in mythologischen oder sakralen Kontexten werden oft Orgeln, Chöre und Glocken eingesetzt, wie beispielsweise in „Das Omen“ (Donner, 1976). Ein weiteres wichtiges Stilmittel ist der generelle Einsatz sowie der

Leia in „Star Wars“ (Lucas, 1977) oder *Marion* im ersten Teil der „Indiana Jones“ (Spielberg, 1981) Trilogie, verwendet hat (Vgl. Fabich, 1993, S. 163).

¹⁸ Maas & Schudack, 1994, S. 45-46

Kontrast zwischen Bedrohung signalisierender Stille und hoher Lautstärke, auf die „jeder Mensch unwillkürlich mit einer reflexartigen Reaktion, wie z. B. Zusammenzucken“¹⁹ reagiert (Endt, 2004, Kap. 4.4).

Eine aktuelle Einschätzung zum Scoring des Horrorfilms der 1990er Jahre und des neuen Millenniums muss, aufgrund der mangelhaften Literaturlage²⁰ zu diesem spezifischen Sachgebiet, überwiegend aus eigenen Erfahrungen und Beobachtungen getroffen werden. Im Großteil der mir bekannten, neueren Horrorfilme²¹ wird eine Mischform aus klassischem, orchestralen Soundtrack²² und elektronisch generierter Synthesizer-Untermalung bzw. Soundteppichen²³ genutzt, um die gewollte Atmosphäre zu evozieren. Barbara Flückinger bezeichnet die undefinierten, oft synthetisch hinzugefügten Hintergrundgeräusche, die zumeist subliminal wahrgenommen werden, als Ukos (2002, S. 25).

Andere gängige Möglichkeiten einen Film entsprechend akustisch auszustatten sind die in den 1970er Jahren durch „Easy Rider“ (Hopper, 1969) initiierten Einsätze von autonomer Populärmusik („The Hitcher“, Meyers, 2007), sowie die von Ennio Morricone geprägten Übersteigerungen von Umgebungsgeräuschen („Spiel mir das Lied vom Tod“, Leone, 1968), die beispielsweise in „The Ring“ (Verbinski, 2002) verwendet werden.

2.2. Definition der kausal verknüpften Stilmittel – Leitmotivtechnik und Inzidenzmusik

Eine umfassendere Beschreibung und Definition der Stilmittel, die bei der Komposition²⁴ von Filmmusik, insbesondere der des Horrorfilms, genutzt werden, um bestimmte Wirkungen zu erzielen, sowie eine detaillierte Diskussion vorgeschlagener filmmusikalischer Analyse- und Klassifizierungsmodelle nach Thiel (1981), Pauli (1981), Schmidt (1982), Schneider (1986) oder Maas und Schudack (1994) beispielsweise kann an dieser Stelle aus Platzgründen nicht geleistet werden. Die zwei wichtigen Techniken, die mit dem neu einzuführenden Begriff des *Frightmotifs* verwandt und kausal verknüpft sind, die Leitmotivtechnik und Inzidenzmusik, sind allerdings rasch präzise abzubilden.

¹⁹ Siehe Beschreibung der Body Genres bei Höltgen, 2005, 2006, S. 22-23

²⁰ Vgl. Kapitel 6: Fazit

²¹ Nordamerikanische Produktion ab den 1990er Jahren. Low- und No-Budget Produktion sind an dieser Stelle ausgeklammert.

²² Ein prominentes Beispiel, wenn auch nicht aus den 1990er Jahren, ist John Williams Score zu „Der weiße Hai“ (Spielberg, 1975) u. v. a.

²³ Tyler Bates Score zu „Halloween“ (Zombie, 2007) u. v. a.

²⁴ Komposition meint in diesem Kontext sowohl Neuerschaffung (orchestraler Werke beispielsweise), als auch Zusammensetzung bereits vorhandener Komponenten (Populäre Musik, Traditionals, E-Musik).

Der durch Richard Wagners musikdramatische Konzeptionen geprägte Begriff des Leitmotivs bezeichnet eine Bindung wiederkehrender Themen, kurzer musikalischer Phrasen oder Melodien an spezifische Protagonisten, sowohl in Wagners Werken, als auch audiovisuell im Film (Vgl. Maas, 2001, S. 42 sowie Bullerjahn, 2001, S. 89). Als prägnanter auditiver Repräsentant des Protagonisten kann das Leitmotiv durch seinen Wiedererkennungswert mit entsprechenden Modifikationen kompositorischer Faktoren (Tempo, Instrumentierung, Tongeschlecht, Ausdruck usw.) einen gravierenden Teil der Charakterzeichnung übernehmen und auf emotionaler Ebene Veränderungen darstellen. Der Einsatz von Leitmotiven im Film ist vor allem bei Adorno auf harte Kritik gestoßen, der ihn als „Armutzeugnis“ bezeichnet, da das Leitmotiv dem sich so ständig selbst zitierenden Komponisten die Arbeit erleichtert (Adorno, 2003, S. 15f.). Der Komponist John Williams beispielsweise erhielt für seine leitmotivisch geprägten Filmmusiken zahlreiche Nominierungen und Auszeichnungen (Oscar, Grammy, Golden Globe).

Bickenbachs Feststellung, dass der Begriff Source Music wenig diskutiert wird, ist beizupflichten (Bickenbach, 2008, S. 20). Source Music ist Musik, deren nicht zwingend sichtbare Quelle im Filmgeschehen liegt, was sie zu einem Teil der Handlung und von den Protagonisten wahrnehmbar macht²⁵. Ein Synonym für Source Music ist die u. a. von Lensing 2006 beschriebene Diegetic Music, die „aus dem Bild kommt, aus diesem ´gespeist wird“ (S. 125).

Weiterhin erklärt Bickenbach, dass Inzidenzmusik fälschlicherweise oft als Synonym für Source Music verwendet wird. Sie unterscheidet sich von der Source Music dadurch, dass sie aus der Handlung heraus benötigt wird (wie Trauermusik bei einer Beerdigung), also Handlungsmusik zu bestimmten Anlässen meint. Hierbei muss es für den Zuschauer nicht zwingend ersichtlich sein, ob die „Quelle aus dem Bild heraus gerechtfertigt ist“ (2008, S. 22–23).

Auch wenn hier eine definatorische Schwierigkeit vorliegt, habe ich mich für die Verwendung des Begriffes Inzidenzmusik entschieden, da die nachfolgend vorgestellten Songs als dramaturgische Mittel verwendet werden und (in den meisten Fällen) die Handlung bzw. die Aktionen der Filmfiguren direkt beeinflussen, also aus der Handlung heraus benötigt werden. Dem Zuschauer kann im Übrigen ein Blick auf die Quelle der Musik in der Szene verwehrt bleiben, so lange sich aus dem Kontext erschließen lässt, dass die gehörte Musik der Umgebung der Akteure entspringt.

²⁵ Vgl. Bickenbach, 2008, S. 20 sowie Atkins, 1983, S. 21ff.

3. Definition und Einführung des „Frightmotif“

Der Horrorfilm nutzt ein musikalisches Stilmittel, welches in der zugänglichen Literatur bislang nicht benannt worden ist. Der von mir vorgeschlagene Begriff des *Frightmotifs* soll stellvertretend für die Rekontextualisierung populärkultureller Songs als inzidenzmusikalisches Motiv für das Böse im Horrorfilm, sowie den ihm eng verwandten Genres bzw. Mischformen mit ähnlicher Wirkästhetik, stehen.

Das *Frightmotif* ist ein präexistentes, populärkulturelles und autonomes²⁶ Stück, welches nicht eigens für den Film, in dem es verwendet wird, komponiert wurde und fungiert als eine Art „Beschwörungsformel“ für das Böse, die als Inzidenzmusik/Source Music²⁷ Teil der Handlung und daher von den Akteuren wahrnehmbar ist. Gerade durch den repetitiven Charakter erhält sie eine übernatürliche Konnotation, eine schicksalhafte Bedeutung, und wird ihrem eigentlichen Kontext enthoben, dekontextualisiert. Für den Zuschauer wird der Song²⁸ durch den Prozess der Denotation untrennbar mit dem filmischen Objekt verknüpft. Durch die neu geschaffene Konnotation mit dem Bösen wird seine eigentliche kulturhistorische Bedeutung aufgelöst (Vgl. Rodmann, 2006, S. 124) und der Song rekontextualisiert.

Hierin findet sich im Übrigen eine Abwandlung eines Horrorfilm-typischen dramaturgischen Mittels – Alltagsgegenstände oder Dinge des täglichen Lebens werden ver- oder entfremdet, mit negativen Emotionen aufgeladen oder ihnen wird böses Leben eingehaucht: Das Spielzeug oder die Puppe („Chucky – die Mörderpuppe“, Holland, 1988), Autos („Christine“, Carpenter, 1983), ganze Häuser („The Amityville Horror“, Rosenberg, 1979), sogar Handys („Pulse“, Sonzero, 2006) oder ein einfaches Videoband („The Ring“, Verbinski, 2002) werden zum Werkzeug des Bösen und verdeutlichen die fragilen Grenzen der Welt, lassen den Alltag zum Albtraum werden.

Das Stück muss, um ihm leitmotivischen bzw. *Fightmotif* Charakter zusprechen zu können, mindestens zwei Mal im Film zu hören sein²⁹. Als rechtmäßige Ausnahme sollte beispielsweise „Christine“ (Carpenter, 1983) angesehen werden, da hier mehrere Stücke ähnlichen Charakters³⁰, welche die nachfolgend vorgestellten (möglichen) Eigenschaften des *Frightmotifs* innehaben, in funktionell verknüpften Szenen eingesetzt wurden. Legitimiert

²⁶ Vgl. Merten, 2001, S. 77 ff.

²⁷ Siehe die in Kapitel 2.3. beschriebene Definitionsproblematik. Im weiteren Verlauf wird der Begriff „Inzidenzmusik“ auch stellvertretend für „Source Music“ verwendet und zwischen diesen Begriffen nicht weiter differenziert. Wesentlich ist, dass die Musik ihre Quelle in der Handlung hat und von den Filmfiguren wahrnehmbar ist.

²⁸ Oder in gewissen Ausnahmen die Stilistik, wie ich nachfolgend herausstellen werde.

²⁹ Beispielsweise „Halloween“ (Zombie, 2007) oder „Dämon“ (Hoblitz, 1998)

³⁰ Oldies aus den 1950er Jahren, siehe Abschnitt 3.6 „Christine“

wird diese Ausnahme durch die Kongruenz zu der bereits 2006 von Ronald Rodman verfassten Beschreibung des Einsatzes populärer Songs als Leitmotiv in den Filmen der 1990er Jahre anhand der Beispiele „Pulp Fiction“ (Tarantino, 1994) und „Trainspotting“ (Boyle, 1996). In diesen Filmen sind alle präexistenten, autonomen und populärkulturellen Songs nur ein Mal verwendet worden (Rodmann, 2006, S. 126 & 131). Leitmotivischen Charakter spricht er ihnen aufgrund ihrer Stilistik³¹ und ihrem konnotativen Beitrag³² zur Charakterisierung der Protagonisten (ebd., S. 126) zu.

„Unlike themes in the classic film score, traits of *Pulp Fiction*'s characters are not represented by singular leitmotifs. Instead it is the *style* of the popular song, that signify as leitmotifs in the film.“³³

Die in den Horrorfilmen als *Frightmotif* verwendeten Songs besitzen oft Kultcharakter, sind Evergreens bzw. Hits von hohem Bekanntheitsgrad, die gemeinhin in stark abweichenden Kontexten rezipiert werden. In diesem Zusammenhang sollte auch auf eine Parallele zur Definition des Horrorfilms nach Vossen (2004, S. 17) hingewiesen werden, denn „charakteristisch für den Horrorfilm ist, dass das Böse, der eigentliche Antagonist, im Mittelpunkt steht und oft Kultcharakter erwirbt.“

Weiterhin kann meist³⁴ ein starker lyrischer Bezug zur gleichzeitig oder nachfolgend stattfindenden Handlung aufgezeigt werden. Die Songtexte, bzw. ihre prägnanten Aussagen, stellen entweder ein *direktes Statement*³⁵ dar oder fungieren als *ironisch-karikierendes Motiv*³⁶. „Halloween“ (Zombie, 2007) zeigt, dass es ebenfalls möglich ist einem Song beide Funktionen zuzuweisen, „The Return“ (Kapadia, 2006) zeigt, dass sich das vorgestellte Stilmittel nicht auf diese reduzieren lässt.

Auf einer dritten, ähnlichen, Ebene „spricht“ die Musik in fünf von sechs nachfolgend vorgestellten Beispielen für Entitäten, die nicht sprechen können, sei es der Tod („Final Destination 2“, Ellis, 2003), eine schlimme und unvergessene Tat („The Return“, Kapadia, 2006), ein (scheinbar) lebloser Gegenstand („Christine“, Carpenter, 1983), das dämonische Halbwesen („Jeepers Creepers“, Salva, 2001) oder der stumme Psychopath („Halloween“,

³¹ Beispielsweise die „60s surfer music“ (Rodmann, 2006, S. 126) für den Charakter John Travolta's.

³² „Butch's (Bruce Willis) character is accompanied by the Statler Brothers' song 'Flowers on the Wall', portraying him as 'simple'.” (a. a. O., S.126)

³³ Rodmann, 2006, S. 126

³⁴ Hier bildet „The Return“ (Kapadia, 2006) die Ausnahme.

³⁵ „Don't Fear The Reaper“ (Blue Öyster Cult, 1976) in „Halloween“ (Zombie, 2007)

³⁶ „Jeepers Creepers“ (Armstrong, 1938) in „Jeepers Creepers“ (Salva, 2001)

Zombie, 2007). Sie kompensiert deren sprachliches Unvermögen, stellt ihren kommunikativen Beitrag dar.

Die einzige Ausnahme hierbei bildet „Dämon“ (Hoblit, 1998).

Welche der drei Ebenen betroffen ist und ob überhaupt, wird im Einzelfall nicht immer zwingend offensichtlich. Diese Ebenen verhalten sich nicht hermetisch und Ergebnisse aus Schnittmengen sind denkbar.

Zum Schluss sei noch angemerkt, dass durch ihre Dekontextualisierung prinzipiell alle dieser Motive/Songs in konterkariender Weise genutzt werden. Die Intention der Band AC/DC, als sie „Highway to Hell“ (1979) komponierte, war mutmaßlich eine Rock-Hymne zu erschaffen, die ihr Publikum begeistert und mitreißt, statt es zu erschrecken oder zu gruseln, wie es der Einsatz des Stückes in „Final Destination 2“ (Ellis, 2003) bewirken soll. Keiner der nachfolgend erwähnten Komponisten der eingesetzten präexistenten und autonomen Musik hatte die Intention, mit seinem Song negative Emotionen zu evozieren; ganz im Gegenteil: Es handelt sich um Liebeslieder oder emotional positiv konnotierte Rock- und Popstücke. Dennoch wirkt die Musik im entsprechenden Kontext nicht fröhlich oder positiv. Der Vollständigkeit halber sollte hinzugefügt werden, dass – szenisch isoliert betrachtet – der Song natürlich kontrapunktierend, quer zum Bild wirken würde (Vgl. Maas & Schudack, 1994, S. 33).

Zusammengefasst *muss* ein Song, um ihn als *Frightmotif* bezeichnen zu können, ein populärkulturelles, präexistentes und nicht eigens für den Film komponiertes Stück autonomer Musik sein, welches leitmotivischen Charakter für das Böse (in welcher Form auch immer) übernimmt und deswegen mindestens zwei Mal im Film eindeutig als Inzidenzmusik identifizierbar auftaucht³⁷. Er *kann* mit seinen Lyrics einen semantischen Beitrag zur Szene leisten, dessen präzisierende Unterteilung auf drei Ebenen möglich ist: *direktes Statement*, *ironisch-karikierendes Motiv* oder stellvertretende *Sprache der Sprachlosen*.

Die beabsichtigte Wirkästhetik durch die Verzerrung des Originals ist *immer* bedrohlich, so lange der Song nicht zum Einsatz kommt, bevor er durch das Böse aufgeladen³⁸ oder bereits entladen wurde³⁹. Selbst beim Einsatz eines *ironisch-karikierenden Motivs* überwiegt die mit der Musik verknüpfte Bedrohung durch das Böse gegenüber dem (schwarz)humorigen Aspekt.

³⁷ Alternativ können mehrere Songs ähnlicher Stilistik mit gleichem oder ähnlichem Einsatz verwendet werden.

³⁸ Wenn das Musikstück beispielsweise am Anfang des Films zu Bildern einer idyllischen Landschaft gespielt wird, nicht durch entsprechende Soundeffekte verfremdet wird und keine Bedrohung vorhanden ist, kann es nicht durch das Böse rekontextualisiert werden.

³⁹ Beispiel: Wenn das Böse bereits besiegt ist und der Protagonist die Melodie des *Frightmotifs* summt, beinhaltet dies keine bedrohliche Wirkästhetik.

3.1. Rob Zombie's Halloween

Der 2007 von Rob Zombie⁴⁰ gedrehte „Halloween“⁴¹ (Zombie, 2007) ist ein Remake des aus dem Jahre 1978 bekannten John Carpenter Klassikers „Halloween – Die Nacht des Grauens“. Das Original ist noch vor „Freitag der 13.“ Begründer des Slasherfilms und Wegbereiter der Slasher-Welle der späten 1970er und 1980er Jahre.

Das Remake beginnt in Haddonfield (Illinois) am 31. Oktober, zu Halloween. Deborah Myers (gespielt von Sheri Moon Zombie), die als Stripperin arbeitet, um ihre dissoziale Familie ernähren zu können, wird zu einem Gespräch mit dem Direktor der Schule ihres zehnjährigen Sohnes Michael Myers (Daeg Faerch) gebeten. In der Tasche des auffällig gewordenen Jungen hat die beunruhigte Schulleitung eine tote Katze sowie mehrere Fotos getöteter Tiere gefunden. Der ebenfalls anwesende Psychologe Dr. Samuel Loomis (Malcolm McDowell) erkennt dies als Anzeichen für ein anfängliches psychopatisches Verhalten. Michael tötet allerdings noch am selben Tag einen Mitschüler und abends den Freund seiner Mutter, seine Schwester und deren Freund. Seine Mutter findet ihn später auf der Treppe vor dem Haus mit ihrer noch lebenden jüngsten Tochter in seinen Armen. Er wird in die Psychiatrie eingewiesen, wo ihn Dr. Loomis behandelt. In den ersten Sitzungen kann Michael sich an nichts mehr erinnern und zieht sich in den folgenden Wochen immer mehr zurück, bastelt unzählige Halloween-Masken und verstummt zusehends. Seine Mutter wird Zeuge, wie ihr Sohn eine Krankenschwester mit einer Gabel tötet, und begeht letztlich Suizid, während man im Hintergrund das Baby, die kleine Schwester Michael Myers, schreien hört. 15 Jahre später geht Dr. Loomis, der Michael für nicht mehr therapierbar hält, in Rente und veröffentlicht ein Buch über ihn. Bei der Verlegung von der Heilanstalt in ein Gefängnis bricht der nun über zwei Meter große Myers (jetzt Tyler Mane) aus und tötet alle, die ihm im Weg stehen. Er kehrt in das verlassene Haus seiner Familie zurück, öffnet ein Versteck im Keller, das seine Halloween-Maske und das Küchenmesser, mit dem er damals seine ältere Schwester getötet hat, beinhaltet, und beginnt eine blutige Suche nach seiner jüngeren Schwester Laurie. Er tötet ihre Freundin Lynda und deren Freund Bob in seinem Elternhaus, ihre Stiefeltern, eine andere Freundin namens Annie und deren Freund Paul, zwei Polizisten und zum Schluss seinen ehemaligen Psychiater Dr. Loomis, der Jagd auf ihn macht. Am Ende erschießt Laurie ihren Bruder, Michael Myers, mit dem Revolver des toten Dr. Loomis.

⁴⁰ Leider war es Rob Zombie aus terminlichen Gründen nicht möglich detaillierte Antworten zu den ihm gestellten Interviewfragen zum Einsatz des Songs „Don't Fear the Reaper“ in „Halloween“ zu übermitteln.

⁴¹ Auch bekannt unter „Rob Zombie's Halloween“ oder „Halloween 2007“

„(Don't Fear) The Reaper“ ist ein Song der Rockband Blue Öyster Cult. Er wurde von Leadgitarrist Donald Roeser geschrieben und 1976 auf dem Album „Agents of Fortune“ veröffentlicht. Die Single war der größte Erfolg in den USA, den Blue Öyster Cult bis heute erzielen konnten. Sie erreichte Platz 12 der amerikanischen Charts im November 1976⁴², der Rolling Stone wählte den Song zur „Best Rock Single“ des Jahres 1976. 2004 erreichte der Song in der Rolling Stone Liste der „500 Greatest Songs of All Time“ Platz 397⁴³. Allein aufgrund seiner exzessiven Nutzung in dutzenden Film- und Fernsehproduktionen⁴⁴ und seines Bekanntheitsgrades kann dem Song Kultcharakter zugesprochen werden.

Obwohl der Text als Statement über ewige Liebe gemeint ist, die selbst den Tod übersteht, wurde er oft als positive Darstellung gemeinschaftlichen Suizids interpretiert⁴⁵.

„I felt that I had just achieved some kind of resonance with the psychology of people when I came up with that, I was actually kind of appalled when I first realized that some people were seeing it as an advertisement for suicide or something that was not my intention at all. It is, like, not to be afraid of it (as opposed to actively bring it about). It's basically a love song where the love transcends the actual physical existence of the partners.“⁴⁶

Losgelöst vom romantischen Kontext und entscheidend für den Einsatz in diversen Filmen, u. a. auch den Horrorfilmen „Scream“ (Craven, 1996) oder „Stephen King's The Stand“ (Garris, 1994) ist jedoch die Hookline, gleichzeitig Titel des Stücks, „Don't Fear The Reaper“. *Reaper* meint in diesem Falle den „Grim Reaper“, den „Sensenmann“.

Rob Zombie greift eine Art Tradition der Halloween-Reihe wieder auf, denn schon im 1978 erschienenen Original von John Carpenter, sowie im von Steve Miner gedrehten „Halloween H20: 20 Jahre später“ aus dem Jahre 1998, ist „Don't Fear The Reaper“ (Blue Öyster Cult, 1976) zu hören.

In Rob Zombies Remake ist der präexistente und populärkulturelle Song, der nicht eigens für einen Teil der Halloween-Reihe komponiert wurde, zwei Mal eindeutig als Inzidenzmusik identifizierbar.

⁴² siehe: O. V. (2004). Rolling Stone. „(Don't Fear) The Reaper“. *Rolling Stone*. Wenner Publishing (2004-12-09). Retrieved on 2007-06-06. Unter http://www.rollingstone.com/news/story/6596242/dont_fear_the_reaper (Stand 18.08.2008).

⁴³ siehe: O. V., o. J., Rolling Stone. The RS 500 Greatest Songs of All Time. Unter http://www.rollingstone.com/news/story/11028260/the_rs_500_greatest_songs_of_all_time/4 (Stand 18.08.2008)

⁴⁴ Vgl. O. V., o. J., Wikipedia. Don't Fear the Reaper. Unter http://en.wikipedia.org/wiki/Dont_fear_the_reaper (Stand: 28.08.2008)

⁴⁵ Siehe Songtext im Anhang.

⁴⁶ Vgl. Lien, James (1995). College Music Journal. Buck Dharma Interview. Unter <http://www.learningfromlyrics.org/Don'tfear.html> (Stand 18.08.2008)

Zum ersten Mal läuft „Don't Fear The Reaper“ (Blue Öyster Cult, 1976) auf den Kopfhörern von Michael Myers' älterer Schwester Judith (Hanna Hall), während diese, nach dem Sex mit ihrem Freund Steve (Adam Weisman), in ihrem Zimmer auf dem Bett liegt und auf dessen Rückkehr wartet (Zombie, 2007, Kapitel 5, bei 19:47 Min.). Der zehnjährige Michael betritt das Zimmer, tätschelt seiner Schwester das Bein und tötet sie, nachdem er eine Ohrfeige bekommen hat, mit 17 Messerstichen. Die komplette Sequenz ist mit weiteren elektronisch generierten Soundeffekten versehen und der Song bzw. das Eintreten Michaels in den Raum mit einem düsteren Streicherton unterlegt. Treffender beschrieben: „Don't Fear The Reaper“ (Blue Öyster Cult, 1976) steht in *a-Moll*, das Keyboard spielt ein tiefes *h*, womit der deutlich höher klingende Song mit seinem Grundton eine *Septime* auf den eigentlichen tiefen Grundton bildet. Da der dominierende Score im Film eine Mischform aus orchestralen und vor allem elektronisch generierten Sounds und Soundcollagen bildet, sollte er auch bei der harmonischen Analyse Priorität genießen und somit der Popsong als Fremdkörper im vorherrschenden tonalen Gefüge angesehen werden, und nicht umgekehrt. Im vorhandenen Kontext wirkt der zum Grundton gesehen eine *Septime* höher intonierende Popsong äußerst dissonant und verstörend. Es wäre kaum ein Intervall besser geeignet gewesen, um diesen Effekt zu erzielen.

Würde man von *a-Moll* als Grundtonart ausgehen, könnte, nach den Substitutionsregeln der Stufentheorie, das *h* auch als Subdominantsubstitution verstanden werden, wodurch per Definition mehr Spannung erzeugt wird.

Aus einem weiteren Blickwinkel betrachtet könnte man noch von einem dissonanten Orgelpunkt (*a-Moll* über *h*) oder einer lokrischen Akkordverbindung sprechen (Grundton *h*, Tonumfang von *C-dur* = *a-Moll*). In jedem Falle sorgt der Einsatz von langanhaltenden, unveränderten Tönen, also statischen Klangbändern, für ein Gefühl von Spannung (Maas & Schudack, 1994, S. 100).

Ein weiteres Mal lässt sich der Song eindeutig bestimmen, als Michael Myers nach 15 Jahren zum verlassenen Haus seiner Familie zurückkehrt. Die beiden Freunde seiner noch lebenden Schwester, Lynda und Bob, nutzen diesen ungestörten Ort und haben Sex. Danach schickt Lynda Bob zum Bier holen, dreht sich zum Radio um und stellt einen Sender ein, der gerade „Don't Fear The Reaper“ (Blue Öyster Cult, 1976) spielt (Zombie, 2007, Kapitel 10, bei 58:57 Min.). Nachdem Michael Bob auf dem Flur abgefangen und erstochen hat, kommt er in den Raum mit der immer noch nackten Lynda und erwürgt sie. „Don't Fear The Reaper“

(Blue Öyster Cult, 1976) läuft während der kompletten Sequenz im Radio und wird erneut von einer dunklen Keyboardfläche⁴⁷ unterlegt.

Hier zeigt sich, dass der Song sowohl als *direktes Statement* („Hab keine Angst vor dem Sensenmann“, es geschieht, was geschehen muss) als auch als *ironisch-karikierendes Motiv* interpretiert werden kann. Er wird beide Male beim Tod eines Paares eingesetzt, welches kurz vor dem Ableben noch vereinigt war und durch den Tod erneut vereinigt wird. Damit entspricht die dargestellte Situation, in der die Musik eingesetzt wird, der exakten Intention und Aussage dieser.

3.2. Dämon

Dämon (engl. „Fallen“) ist ein Horrorthriller von Gregory Hoblit aus dem Jahr 1998, der die Nominierung für den International Horror Guild Award 1999 erhielt. Im gleichen Jahr wurde Nicholas Kazan (Drehbuch) für den Bram Stoker Award nominiert.

Der Film beginnt mit einer Einführung durch den Dämon Azazel, der dem Zuschauer erzählen möchte, wie er beinahe gestorben wäre. Im Bild ist nur Detective John Hobbes (Denzel Washington) zu sehen und die dazugehörige Stimme aus dem Off zu hören. Dem Zuschauer bleibt unklar, dass es sich um den Dämon handelt, der spricht.

Es folgt ein Zeitsprung in der Handlung rückwärts, in die Zelle des Serienmörders Edgar Reese (Elias Koteas), der zum Tode verurteilt wurde und in der Gaskammer hingerichtet wird. Nach der Exekution ereignen sich neue Morde mit dessen Handschrift. Detective Hobbes, der die Ermittlungen geleitet hat, wird mit unerklärlichen Phänomenen konfrontiert. So spricht Reese beispielsweise auf einer Videoaufzeichnung fließend Aramäisch. Die Killer der neuen Mordserie werden von unbescholtenen Bürgern getötet, denen anschließend dasselbe wiederfährt.

Hobbes verfolgt einen Hinweis, den ihm Reese noch vor seiner Hinrichtung gegeben hat und erfährt, dass er auf den Dämon Azazel getroffen ist, der schon seit tausenden von Jahren sein Unwesen treibt und Menschen tötet. Verzweifelt sucht er nach einem Weg den Dämon, der durch kurzen Körperkontakt von einem Wirt zum nächsten springt, unschädlich zu machen, aber dieser schafft es durch Indizienfälschung Hobbes zum Hauptverdächtigen werden zu lassen. Als Hobbes gezwungen ist einen von Azazel besessenen Lehrer zu erschießen und wenig später seinen Bruder tot auffindet, bleibt ihm nur noch die Möglichkeit die Stadt zu verlassen. Eine Theologin hat Hobbes ein entscheidendes Überlebenskriterium des Dämons

⁴⁷ Womit nun genau dieses Klangbild erzeugt wurde (analog oder digital) ist nicht sicher bestimmbar.

offenbart: Azazel kann sich nur etwa 250 Meter weit ohne Wirt bewegen, und so wartet Hobbes in einer Hütte im Wald darauf den letzten Wirt Azazels und sich selbst zu töten.

„Time Is on My Side“ ist ein Song, der von Jerry Ragovov unter dem Pseudonym Norman Made geschrieben und 1964 von den Rolling Stones gecovered wurde. Er ist populärkulturell, präexistent, nicht eigens für den Film komponiert worden und in diesem als Inzidenzmusik sieben Mal eindeutig identifizierbar.

Das erste Mal erklingt der Song nicht als Inzidenzmusik, also aus dem Off, während Reese auf dem Weg zur Gaskammer ist (Hoblit, 1998, Kapitel 3 bei 04:47 Min.). Trotzdem tanzt er im Takt dazu, was die Interpretation zulassen würde, der Song spielt in seinem Kopf.

Zwei Filmminuten später singt Reese, der in der Gaskammer am Stuhl festgurtet ist, den Song, wandelt allerdings den Text ab (ebd., Kapitel 3 bei 06:45 Min.).

Der dritte Einsatz des Songs markiert die Suche nach einem neuen geeigneten Wirt. Ein Mann steigt aus einem Auto aus und pfeift die Melodie (ebd., Kapitel 4 bei 12:15 Min.).

Einige Zeit später besucht Azazel Hobbes im Polizeibüro und ergreift zuerst von seinem Kollegen Lou Besitz, der „Time is on My Side“ (Rolling Stones, 1964) zu singen beginnt. Azazel springt von Lou auf einen anderen Polizisten und von diesem weiter auf einen dritten, wobei er auch singt, während er sich in den anderen Körpern befindet (Hoblit, 1998, Kapitel 15 bei 56:35 Min.).

Während Azazel eine Theologin verfolgt, die Hobbes wichtige Hinweise gegeben hat, pfeift und summt er die Melodie erneut (ebd., Kapitel 17 bei 01:05:49 Min.).

Das sechste Mal ist „Time is on My Side“ (Rolling Stones, 1964) zu hören, nachdem Hobbes den Lehrer erschossen hat. Azazel übernimmt die Kontrolle über eine Frau, die am Wegesrand steht. Diese pfeift den Song zuerst und singt ihn anschließend (Hoblit, 1998, Kapitel 20 bei 01:16:57 Min.).

Die letzten beiden Einsätze des Songs als Inzidenzmusik sind im Endkampf zwischen Hobbes und seinem von Azazel besessenen Polizeikollegen Jonesy (John Goodman) zu finden. Zunächst singt Jonesy den Song, während er Hobbes sucht, fast so energisch wie Reese am Anfang (ebd., Kapitel 29 bei 01:49:00 Min.). Hobbes schießt auf Jonesy und raucht anschließend eine vergiftete Zigarette, um für den Dämon keinen überlebensnotwendigen Wirt abzugeben. Als Hobbes ihn besiegt glaubt, singt er den durch die Rolling Stones bekannt gewordenen Song (ebd., Kapitel 30 bei 01:53:09 Min.).

„Time is on My Side“ (Rolling Stones, 1964) fungiert in „Dämon“ (Hoblit, 1998) als *direktes Statement* sowie als *ironisch-karikierendes Motiv*, da sich der Dämon mittels des Textes über sein auserwähltes Opfer lustig macht.

Das direkte Statement wird noch klarer, wenn man die Abwandlungen des Textes genauer betrachtet, die Reese in der Gaskammer vornimmt. „You´ll come running back to me“⁴⁸ wird zu „I´ll come running back to you“ und „go ahead and light up the town“ ändert er in „Baby, come on, go ahead... light up my life!“, so dass der komplette Text nun wie folgt klingt: „Time is on my side, yes it is. Now, you always say that you want to be free, but I´ll come running back to you. Baby, come on, go ahead... light up my life!“ (ebd., Kapitel 3 bei 06:45 Min.). Dabei steigert Reese seinen Gesang bis zum Schreien des letzten Satzes.

Der Hohn des *ironisch-karikierenden Motivs* wird besonders deutlich in der letzten Szene, in der der Song erklingt. Hier verspottet Hobbes den Dämon Azazel damit, dass die Zeit nun auf seiner Seite ist (ebd., Kapitel 30 bei 01:53:09 Min.).

„Dämon“ (Hoblit, 1998) verifiziert die These, dass sich das *Frightmotif* nicht auf die *Sprache der Sprachlosen* reduzieren lässt.

3.3. Final Destination 2

„Final Destination 2“ ist ein Horrorfilm übernatürlichen Inhalts mit starker Splatterfärbung und das Sequel des im Jahre 2000 von James Wong gedrehten und sehr erfolgreichen „Final Destination“. Er wurde 2003 in den USA produziert, Regie führte David R. Ellis.

Wie schon im ersten Teil durchkreuzt eine Gruppe Jugendlicher den „*Plan des Todes*“ (in diesem Falle ist wirklich der personifizierte Sensenmann gemeint, der aber nicht explizit dargestellt wird bzw. nicht visuell in Erscheinung tritt), in dem sie – durch eine Vision gewarnt – ihrer eigentlichen Bestimmung entgeht: bei einem Verkehrsunfall ums Leben zu kommen.

Kimberly Corman (gespielt von A. J. Cook) ereilt auf der Auffahrt zum Highway diese schreckliche Vision, in der sie sieht, wie sie selbst, ihre Freunde, mit denen sie auf dem Weg in den Urlaub ist, und viele andere Verkehrsteilnehmer bei einer Massenkarambolage ums Leben kommen. Kurz darauf ist sie wieder bei klarem Bewusstsein und bemerkt, dass die Dinge sich wirklich so entwickeln, wie sie es kurz zuvor in ihrer Vision vorhergesehen hat. Kurzerhand blockiert sie die komplette Auffahrt, steigt aus dem Auto und sieht wenige Sekunden später mit an, wie es tatsächlich zu der Katastrophe kommt. Ein LKW erfasst ihren Mustang Van, wobei ihre Freunde sterben.

⁴⁸ Vgl. Songtext im Anhang

Die übrigen Verkehrsteilnehmer, die eigentlich auf dem Highway gestorben wären, beginnen wenige Tage später einer nach dem anderen auf bizarre Art und Weise tödlich zu verunglücken. Kimberly versteht die Zusammenhänge und sucht Rat bei Clear Rivers (Ali Larter), die den Flugzeugabsturz des Fluges 180 im ersten Teil der Trilogie überlebt hat.

Wenn jemand seinen ihm vorherbestimmten Tod überlebt, überspringt *der Tod* ihn, um bei dem nächsten auf seiner Liste weiterzumachen. Die Überlebenden erfahren, dass sie den Tod nur besiegen können, wenn ‚neues Leben erschaffen und damit die Balance gehalten wird‘, stehen damit aber vor einem Rätsel. Es beginnt ein Rennen gegen die Zeit, bei dem die Überlebenden auf mögliche Hinweise achten müssen, die *der Tod* ihnen gibt: Am Anfang des Films beispielsweise ist auf einem Tisch ein Buch mit dem Titel „Road Trip“ zu sehen. Ein Schlüssel verdeckt das T, so dass sich der Titel wie „Road Rip“ (R.I.P. = engl. „Rest in Peace“ – „Ruhe in Frieden“) liest (Ellis, 2003, Kapitel 1, bei 01:30 Min.). Rory, eines der eigentlichen Opfer auf dem Highway, fährt einen Mustang, auf dem Bus in Kimberlys Vision steht „Demolish the Mustangs“ geschrieben (ebd., Kapitel 2, bei 05:19 Min.).

Der von der australischen Hard-Rock-Band AC/DC komponierte Song „Highway to Hell“ ist einer der wichtigsten und erfolgreichsten Rocktitel der Musikgeschichte. Die Single erreichte 1979 Platz 2 der Amerikanischen Billboard Pop Single Charts, das gleichnamige Album siebenfach Platin⁴⁹. „Highway to Hell“ (AC/DC, 1979) ist demnach präexistent, populärkulturell und nicht eigens für „Final Destination 2“ komponiert worden.

Als inzidenzmusikalisches Motiv ist der Song in der deutschen DVD-Fassung des Filmes zwei Mal deutlich zu hören. Zum ersten Mal erklingt „Highway to Hell“ (AC/DC, 1979), während Kimberly mit ihren Freunden in ihrer Vision auf den Highway fährt und das Radio einschaltet. Nachdem sie einen Bericht über die Jahresfeier der Flugzeugexplosion aus dem ersten „Final Destination“-Film gehört haben, wechselt sie den Sender. Aus den Boxen dringt „Highway to Hell“ (AC/DC, 1979) (Ellis, 2003, Kapitel 2, bei 05:40 Min.). Kimberly scheint sich nicht ganz wohl zu fühlen, da sie mehrere Hinweise des *Todes* bemerkt hat (allerdings noch ohne wissen zu können, dass es sich um solche handelt).

Nachdem sie aus ihrer Vision erwacht ist und feststellt, dass sich die Dinge genau so entwickeln, wie sie es in ihrer Vision gesehen hat (eine alte Dame verliert ihre gesammelten Dosen neben dem Van, der „Demolish the Mustangs“-Schulbus fährt vorbei etc.), bekommt sie Panik und erklärt ihren Freunden, dass etwas Schreckliches passieren wird. Sie schaltet das Radio an und man hört den Bericht über die Gedenkfeier zum Jahrestag des

⁴⁹Vgl. O. V. (2006). Blabbermouth. AC/DC: Classic Albums Reach New Sales Heights - June 23, 2006. Unter www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=54094 (Stand: 30.08.2008)

Flugzeugabsturzes der Maschine 180. Kimberly sagt: „Highway to Hell“, wechselt den Sender und erneut läuft „Highway to Hell“ (AC/DC, 1979) (Ellis, 2003, Kapitel 2, bei 12:31 Min.).

Anders als bei „Halloween“ (Zombie, 2007) wird der orchestrale Score an dieser Stelle kurzzeitig unterbrochen (oder kaum hörbar untergemischt), so dass nur noch der AC/DC Song zu hören ist.

Laut Drehbuch sollte „Highway to Hell“ (AC/DC, 1979) im Film noch ein drittes Mal als Inzidenzmusik genutzt werden. Kurz bevor Evan (David Paetkau) das erste Opfer nach der vermiedenen Highwaykatastrophe wird, betritt der Lottogewinner sein Appartement und bereitet sich Essen zu. Nebenbei schaltet er seinen Anrufbeantworter ein, der laut Drehbuch eine Nachricht von einem Arbeitskollegen enthält. Dieser spricht kurz mit Evan und muss dann die Warteschleife aktivieren, weil „sein Boss kommt“. Die Warteschleifenmusik ist wiederum „Highway to Hell“.

„ANGLE ON STOVE

The cooking oil creeps toward the range... Evan hits PLAY on his answering machine and rushes across the room to tear open his packages...

VOICE (O.S.)

Dude! You suck! You buy one
fucking ticket in your whole life
and win twenty grand? We're going
whoring in Prague, you know this!

(whisper)

Hold on, the boss is coming.

A CLICK, then hold MUZAK: AC/DC's HIGHWAY TO HELL.

ANGLE ON MAGNET in Chinese food. SPARKING. It pops and fizzles. And ugly sound.“⁵⁰

In der finalen Fassung des Films hört man auf dem Anrufbeantworter (Ellis, 2003, Kapitel 4, bei 21:54 Min.) diverse Frauen, die sich aufgrund seines Lottogewinns bei Evan melden. Es bleibt zu vermuten, ob die Szene so besser funktionierte oder die Filmmacher noch ein ironisches Klischee einbauen wollten.

„Highway to Hell“ (AC/DC, 1979) ist in „Final Destination 2“ ein *ironisch-karikierendes Motiv*, da es, wenn man es als Hinweis des *Todes*, als seine Sprache bzw. seinen

⁵⁰ Siehe: Gruber, M. & Bress, E., o. J., Final Destination 2. Unter www.dailyscript.com/scripts/FINALDESTINATION2.doc, Seite 26 (Stand: 20.08.2008)

kommunikativen Beitrag zur nachfolgenden Situation sieht, eine sarkastische Färbung aufweist und seitens des Drehbuchautors sicherlich mit einem Augenzwinkern eingesetzt worden ist.

3.4. Jeepers Creepers

Der 2001 von Victor Salva inszenierte „Jeepers Creepers“ stellt eine Mischform aus Monster- und Slasherfilm dar und spielt in Florida, USA, wo er ebenfalls gedreht wurde. Die Geschwister Trish und Darry, gespielt von Gina Philips und Justin Long, fahren über eine Landstraße vom College nach Hause, als sie sich plötzlich von einem alten Lastwagen bedrängt sehen. Wenige (Film-)Minuten später beobachten sie den Fahrer des Wagens, der zwei blutverschmierte Bündel in ein großes altes Rohr im Boden wirft. Dieser bemerkt die beiden, verfolgt sie, lässt jedoch später von ihnen ab. Darry besteht darauf umzukehren und entdeckt in einem Gewölbe, in welches das Rohr führt, unzählige konservierte Leichen, die wie Fresken an der Decke befestigt sind.

In der nächsten Raststätte werden sie von einer alten Frau, einem Medium namens Jazelle (gespielt von Patricia Belcher), angerufen, das ihnen den Song „Jeepers Creepers“ vorspielt und davor warnt, bevor sie in der Lage sind die Polizei zu rufen. Diese eskortiert sie, nachdem Darry seine Aussage gemacht und anschließend festgestellt hat, dass der Unbekannte ihr Auto durchsucht hat. Auf der Fahrt werden die Polizisten getötet und sowohl dem Zuschauer, als auch den Geschwistern die Klarheit verschafft, dass es sich nicht um einen Menschen, sondern um ein dämonisches Wesen handelt, das fliegen kann und menschliche Körperteile frisst. Darry und Trish können entkommen und flüchten sich zum Haus einer alten Frau, die ebenfalls von dem Wesen getötet wird. Auf der Flucht überfährt Trish es zwar mehrmals, kann es aber nicht töten. Ihre Fahrt endet in einem Polizeirevier, das anschließend vom Verfolger infiltriert wird. Das Medium Jazelle ist ebenfalls anwesend und erzählt den beiden die Legende vom so genannten „Creeper“, der jeden 23. Frühling aufersteht, um 23 Tage lang zu jagen und zu fressen. Die Körperteile, die er frisst, werden zu einem Teil von ihm. Weiterhin erklärt sie, er könne anhand der Furcht seiner Opfer riechen, ob sie etwas hätten, das er haben will, und dass er die Geschwister infolgedessen jagen würde. Erneut kann sie die beiden vor dem Song „Jeepers Creepers“ warnen, bevor der Creeper die Verfolgung wieder aufnimmt, nachdem er einen oder mehrere Inhaftierte gefressen hat, um sich zu regenerieren. Die Polizei ist machtlos, da der Creeper durch Kugeln nicht verwundbar zu sein scheint. Er entführt Darry und fliegt mit ihm zu einer verlassenen Fabrik. Der Film endet mit der

Einstellung des toten Jungen, dessen Gesichtshaut ohne Hinterkopf und Augen zum Trocknen aufgespannt ist. In der letzten Szene sieht man den Creeper mit Darrys Augen, an Stelle seiner eigenen milchigen.

Der Song „Jeepers Creepers“ ist ein 1938 von Harry Warren (Musik) und Johnny Mercer (Text) für die Musikkomödie *Going Places* komponiertes Stück, das als Jazz-Standard der populären Musik zugeordnet werden muss. Er wurde zunächst von Louis Armstrong aufgeführt und in den Folgejahren oft gecovert.

Damit ist „Jeepers Creepers“ (Armstrong, 1938) populärkulturell, präexistent und nicht eigens für den Film komponiert worden, in dem es als *Frightmotif* verwendet wird.

Als inzidenzmusikalisches Motiv ist der Song in der deutschen DVD-Fassung vier Mal deutlich hörbar. Zum ersten Mal erklingt „Jeepers Creepers“ (Armstrong, 1938), als Darry und Trish in der Raststätte von Jazelle angerufen werden. Sie hält das Telefon in Richtung ihres alten Plattenspielers und warnt Darry vor dem Lied (Salva, 2001, Kapitel 13, bei 36:00 Min.), das hier in der Originalversion zu hören ist.

Als nächstes ist im Radio von Trishs Auto eine modernere Coverversion des Songs zu hören („Peek-a-Boo“, Siouxsie & The Banshees, 1988), bevor die Polizeieskorte vom Creeper getötet wird (Salva, 2001, Kapitel 15, bei 42:47 Min.). Kurz darauf wird die Melodie des Jazz-Standards vom Creeper selbst aufgegriffen und gepfiffen, als dieser aus dem stehenden Polizeiauto aussteigt, um den abgetrennten Kopf des Police Officers aufzuheben (ebd., Kapitel 15, bei 45:50 Min.).

Das vierte und letzte Mal im Film ist die Quelle vom hörbaren Original des „Jeepers Creepers“ Stücks (Armstrong, 1938) ein altes Grammophon in einer verlassenen Fabrik, dem Versteck des Creepers (Salva, 2001, Kapitel 24, bei 01:20:00 Min.).

Es existiert angeblich eine Fassung des Films mit alternativem Ende⁵¹, in der dessen Geschehnisse nur eine Geschichte sind, die ein Junge namens Gary (ebenfalls Justin Long) seiner Freundin Lisa (ebenfalls Gina Philips) erzählt. Die beiden verpassen im Anschluss den Bus und entscheiden sich per Anhalter weiterzureisen. Der Truck des Creepers fährt vor; nachdem die beiden eingestiegen sind, schaltet Lisa das Radio an und man hört „Jeepers Creepers“ (Armstrong, 1938).

In der letzten Szene der deutschen DVD, in der der Creeper von hinten mit Darrys Augen durch die ausgerissenen Löcher in dessen aufgespannter Gesichtshaut blickt, wird auch der

⁵¹ Siehe: O. V., o. J., Answers.com. Jeepers Creepers. Unter <http://www.answers.com/topic/jeepers-creepers-film> (Stand: 18.08.2008)

starke lyrische Bezug deutlich, als das Grammophon die Textzeilen „Jeepers Creepers, where'd ya get those eyes?“ (Salva, 2001, Kapitel 24, bei 01:21:11 Min.) spielt.

Dass es sich in diesem Fall um ein *ironisch-karikierendes Motiv* handelt, wird anhand der Aussage Victor Salvas, der den Song „Jeepers Creepers“ (Armstrong, 1938) im Regiekommentar als „much darker and ironic than we might have ever thought“ bezeichnet, deutlich (Salva, 2001, Kapitel 24, bei 01:21:11 Min., Regiekommentar eingeschaltet).

3.5. Christine

„Christine“ ist ein 1983 von John Carpenter gedrehter Horrorfilm über ein dämonisches Auto. Es handelt sich um die Adaption des gleichnamigen Romans von Stephen King (ebenfalls 1983). Carpenter komponierte, wie in fast allen seinen Werken, die Filmmusik und traf die Auswahl der im Film verwendeten populären Songs.

Die Protagonisten sind Arnie Cunningham (Keith Gordon), ein schwächlicher High-School-Schüler und Nerd, und sein roter 1958er Plymouth Fury namens *Christine*, den er eines Tages in sehr schlechtem Zustand entdeckt und auf der Stelle kauft. Sein bester und einziger Freund Dennis Guilder (John Stockwell), der als Frauenschwarm und Footballspieler sein genaues Gegenteil darstellt, versucht zwar ihn davon abzubringen, aber Arnie scheint wie verhext. Während er das Auto in der Do-it-yourself-Autowerkstatt „Darnell’s“ Tag für Tag in mühevoller Handarbeit wieder herrichtet, vollzieht Arnie eine beachtliche psychische Metamorphose. Er wird selbstbewusster, aber auch arrogant, unkontrolliert und aggressiv. Nach und nach erfährt der Zuschauer, dass schon einige Menschen in *Christines* Innerem ums Leben gekommen sind, so z. B. der Erstbesitzer und dessen Tochter.

Das Auto ergreift Besitz von Arnie⁵², der sich immer mehr von seinen Eltern, seiner neuen Freundin Leigh Cabot (Alexandra Paul) und Dennis entfernt, und stellt bald den Mittelpunkt seines Lebens dar. Als eine Schülergang eines Nachts den Wagen komplett demoliert, verjagt Arnie sogar Leigh. Das Gefährt entwickelt, zum ersten Mal eindeutig äußerlich erkennbar, ein dämonisches Eigenleben, repariert sich selbst und nimmt die Verfolgung der Schülergang auf, deren Mitglieder nacheinander dezimiert werden.

Nachdem *Christine* auch den Besitzer von „Darnell’s“ getötet hat, machen sich Leigh und Dennis daran Arnie zur Vernunft zu bringen und *Christine* zu zerstören. Bei einem Crash stirbt Arnie, aber Leigh und Dennis können *Christine* mit einem Bulldozer überrollen und zerstören.

⁵² Hier findet sich im Übrigen ein typisches Motiv von Stephen King’s Erzählweise.

In „Christine“ (Carpenter, 1983) werden in 15 Szenen populärkulturelle, autonome Songs, die dem Rock'n'Roll-Genre zugeordnet werden und somit nicht eigens für den Film komponiert wurden, als Inzidenzmusik verwendet, vier davon mehr als ein Mal. In 12 dieser Szenen erklingt die Musik aus *Christines* Radio, wobei der lyrische Bezug unmittelbar und so als kommunikativer Beitrag des Bösen identifizierbar ist. In den restlichen drei Szenen sind die Songs aus anderen Autoradios zu hören, können durch ihren lyrischen Bezug zur Filmhandlung aber ebenfalls als Motiv für das Böse und in einem Fall als simpler Kommentar zum Geschehen gedeutet werden.

Der Film beginnt und schließt mit „Bad to the Bone“ von George Thorogood And The Destroyers (1982), das aus dem Off erklingt und eine tektonische Funktion (Vgl. Mass & Schudack, 1994, S. 35) erfüllt.

Zum ersten Mal spielt *Christines* Radio bereits 1957, Jahre vor dem Beginn der eigentlichen Handlung, in der Fabrik, in der sie hergestellt wird (Carpenter, 1983, Kapitel 2, bei 03:37 Min.). Ein Monteur setzt sich hinter das Steuer, dreht am Knopf und das Radio spielt „Not fade away“ von Buddy Holly (1957). Mit „I wanna tell you how it's gonna be, you're gonna give your love to me“ sind lediglich die ersten beiden Textzeilen des Songs klar zu hören. Der Mann lässt die Asche seiner Zigarre auf den Sitz fallen und wird kurz darauf im Wageninneren tot aufgefunden, während man aus dem Radio „Your love for me has got to be real“ hört. Wie bei fast allen verwendeten Songs handelt es sich in diesem Fall um ein *direktes Statement*, sowie die *Sprache der Sprachlosen*.

In der sich anschließenden, 1978 spielenden Szene geht der Oldie nahtlos in eine Coverversion von Tanya Tucker („Not fade away“, 1978) über und erhält so eine syntaktische Funktion (Vgl. Maas & Schudack, 1994, S. 36-37) durch die Verklammerung der Szenefolgen und des Zeitsprungs (Carpenter, 1983, Kapitel 3, bei 04:56 Min.).

Die nächste Szene ist die einzige, die als reiner Kommentar auf die Handlung gedeutet werden kann, wohl aber auch als *ironisch-karikierendes Motiv*. Nachdem Arnie *Christine* gekauft und Dennis ihn zuhause abgesetzt hat, hört man aus dessen Radio die Textzeilen „As I walk along I wonder what went wrong with our love, a love that was so strong“ von Bonnie Raitts 1977 erschienener Coverversion von Del Shannons Song „Runaway“ und markiert damit den Bruch zwischen Dennis und seinem bisherigen besten Freund Arnie (Carpenter, 1983, Kapitel 8, bei 26:18 Min.).

In der dritten Szene setzt sich Arnie hinter *Christines* Steuer, nachdem er tagelang an dem Wagen gearbeitet hat. Aus dem Radio erklingt die von Johnny Ace (1955) gesungene Version von „Pledging my love“. *Christine* „gesteht“ Arnie ihre ewige Liebe: „Forever my darlin' my

love will be true, always and forever I love just you, just promise me darlin' your love in return, make this fire in my soul, dear, forever burn." Arnie umarmt das Steuer und die Szene schließt mit "My heart's at your command" (Carpenter, 1983, Kapitel 9, bei 29:26 Min.). „Pledging my love“ (Johnny Ace, 1955) bekommt ebenfalls eine syntaktische Funktion zugewiesen und fasst die Dauer der „Beziehung“ zwischen Arnie und *Christine* ein, indem der Song nochmals von *Christines* Radio gespielt wird, nachdem Arnie gerade gestorben ist (Carpenter, 1983, Kapitel 28, bei 01:37:54 Min.).

Ein weiteres Paradebeispiel für ein *direktes Statement* ist der Einsatz von „Keep a knockin“ von Little Richard (1957). Dennis bricht in „Darnell’s“ ein, wo Arnie Christine geparkt hat. Er versucht die Fahrertür gewaltsam zu öffnen und plötzlich tönt lautstark „Keep a knockin' but you can't come in – come back tomorrow night and try it again“ aus dem Radio, was Dennis zur Flucht veranlasst (Carpenter, 1983, Kapitel 12, bei 37:12 Min.). Der Song ist ebenfalls noch ein zweites Mal, während die Schulgang *Christine* demoliert, zu hören (ebd., Kapitel 16, bei 52:48 Min.). In dieser Szene allerdings wird das Radio kurzerhand zertrümmert.

Christines Eifersucht gegenüber Arnies Freundin Leigh wird durch die Textzeile „We belong together“ aus dem gleichnamigen Song (Robert & Johnny, 1958) verdeutlicht, den *Christine* spielt, während Leigh in ihrem Inneren zu ersticken droht (Carpenter, 1983, Kapitel 15, bei 46:08 Min.). Leigh überlebt, Arnie bringt sie nach Hause und die ‚eifersüchtige‘ *Christine* springt nicht an, als er fahren will. Nach gutem Zureden kann er den Motor starten und aus dem Radio erklingt sofort „I love you like I do...“ (ebd., Kapitel 15, bei 50:02 Min.), eine Zeile aus dem Song „I wonder why“ von Dion & The Belmonts (1958).

Nachts fährt *Christine* allein los, um das erste Opfer der Schulgang zu fordern. Während sich einer der Rowdies der parkenden *Christine* nähert, spielt sie „Little bitty pretty one“ von Thurston Harris (1957) (Carpenter, 1983, Kapitel 19, bei 59:48 Min.). Hier ist wie beim nächsten Beispiel kein offensichtlicher lyrischer Bezug zu erkennen. Die verbleibenden zwei Schläger werden in ihrem Auto von *Christine* verfolgt. In ihrem Radio läuft „Beast of Burden“ von den Rolling Stones (1978). Es kann sich wieder um ein *direktes Statement* handeln, da *Christine* mit „I'll never be your beast of burden“ (‚Ich werde nie dein/euer Lasttier sein‘) zum Ausdruck bringen könnte, dass sie nicht wieder ‚auf sich herumtrampeln‘ lassen wird. Diese Szene bleibt aber offen für Interpretationen, zumal der Song im Radio des anderen Fahrzeuges läuft (Carpenter, 1983, Kapitel 22, bei 01:10:49 Min.).

Ein *ironisch-karikierendes Motiv* stellt das von Larry Williams gesungene „Bony Moronie“ (1957) dar, welches *Christine* spielt, als sie den übergewichtigen Besitzer von „Darnell’s“

zwischen Sitz und Lenkrad zerquetscht (Carpenter, 1983, Kapitel 23, bei 01:18:32 Min.). Der verständliche Text lautet „I got a girl named Bony Moronie. She's as skinny as a stick of macaroni. [...] She's not very fat, just skin and bone [...]“.

„Come on let's go“ (Ritchie Valens, 1958) ist im Film zwei Mal zu hören. Zum ersten Mal läuft der Song in *Christines* Radio, als sie und Arnie Dennis abholen (Carpenter, 1983, Kapitel 24, bei 01:23:50 Min.). Teile des Textes, wie „tell me that you're never leaving“, „I'll never let you go“ und „we can always be together“, können hier ebenfalls als *direktes Statement* gesehen werden. Die zweite Szene befindet sich am Ende des Filmes, als Dennis und Leigh vor dem zusammengepressten Quader Metall auf dem Schrottplatz stehen, der einst *Christine* war. Ein Arbeiter läuft vorbei und trägt ein Kofferradio, aus dem die Textzeilen „Well, I love you so, oh girl and I'll never let you go Come on baby, so“ zu hören sind (ebd., Kapitel 28, bei 01:41:31 Min.). Eine mögliche Interpretation des Textes wäre das *direkte Statement*, dass *Christine* Leigh nicht damit davonkommen lassen wird.

Die letzte benennbare Szene nutzt „Rock and Roll is here to stay“ (Danny & The Juniors, 1958) als eine Mischform aus *ironisch-karikierendem Motiv* und *direktem Statement* *Christines*, während Dennis sie von hinten mit einem Bagger überrollt und zerquetscht (Carpenter, 1983, Kapitel 28, bei 01:40:06 Min.). „I don't care what people say, Rock and Roll is here to stay“ impliziert, dass sie so leicht nicht unterzukriegen ist. Dass der gesamte Film voller sexueller Konnotationen ist, ist nicht nur anhand der Musikstücke zu veranschaulichen, sondern auch durch einen Kommentar John Carpenters zu dieser Szene zu belegen: „Christine is also fucked to death by this big bulldozer.“ (Boulenger, 2001, S. 180)

3.6. The Return

„The Return“ ist ein Horrorthriller mit übernatürlichen Elementen, der 2005 von Asif Kapadia in Austin, Texas, gedreht wurde und 2006 erschien.

Der Film beginnt mit der Kindheit der Protagonistin Joanna Mills (Sarah Michelle Gellar) auf einem Jahrmarkt in La Salle, Texas. Sie fürchtet und versteckt sich vor einem Mann mit schweren schwarzen Stiefeln, der sie mit den Worten „Na, wie geht's dir, Sunshine“ aus ihrem Versteck zu reißen scheint. Hierbei handelt es sich allerdings nur um eine Vision des Mädchens.

15 Jahre später lebt Joanna in St. Louis, arbeitet als erfolgreiche Handelsvertreterin und begibt sich auf eine Geschäftsreise zurück nach La Salle, ihre einstige Heimat und der Ort, den sie jahrelang gemieden hat. Unterwegs passieren seltsame Dinge: Das Radio beginnt zu rauschen

und spielt einen Oldie, eine Männerstimme ist plötzlich im Telefon zu hören und an einer Unfallstelle fällt Joanna in Ohnmacht, noch bevor sie jemandem helfen kann. Als sie erwacht, lässt sich von dem Unfall keine Spur finden. In La Salle eingetroffen bekommt Joanna erneut eine Vision über eine rote Bar und einen weiteren Mann, Terry Stahl (Peter O'Brien). Nach einem kurzen Besuch bei ihrem Vater nimmt sie sich ein Zimmer in einem Hotel und macht die rote Bar ausfindig. Nach weiteren Visionen (im Spiegel ihres Zimmers sieht sie plötzlich ein anderes Gesicht) wird sie in der roten Bar von ihrem Ex-Freund Kurt (Adam Scott) angegriffen und bis in ihr Hotel verfolgt. Dort versucht er sie zu vergewaltigen. Terry, der – wie in ihrer Vision – auch in der Bar saß, rettet sie und verprügelt Kurt. Einen Tag später begibt sich Joanna zu Terrys Farm, um ihm zu danken. Zurück im Hotel versteckt sie sich in einer erneuten Vision unter dem Bett und wird wieder „Sunshine“ genannt. Mit der Zeit kommen sich Joanna und Terry näher.

Während sie eine Wandmalerei mit Seepferdchen in seiner Scheune betrachtet, die fast identisch mit einem Bild ist, das sie in ihrer Kindheit gezeichnet hat, ereilt sie erneut eine Vision, in der der Mann mit den schwarzen Stiefeln, eine Frau (die Frau Terrys) an diesem Ort vergewaltigen will. Terrys Frau kann dem Täter einen Ohrring abreißen, der Mann jedoch ersticht sie und flieht. Joanna erkennt den Ohrring wieder, den Terry um seinen Hals trägt, seit er ihn damals in der Hand seiner ermordeten Frau gefunden hat, und offenbart ihm, dass dies nicht der Ohrring seiner Frau gewesen sei. Terry schreit sie an, warum sie das alles ausgraben würde, sie läuft weg und hält an einer Tankstelle, um Proviant zu besorgen. Auf einem Foto, das in der Tankstelle an der Wand hängt, erkennt sie den Mann mit den Stiefeln. Der Tankwart kommentiert das Bild mit: „Geiler Typ, hm? [...] Was ist los, Sunshine?“

Sie realisiert, dass der Tankwart, der ein geteiltes Ohrläppchen aufweist, der Mörder von Terrys Frau sein muss, läuft weg und wird von ihm verfolgt. Sie flüchtet sich in die Scheune, in der auch Terrys Frau ermordet wurde. Terry erreicht, von Joannas Schreien alarmiert, die Scheune und kämpft mit dem Mörder, was Joanna letztlich die Gelegenheit gibt diesen zu erstechen.

Die Auflösung ist simpel: Terrys Frau wurde 15 Jahre zuvor auf dem Weg zur roten Bar von ihrem späteren Mörder belästigt. Nachdem sie die Bar vor Terry verlassen hatte, wurde sie vom Mörder verfolgt. Er brach in das Haus ein, rief sie „Sunshine“ und verfolgte sie schließlich bis in die Scheune mit der Wandmalerei. Als sie sich gegen die versuchte Vergewaltigung wehrte und ihm den Ohrring ausriss, stach er auf sie ein und flüchtete. Terry fand seine Frau schwer verletzt in der Scheune und kollidierte auf dem Weg ins Krankenhaus mit dem Wagen von Joannas Vater, in dem auch Joanna selbst saß. Terrys Frau verstarb bei

diesem Unfall und ihr Geist ging auf Joanna über, so dass diese 15 Jahre später das Verbrechen aufklären konnte.

„Sweet Dreams (Of You)“ ist eine 1956 von Don Gibson geschriebene Country-Ballade, die ein großer Hit wurde, als eine von Patsy Cline gesungene Version post mortem im Jahre 1963 veröffentlicht wurde. Patsy Cline war wenige Monate zuvor bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen. „Sweet Dreams“ erreichte Platz 5 der amerikanischen Country Charts und Platz 44 der Pop Music Charts⁵³.

Damit ist der Country-Klassiker eindeutig populärkulturell, präexistent, nicht eigens für den Film „The Return“ komponiert worden und im Film in drei Szenen eindeutig als Inzidenzmusik identifizierbar.

Das erste Mal ertönt „Sweet Dreams“ (Patsy Cline, 1956), als sich Joanna auf dem Weg in ihre Heimatstadt befindet. Das Radio hat plötzlich Interferenzen und spielt den Oldie (Kapadia, 2006, Kapitel 2, bei 08:58 Min.). Der Song ist in dieser Sequenz mehrere Male zu hören, da Joanna das Radio verstellt und schlussendlich sogar ausschaltet und eine CD einlegt. Trotzdem spielt es „Sweet Dreams“ (Patsy Cline, 1956).

Der zweite Zeitpunkt im Film, in der „Sweet Dreams“ (Patsy Cline, 1956) erneut im offenbar autonom operierenden Radio ihres Autos zu hören ist, markiert eine Szene, in der sie sich nach einer Reihe unangenehmer Vorfälle auf ihren Fahrersitz geflüchtet hat, nur um kurz darauf wieder von der Vision eines toten Kindes auf der Rückbank geschockt zu werden (Kapadia, 2006, Kapitel 8, bei 48:48 Min.).

Die Sequenz, die als Rückblende auf die vergangenen Ereignisse Aufklärung liefert, beinhaltet den finalen Einsatz des Stückes im Film. Als Terrys Frau in ihrem Haus unter dem Bett entdeckt wird und vor ihrem Mörder flüchtet, setzt sie durch einen Stoß den Plattenspieler/Grammophon in Gang; das Gerät spielt „Sweet Dreams“ (Patsy Cline, 1956) (Kapadia, 2006, Kapitel 11, bei 01:07:16 Min.).

„The Return“ stellt mit „Sweet Dreams“ (Patsy Cline, 1956) eine Ausnahme bezüglich der lyrischen Verknüpfung dar, was aber keine definitorische Schwierigkeit für das *Frightmotif* oder dieses Beispiel als Illustration dessen mit sich bringt, da die absolute Beinhaltung aller möglichen beschriebenen Eigenschaften nicht Maßgabe für die Klassifizierung des *Frightmotifs* ist.

Aufgrund des mangelnden lyrischen Bezuges entsteht hier allerdings das Problem, dass nicht präzise zu determinieren ist, womit der Song exakt denotativ verknüpft ist. Es könnte sich sowohl um das Motiv der Situation (die Hetzjagd durch das Haus und der anschließende

⁵³ O. V., o. J., PatsyCline.info. Unter <http://www.patsycline.info/singles.html> (Stand 19.08.2008)

Mord) handeln, als auch um das des Mörders, oder sogar von Terrys Frau. Selbst als stellvertretendes Motiv für die Liebe zwischen Terry und seiner Frau, sogar als Botschaft des gequälten Geistes an den von ihm getrennten Geliebten, wäre „Sweet Dreams“ (Patsy Cline, 1956) denkbar⁵⁴. In diesem Falle wäre allerdings fraglich, warum sich der Geist nie Terry selbst offenbart, sondern nur Joanna.

Die Aussage des Songtextes ist hier nur in einem weiten Sinne konnotativ und frei interpretierbar. Ob der Mörder nun „Sweet Dreams“ von seinem Opfer oder Terrys Frau von ihm oder, als ironische Aussage interpretiert, vom Mörder hat, ist längst nicht so offensichtlich wie bei den anderen Beispielen und bleibt unklar.

In diesem Beispiel ist das *Frightmotif* nicht gleichzeitig Übermittler einer Botschaft, wird also ausschließlich als populärkulturelles, inzidenzmusikalisches Leitmotiv für das Böse ohne weitere semantische Aufladung genutzt.

4. Abgrenzung zu anderen Stilmitteln: Musical Forshadowing, Telegraphing, Leitmotiv, Mood-Technik

Da es auch nach intensiver Recherche nicht möglich war einen Terminus oder zumindest ein Modell zu finden, welches zwischen den Funktionen und Eigenschaften des *Frightmotifs* Kohärenz herstellt oder sie wenigstens benennt, war der nächste logische Schritt die Hypothese zu falsifizieren⁵⁵, dass es sich beim beschriebenen Stilmittel um ein neues und vorher nicht benanntes handelt. Sämtliche Besprechungen mit diversen Komponisten, Musik-, Film- und Medienwissenschaftsstudenten, Dozenten, Lyrikern, Psychologen und Regisseuren blieben zwar wie erwartet ohne Ergebnis, aber aus einer E-Mail-Korrespondenz mit Robyn Young und Mark Northam⁵⁶, dem Herausgeber des amerikanischen Film Music Magazine⁵⁷, ergab sich die Notwendigkeit das von ihnen angeführte *Musical Forshadowing* und *Telegraphing* vom Frightmotif abzugrenzen. Northam schrieb dazu:

„In scoring, when the score music indicates in advance what's going to happen in a film, we call it "telegraphing" or "telegraphing ahead" what will happen. It's usually frowned upon by composers and filmmakers, as it tends to ruin the surprise or dampen the anticipation or dramatic effect of an event or happening in the film. The process of including songs that

⁵⁴ Ein Liebeslied auf einer Schallplatte im Schlafzimmer des Paares könnte auch „ihr“ Lied gewesen sein.

⁵⁵ Genauer gesagt: Den Versuch zu unternehmen diese Hypothese zu falsifizieren.

⁵⁶ Siehe vollständige Korrespondenz im Anhang.

⁵⁷ Siehe: <http://www.filmmusicmag.com> (Stand: Mai 2008)

literally telegraph ahead (via the lyrics) is an even more primitive version of this technique (think paint-by-numbers compared to Monet) that is usually the result of a music supervisor slugging in a song that they believe "fits" what's going on in the scene without any sensitivity as to how the obvious nature of the song and its lyrics affects the intricate dramatic arc of the scene. In some examples of this, the audience even gets a chuckle (laugh) out of how the music "by coincidence" anticipates the violence, etc."

Die eingesetzten Songs bzw. ihre textlichen Aussagen greifen der Handlung nicht zwingend offensichtlich voraus, wie es z. B. in „Halloween“ (Zombie, 2007), oder, wenn man so will, auch in „Final Destination 2“ (Ellis, 2003) der Fall ist. So kann das Verstehen des lyrischen Bezugs später erfolgen („Jeepers Creepers“, Salva, 2001), als *direktes Statement* überhaupt nichts vorwegnehmen („Dämon“, Hoblit, 1998) oder ganz ausbleiben („The Return“, Kapadia, 2006).

Da ein Film auf jeden Rezipienten anders wirkt, kann nicht ausgeschlossen werden, dass die lyrische Antizipation der nachfolgenden Handlung eine komische Wirkung erzielt. Ich unterstelle jedoch den angeführten Filmemachern Ernsthaftigkeit sowie handwerkliches Können und ihren Produkten Konventionalität und eine genrespezifische Wirkästhetik, die in erster Linie das Erschrecken und nicht Belustigen des Zuschauers zum Ziel hat. Daher statuieren ich das Frightmotif als wirkungsästhetisch eindeutig *bedrohlich* klassifizierbar.

Lensing beschreibt die bei Diegetic Music hervorragend nutzbare Möglichkeit „das gesamte Spektrum semantischer Bedeutung von Musik [...] aus der Geschichte heraus dem Film hinzuzufügen“ (2006, S. 125). Hier, wie auch in der Mood-Technik, wird der populäre Hit allerdings nicht genutzt, um „eine Szene musikalisch einzufärben“ (Maas & Schudack, 1994, S. 94), sondern die Szene färbt den Popsong ein! Rob Zombie ertränkt die „obvious nature“ des Songs, wie Northam (siehe oben) sie benannt hat, durch die tiefe Streicherfläche (Zombie, 2007, Kapitel 5, bei 19:47 Min) geradezu in einem Gefühl von Bedrohung. Aber auch ohne diese wäre es sehr unwahrscheinlich, dass „Don't fear the Reaper“ (Blue Öyster Cult, 1976) hier eine positive somatische Reaktion auslöst, nachdem wenige Filmsekunden vorher ein Zehnjähriger seinem Stiefvater die Kehle durchgeschnitten und dem Freund seiner Schwester mit einem Baseballschläger den Hinterkopf zerschmettert hat.

Das *Frightmotif* als reines Leitmotiv zu bezeichnen wird seinen vielseitigeren Funktionen und Eigenschaften nicht gerecht, zumal es nicht, wie das Gros der Leitmotive, nur aus einer musikalischen Phrase oder Melodie besteht. Überdies ist das *Frightmotif* ein reines inzidenzmusikalisches Phänomen, Leitmotive werden in den seltensten Fällen als Inzidenzmusik eingesetzt.

4.1. Das Frightmotif in anderen Genres

Weiterhin muss es, sollte man intendieren ein derart drastisch auf ein Genre reduziert, oder besser fokussiert, auftretendes Stilmittel einzuführen, natürlich Gegenstand der Untersuchungen sein andere Filmgenres, sowohl artverwandte, wie beispielsweise den Psychothriller oder den Science-Fiction-Film, als auch thematisch weit entfernte wie den Liebesfilm oder die Komödie, auf das Vorkommen eines – in diesem Falle sicherlich nicht treffend benannten – *Frightmotifs* genauer zu betrachten und analytisch zu beleuchten.

Natürlich lassen sich auch in anderen Genres inzidenzmusikalische Einsätze von präexistenter Popmusik finden. So kommentiert *Bumblebee*, der *Transformer* aus dem Film „Transformers“ (Bay, 2007), stets Situationen mit Songs aus dem Autoradio, da sein Sprachzentrum beschädigt ist. In „Hot Fuzz“ (Wright, 2007), einer schwarzhumorigen Komödie, explodiert beispielsweise ein Haus auf mysteriöse Weise und brennt bis auf die Grundmauern ab. Im Autoradio des vorbeifahrenden Hauptverdächtigen Skinner (Timothy Dalton) läuft gerade „Fire – I take you to burn“ (Brown, 1968). Dieses ironisch kommentierende Element wird in „Hot Fuzz“ (Wright, 2007) mehrfach aufgegriffen.

Die beschriebenen Beispiele weisen natürlich Ähnlichkeiten mit dem neu eingeführten Stilmittel des *Frightmotifs* auf, sind aber vor allem aufgrund des einmaligen Einsatzes der Songs, sowie der nicht vorhandenen Intention eine bedrohliche, Angst einflößende Wirkästhetik zu erzielen („Hot Fuzz“, Wright, 2007) bzw. des Fehlens einer eindeutigen Konzentration auf das Böse („Transformers“, Bay, 2007) als musikalischer Kommentar, popmusikalisches Leitmotiv nach Rodman (2006) oder, abhängig vom Einzelfall, als semantische Beschriftung nach Merten (2001, S. 75-77; S.80-89) zu interpretieren.

5. Thesen zu möglichen Auswahlkriterien und finale Legitimation des Stilmittels

Das *Frightmotif* erhält seine Legitimation als eigenständiges Stilmittel zum einen aufgrund seiner häufigen Verwendung im modernen Horrorfilm und zum anderen einer hohen Trennschärfe gegenüber anderen Stilmitteln, mit denen versucht werden könnte den Einsatz des populärkulturellen Liedgutes zu klassifizieren.

In fünf von sechs untersuchten Fällen ist das *Frightmotif* eindeutig als *direktes Statement* oder *ironisch-karikierendes Motiv* bestimmbar. Die identifizierbaren Songtexte sind passend zur Handlung ausgewählt worden oder sind z. T. Grundelement des Drehbuchs. Damit läge nahe

das gesamte Phänomen *Frightmotif* auf die in Abschnitt 3 benannte *Sprache der Sprachlosen* zu reduzieren, sowie das neu eingeführte Stilmittel als Konstrukt abzutun. Sicherlich wird der lyrische Bezug in den meisten Fällen einer der Hauptgründe für die Wahl eines bestimmten Popsongs sein. Die Denotation, also die audiovisuelle Verknüpfung des Motivs/Songs an seinen Träger (Vgl. Rodman, 2006, S.124-125) findet statt. Allerdings ist die eklatante Differenz zu bereits beschriebenen Einsätzen autonomer Musik wie z. B. dem Pop-Song-Leitmotiv nach Rodman (2006) oder der semantischen Beschriftung nach Merten (2001), dass sich die Konnotation durch die Besonderheit, dass es sich beim Träger des Motivs um *das Böse* handelt, nicht auf die ursprüngliche Aussage des Songs bzw. seiner kulturhistorischen Hintergründe und inhärenten Assoziationen bezieht, sondern der Song (zumindest für die Dauer des Filmes) durch die irreversible Kopplung an *das Böse* mit einem bedrohlichen Charakter aufgeladen wird.

Dabei behält der für den Rezipienten nun negativ aufgeladene und entsprechend verändert wahrgenommene⁵⁸ Song trotzdem seine textliche Aussage, die, wie bereits erwähnt, auf diversen Ebenen eingesetzt werden kann, aber nicht muss.

„Popular Songs in these films still connote, but may now serve a denotative leitmotivic function. However, this process of denotations now nuanced, and relies on different dimensions of the viewer’s/listener’s competence to signify at this denotative level.“⁵⁹

Deutlicher könnte die Diskrepanz zu Rodman nicht herausgestellt werden. Die als *Frightmotif* genutzten Songs konnotieren nicht mehr (im Sinne Rodmans) und die Denotation ist nicht abhängig von der Kompetenz des Rezipienten⁶⁰, sondern offensichtlich⁶¹. Ebenso erklärt Rodman, dass die leitmotivischen Denotationen sich beim Pop-Musik-Leitmotiv vom eigentlichen musikalischen Artefakt auf Musikstile verlagert haben (2006, S. 135). Das *Frightmotif* ist aber ein spezielles musikalisches Artefakt im Sinne des klassischen Leitmotivs⁶².

⁵⁸ Natürlich muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Rezipienten Filme, Filmmusik und Stilmittel unterschiedlich wahrnehmen und interpretieren. Rezipienten, die keinen außergewöhnlich starken Gewöhnungseffekt an atmosphärisch düsteren, gruseligen und schockenden Filme aufweisen, sollten jedoch in der Lage sein die emotionale Neuaufladung des Musikstückes zumindest zu registrieren, wenn nicht sogar darauf zu reagieren.

⁵⁹ Rodman, 2006, S. 125

⁶⁰ In „Pulp Fiction“ (Tarantino, 1994) beispielsweise ist es nicht wahrscheinlich, dass den meisten Rezipienten ohne analytischen Blick auffällt, dass John Travoltas Charakter permanent mit „60ties Surfermusik“ denotiert wird.

⁶¹ In anderen Worten: Die Verbindung zwischen dem *Bösen* und dem ihm zugewiesenen *Frightmotif* ist offensichtlich.

⁶² Eine Ausnahme wurde in dieser Arbeit mit „Christine“ (Carpenter, 1983) genannt.

Genauso ist die Frage nach der Funktion des *Frightmotifs* kein „hypothetischer Interpretationsprozess“, wie 1994 von Maas und Schudack generalisierend auf die Funktionen eingesetzter Filmmusiken angewendet (S. 31). Die Funktion „Rekontextualisierung eines Songs zum *Frightmotif*“ soll beängstigend auf den Zuschauer wirken. Über die unmittelbare physiologische Wirkung kann allerdings aufgrund des unzureichenden Forschungsstandes in der Tat bloß spekuliert werden (ebd., S. 31).

Mit Blick auf die „mediatisierende Funktion“ der Filmmusik sollte die „zielgruppenspezifische Musikauswahl“, sowie die „Erwartungshaltung des Publikums“ (ebd., S. 36) neben dem lyrischen Bezug ebenfalls als Auswahlkriterium der Filmemacher für den Einsatz der entsprechenden Songs genannt werden. Alle in dieser Arbeit vorgestellten, als *Frightmotif* verwendeten Stücke sind Oldies⁶³, die möglicherweise Assoziationen mit der Vorgeschichte, dem Alter des *Bösen* wecken und es dadurch mit einem komplexen Hintergrund ausstatten und umso gefährlicher erscheinen lassen sollen, oder Rocksongs⁶⁴. Mit Ausnahme einiger (meist missratener) Werke, in denen beispielsweise Hip Hop eingesetzt wurde, gilt das für den Einsatz autonomer, populärkultureller Musik im gesamten Genre, das, wie der Großteil des Fandoms, invariabel mit der Rockmusik liiert zu sein scheint. Eine These, die sich nicht zuletzt mit dem Verweis auf die Welle der Horrorfilme mit Rockbandmotiven in den 1980er Jahren wie z. B. „Trick or Treat“ (Smith, 1986), „Rocktober Blood“ (Sebastian, 1984) oder „Rock’n’Roll Nightmare“ (Fasano, 1987) untermauern lässt.

Neben parallelen Wertmaßstäben, Härte und Drastik v. a. der späteren Horror- und Splatterfilme und dem sich aus der Rockmusik entwickelnden Heavy-Metal-Genre betreffend, besteht auch eine signifikante Korrelation zwischen den Subkulturen. Einige Rockmusiker entwickelten eine starke Affinität zum Horrorgenre und versuchten sich als Regisseure. Der prominenteste Vertreter ist der hier zitierte Rob Zombie.

Da diese Arbeit ausschließlich den nordamerikanischen Horrorfilm thematisiert, ist anzumerken, dass v. a. ältere, nicht-amerikanische Produktionen natürlich auch internationales Liedgut verwenden und auch in Amerika der Blues beispielsweise verstärkt im Subgenre des Southern Gothic, in Filmen wie „Angel Heart“ (Parker, 1987) zu finden ist.

Als letztes Auswahlkriterium möchte ich nochmals den inzidenzmusikalischen Einsatz des populären Liedgutes als Realitätsnähe vermittelndes Element herausstellen, welches die Distanz des Betrachters zum Geschehen verringern soll. Die bereits angesprochene Pervertierung von Alltagsgegenständen, zu denen in diesem Fall auch autonome Musik (bzw. deren Quelle im Film) zu zählen ist, dient als zusätzliches, nachhaltiges Mittel, um eine

⁶³ „Christine“ (Carpenter, 1983), „The Return“ (Kapadia, 2006) und „Jeepers Creepers“ (Salva, 2001)

⁶⁴ „Halloween“ (Zombie, 2007), „Final Destination 2“ (Ellis, 2003) und „Dämon“ (Hoblit, 1998)

unheimliche Atmosphäre zu kreieren und das Unwohlsein auch noch nach der Rezeption des Filmes aufrecht zu erhalten. Man denke nur an die Welle der Hysterie, die seinerzeit „Der weiße Hai“ (Spielberg, 1975) ausgelöst hat⁶⁵.

6. Fazit

Durch die fehlende Möglichkeit das anhand der vorgestellten, prägnanten Merkmale eindeutig bestimmbare *Frightmotif* benannte Phänomen in bestehende Modelle einzuordnen oder durch verfügbare Literatur zu exemplifizieren, ergibt sich die Legitimation des neuen Stilmittels mit Signifikanz für das gesamte Horrorgenre sowie die Filmmusiktheorie.

In dieser Arbeit wurden die vielfach eingesetzten und oft abgewandelten Kinderlieder wie z. B. in „Tommyknockers“ (Power, 1993) oder der „Nightmare on Elm Street“-Reihe nicht berücksichtigt. Diese sind streng genommen, wie auch der wiederkehrende Handyklingelton in „Tödlicher Anruf“ (Valette, 2008), ebenfalls populärkulturelles Liedgut.

Neben den Rock-Horrorfilmen und gegenüberstehenden Horror-Bands („Lordi“, „Gwar“) oder Bands, die Horrorfilme drehen („Cradle of Filth“ mit „Cradle of Fear“, Chandon, 2001) gibt es in diesem Gebiet noch viele interessante Phänomene zu untersuchen.

Es bleibt also festzuhalten, dass, im Gegensatz zu psychoanalytischen Arbeiten zum Horrorfilm oder deskriptiv-analytischen Werken zur Filmmusik, ein Mangel an Fachliteratur insbesondere zur Musik des Horrorfilms und der Geschichte eben dieser besteht. Hier herrscht Forschungsbedarf.

⁶⁵ Vgl. Baumeister, Daniella, o. J., HR-Online. Der weiße Hai. Unter http://www.hr-online.de/website/radio/hr1/index.jsp?key=standard_document_33399594&rubrik=16412&seite=1 (Stand: 28.08.2008)

Literaturverzeichnis:

Adorno, Theodor W. & Eisler, Hans (2003). *Komposition für den Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Atkins, Irene (1983). *Source Music in Motion Pictures*. Rutherford [u. a.]: Fairleigh Dickinson University Press.

Baumann, Hans D. (1989). *Die Lust am Grauen*. Weinheim [u. a.]: Beltz.

Bickenbach, Anke (2008). *Der funktionelle Gebrauch von Source-Music als autonome Musik in einer Auswahl von Wim Wenders Filmen*. Köln. Ohne Verlag.

Boulenger, Gilles (2001). *John Carpenter – The Prince of Darkness. An exclusive interview with the Director of Halloween and The Thing*. Los Angeles: Silman-James Press

Bullerjahn, Claudia (2001). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner

Fabich, Rainer (1993). *Musik für den Stummfilm: analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*. Frankfurt am Main [u. a.]: Verlag Peter Lang

Flückiger, Barbara (2002). *Sound design: die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg.

Hofmann, Frank (1992). *Moderne Horrorfilme*. Rüsselsheim: Hofmann.

Höltgen, Stefan (2005, 2006). *Take a closer look – filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde*. In Meteling, Arno & Köhne, Julia & Kuschke, Ralph (Hrsg.), *Splatter Movies – Essays zum modernen Horrorfilm* Herausgeber. Berlin: Bertz + Fischer.

King, Stephen (1988). *Danse Macabre: die Welt des Horrors in Literatur und Film*. München: Heyne.

Kloppenburg, Josef (1986). *Die dramatische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks*, München: Wilhelm Finke

Kloppenburg, Josef (Hrsg.) (2000). Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 11), Laaber

La Motte-Haber, Helga De & Emons, Hans (1980). Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Carl Hanser

Lensing, Jörg U. (2006): Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition – Über die Gestaltung von Filmtönen. Stein-Bockenheim: Mediabook Verlag.
Lissa, Zofia (1965). Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschelverlag

Maas, Georg (2001). Filmmusik. Arbeitsheft für den Unterricht in der Sek. I an allgemein bildenden Schulen. Leipzig: Ernst Klett.

Maas, Georg & Schudack, Achim (1994): Musik und Film – Filmmusik, Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz [u. a.]: Schott Verlag.

Merten, Jessica (2001). Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik: eine funktionale Analyse ausgewählter Themen. Osnabrück: epOs Music.

Meteling, Arno & Köhne, Julia & Kuschke, Ralph (Hrsg.) (2005, 2006). Splatter Movies – Essays zum modernen Horrorfilm Herausgeber. Berlin: Bertz + Fischer.

Pauli, Hansjörg (1981). Filmmusik: Stummfilm. Stuttgart: Klett-Cotta

Raschke, Susanne (1996). Horror-Videos: die Faszination Jugendlicher am Grauen. Alfeld: Leine.

Rodman, Ronald (2006). The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film. In Powrie, Phil (Hrsg.): „Changing Tunes - the use of pre-existing music in film“, Aldershot: Ashgate.

Schmidt, Hans Christian (1982). ...ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen. Reflexe auf die vermutete Wirkung von Musik im Spielfilm. In: Behne, K.-E. (Hrsg.). Musikpädagogische Forschung, Bd. 3, o. O., Laaber

Schneider, Enjott (1986). Handbuch Filmmusik. München: Ölschläger

Seeblen, Georg & Weil, Claudius (1976). Kino des Phantastischen - Geschichte und Mythologie des Horror-Films. München: Bernhard Roloff Verlag.

Thiel, Wolfgang (1981). Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft.

Türschmann, Jörg (1994). Film - Musik – Filmbeschreibung: zur Grundlegung einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Münster.

Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004). Filmgenres: Horrorfilm. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Winter, Rainer (1995). Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München.

Weblinks:

Baumeister, Daniella, o. J., HR-Online. Der weiße Hai. Unter www.hr-online.de/website/radio/hr1/index.jsp?key=standard_document_33399594&rubrik=16412&seite=1 (Stand: 28.08.2008)

Bickenbach, Anke (2008) - Der funktionelle Gebrauch von Source-Music als autonome Musik in einer Auswahl von Wim Wenders Filmen. Köln. Zu finden unter:
URL: <http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2008/2459/>
URN: urn:nbn:de:hbz:38-24597
(Stand: 19.08.2008)

Endt, Julia (2004): „Sounddesign und Soundklischees – Horror- und Thriller Genre“, Kap4.4, Online-Archiv d. Univ. Halle/Saale (Stand: 20.08.2008)

Gruber, M. & Bress, E., o. J., Final Destination 2. Unter www.dailyscript.com/scripts/FINALDESTINATION2.doc, Seite 26 (Stand: 20.08.2008)

Lien, James (1995). College Music Journal. Buck Dharma Interview. Unter <http://www.learningfromlyrics.org/Don'tfear.html> (Stand 18.08.2008)

O. V., o. J., Answers.com. Jeepers Creepers. Unter <http://www.answers.com/topic/jeepers-creepers-film> (Stand: 18.08.2008)

O. V. (2006). Blabbermouth. AC/DC: Classic Albums Reach New Sales Heights - June 23, 2006. Unter www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=54094 (Stand: 30.08.2008)

O. V., o. J., Filmmusik-Info.de. Die Wahl der dramaturgischen Mittel . Unter www.filmmusik-info.de/aufgabe.html (Stand 01.09.2008)

O. V., o. J., Buchtipps.net. Biografie Stephen King. Unter <http://www.buchtipps.net/bio9-stephen-king.htm> (Stand: 22.08.2008)

O. V., o. J., Internet Movie Data Base. Trivia for the Devil's Rejects. Unter <http://www.imdb.com/title/tt0395584/trivia> , Stand 26.08.2008)

O. V., o. J., PatsyCline.info. Unter <http://www.patsycline.info/singles.html> (Stand 19.08.2008)

O. V. (2004). Rolling Stone. (Don't Fear) The Reaper". Rolling Stone. Wenner Publishing (2004-12-09). Retrieved on 2007-06-06. Unter http://www.rollingstone.com/news/story/6596242/dont_fear_the_reaper (Stand 18.08.2008)

O. V., o. J., Rolling Stone. The RS 500 Greatest Songs of All Time. Unter http://www.rollingstone.com/news/story/11028260/the_rs_500_greatest_songs_of_all_time/4 (Stand 18.08.2008)

O. V., o. J., Wikipedia. Don't Fear the Reaper. Unter http://en.wikipedia.org/wiki/Dont_fear_the_reaper (Stand: 28.08.2008)

Wikipedia.org (diverse Angaben zu Erscheinungsjahren der behandelten Songs)

Ton- und Bildtonträger:

Bay, Michael (2007): Transformers, [DVD]

Boyle, Danny (1996): Trainspotting, [DVD]

Carpenter, John (1983): Christine, Columbia Tristar, Best-Nr.: 10292, [DVD]

Deutscher Titel: Christine, Originaltitel: John Carpenter's Christine, Produktionsland: USA, Erscheinungsjahr: 1983, Länge (PAL-DVD): 110 Minuten, Originalsprache: Englisch, Altersfreigabe: FSK 16, Regie: John Carpenter, Drehbuch: Bill Phillips, Produktion: Richard Kobritz, Musik: John Carpenter / Alan Howarth, Kamera: Donald M. Morgan, Schnitt: Marion Rothman

Chandon, Alex (2001): Cradle of Fear, [DVD]

Craven, Wes (1996): Scream, [DVD]

Ellis, David R. (2003): Final Destination 2, Warner Home Video Germany, Best-Nr.: 2385375, [DVD]

Deutscher Titel: Final Destination 2, Originaltitel: Final Destination 2, Produktionsland: USA, Erscheinungsjahr: 2003, Länge (PAL-DVD): ca. 87 Minuten, Originalsprache: Englisch, Altersfreigabe: FSK 16, Regie: David R. Ellis, Drehbuch: Jeffrey Reddick / J. Mackye Gruber / Eric Bress, Produktion: Craig Perry / Warren Zide, Musik: Shirley Walker, Kamera: Gary Capo, Schnitt: Eric A. Sears

Fasano, John (1987): Rock'n'Roll Nightmare, [DVD]

Friedking, William (1973): Der Exorzist, [DVD]

Garris, Mick (1994): Stephen King's The Stand, Paramount, Best-Nr.: P452994, [DVD]

Hitchcock, Alfred (1960): Psycho, [DVD]

Hoblit, Gregory (1998): Dämon, Warner Home Video Germany, Best-Nr.: 88643495, [DVD]

Deutscher Titel: Dämon – Trau keiner Seele / Fallen – Trau keiner Seele, Originaltitel: Fallen, Produktionsland: USA, Erscheinungsjahr: 1998, Länge (PAL-DVD): 123 Minuten, Originalsprache: Englisch, Altersfreigabe: FSK 16, Regie: Gregory Hoblit, Drehbuch: Nicholas Kazan, Produktion: Nicholas Kazan, Musik: Tan Dun, Kamera: Newton Thomas Sigel, Schnitt: Lawrence Jordan

Holland, Tom (1988): Chucky – die Mörderpuppe, [DVD]

Hooper, Tobe (1974): The Texas Chainsaw Massacre, [DVD]

Ittenbach, Olaf (2003): Beyond the Limits, [DVD]

Jackson, Peter (1991): Braindead, [DVD]

Kapadia, Asif (2006): The Return, Universum Film, Best-Nr.: 00000 05369 9, [DVD]

Deutscher Titel: The Return, Originaltitel: The Return, Produktionsland: USA, Erscheinungsjahr: 2006, Länge (PAL-DVD): 85 Minuten, Originalsprache: Englisch, Altersfreigabe: FSK 16, Regie: Asif Kapadia, Drehbuch: Adam Sussman, Produktion: Aaron Ryder / Jeffrey Silver, Musik: Dario Marianelli, Kamera: Roman Osin, Schnitt: Claire Simpson

Marschall, Andreas (2004): Tears of Kali, Anolis Entertainment, Best-Nr.: 115551

Parker, Alan (1987): Angel Heart, [DVD]

Power, John (1993): Tommyknockers, [DVD]

Rosenberg, Stuart (1979): The Amityville Horror, [DVD]

Salva, Victor (2001): Jeepers Creepers, Cine Plus Home Entertainment, Best-Nr.: 0558820, [DVD]

Deutscher Titel: Jeepers Creepers, Originaltitel: Jeepers Creepers, Produktionsland: USA & Deutschland, Erscheinungsjahr: 2001, Länge (PAL-DVD): 89 Minuten, Originalsprache: Englisch, Altersfreigabe: FSK 16, Regie: Victor Salva, Drehbuch: Victor Salva, Produktion: Francis Ford Coppola, Musik: Bennett Salvay, Kamera: Don E. FauntLeRoy, Schnitt: Ed Marx

Sebastian, Beverly (1984): Rocktober Blood, [DVD]

Smith, Charles Martin (1986): Trick or Treat, [DVD]

Sonzero, Jim (2006): Pulse, [DVD]

Spielberg, Steven (1975): Der weiße Hai, [DVD]

Tarantino, Quentin (1994): Pulp Fiction, [DVD]

Valette, Eric (2008): Tödlicher Anruf, [DVD]

Verbinski, Gore (2002): The Ring, [DVD]

Wiene, Robert (1919): Das Cabinet des Dr. Caligari, [DVD]

Wright, Edgar (2007): Hot Fuzz, [DVD]

Zombie, Rob (2007): Halloween, Universum Film, Best-Nr.: 000000 54139, [DVD]

Deutscher Titel: Halloween, Originaltitel: Halloween, Produktionsland: USA, Erscheinungsjahr: 2007, Länge (PAL-DVD): 106 Minuten,

Originalsprache: Englisch, Altersfreigabe: FSK keine Jugendfreigabe, Regie: Rob Zombie, Drehbuch: Rob Zombie

(basierend auf dem Originaldrehbuch von John Carpenter / Debra Hill, Produktion: Malek Akkad / Andy Gould / Rob Zombie, Musik: Tyler Bates, Kamera: Phil Parmet, Schnitt: Glenn Garland

MUSIK:

Als Quellen der in dieser Arbeit benannten Musikstücke ist auf den jeweiligen Abspann der sie beinhaltenden Filme zu verweisen.

Aufgrund der Masse und enormen Bandbreite an behandelte populärer Musik und der mit ihrem Alter (v. a. bei „Christine“) verbundenen Schwierigkeiten diese auf ihren ursprünglichen Tonträgern verfügbar zu machen sind bei der Recherche nach Interpreten, Songtexten und Erscheinungsjahren usw. diverse Internetquellen verwendet worden. Als besonders hilfreich erwiesen sich die englischsprachigen Wikipedia Artikel zu Interpreten und (wie im Falle „Don´t Fear The Reaper“ z. B.) auch Songs, sowie YouTube.com.

Auf den nächsten Seiten sind die Texte aller besprochenen Songs, nach Filmen geordnet, verzeichnet.

Anhang:

Vollständige Antwort auf die Email Interview Frage nach der Definition des Horrorfilms von Andreas Marschall:

Von: <Andreas Marschall>
Datum: 1. September 2008 22:02
Betreff: Re: Definition Horrorfilm
An: <Sebastian Levermann>

Das eigentliche Alleinstellungsmerkmal von Horrorfilmen ist fuer mich der Begriff des "Grauens", der eine Steigerung zum "Thrill" des Thrillers darstellt. Dieses Grauen hat eine existentielle Dimension, es bedroht das Leben des Protagonisten, droht mit einer irreversiblen Zerstörung seiner Existenz, seiner Realitätskonstruktion. Das Grauen ist mit dem Unheimlichen verwandt, dem nicht Gewohnten, Geglaubten, Beherrschbaren. Bis in die Siebziger Jahre hinein war es obligatorisch, dass ein Horrorfilm phantastische Elemente enthält. Dass moderne Horrorfilme zunehmend versuchen, die Phantastik aus dem Genre zu verbannen hat vielleicht mit einer materialistischen Verblödung der "Wissensgesellschaft" zu tun. Was fuer mich einst das Genre faszinierend machte, das Allegorische, Surreale, Alptraum-logische wird zunehmend nicht mehr begriffen. Trotzdem: Nach strengster Definition ist "Hostel" keine Horrorfilm, sondern ein brutaler, aber profaner Thriller, während ein kleiner Dreh ins Mehrdeutige, Phantastische den inhaltlich verwandten "Martyrs" zum meisterlichen Horrorfilm macht.

Email Korrespondenz mit Filmscoremonthly.com und Film Music Magazine:

Hi there.

My Name is Sebastian Levermann. I'm studying popular music and media" in Germany and I'm currently writing my thesis about a stylistic device in film scores that hasn't been analyzed scientifically and hasn't been named yet. At least as far as I know. So maybe you - as a specialist - can help me. I'm going to describe the so called "Decontextualization" of popular music as a source-music-leitmotif - of the evil in horror movies. Example - Rob Zombies Halloween Remake: Michael Meyers Sister is listening to "Don't fear the reaper" on her headphones as the young Michael Meyers enters the room to kill her. 15 years later he kills a young couple. A few seconds before he enters the room the young girl turns on the radio and you can hear "don't fear the reaper". So "Don't fear the reaper" announces the killer in some way and is taken out of it's original context. I found this stylistic device in several horrormovies, but I can't find a name or a description for it.

So my question is simply: Do you know a description or a name for it or have you never heard about this before (that'd be the best thing)?!

Thanks for reading and I'm looking forward to hearing from you soon!

Sebastian Levermann

----- Original-Nachricht -----

>> Datum: Tue, 6 May 2008 11:48:12 -0700
>> Von: Lukas Kendall <lukas@filmscoremonthly.com>
>> An: "Sebastian Levermann" <@>
>> Betreff: Re: source-music-leitmotif in horror movies
>>
>> Hi Sebastian,
>> This sounds familiar but I can't think of any particular name for it
>> either, I am sorry! You may want to post on the FSM message board,
>> www.filmscoremonthly.com/messageboard, and see if anybody else knows.
>> (You'll have to register but it's easy.)
>>
>> I will email someone who may know - if so I'll ask him to write
>> you. Best wishes Lukas
>>
>> Lukas Kendall, Film Score Monthly,
>> 6311 Romaine St, Suite 7109, Hollywood CA 90038, USA
>> ph: 323-461-2240; fax: 323-461-2241
>> Lukas@filmscoremonthly.com; <http://www.filmscoremonthly.com>
>

-----Ursprüngliche Nachricht-----

Von: Robyn Young [mailto:gmdgrobin@aim.com]
Gesendet: Dienstag, 6. Mai 2008 21:35
An: Muschhoff@gmx.de
Betreff: Re: to filmmusicmag: source-music-leitmotif in horror movies

Hi Sebastian,
Thanks for the note. I'm going to do a bit of research for you regarding your question.
"Musical foreshadowing" comes to mind, but I'll get back to you.

Best regards,

Robyn Young
CS Manager

=====
Robyn Young
Global Media Online, Inc. - <http://www.gmocorp.com>
1-888-910-7888 x707 / (310) 209-8263 x707
The Professional Voice of Music for Film and Television

>
>
>

----- Original-Nachricht -----

> Datum: Wed, 07 May 2008 06:49:57 +1000
> Von: Mark Northam <mark@gmocorp.com>
> An: Sebastian Levermann
> CC: Robyn Young <admin@gmocorp.com>
> Betreff: Re: to filmmusicmag: source-music-leitmotif in horror movies

> Hi Sebastian -

>

> In scoring, when the score music indicates in advance what's going to
> happen in a film, we call it "telegraphing" or "telegraphing ahead"
> what will happen. It's usually frowned upon by composers and
> filmmakers, as it tends to ruin the surprise or dampen the
> anticipation or dramatic effect of an event or happening in the film.

>

> The process of including songs that literally telegraph ahead (via the
> lyrics) is an even more primitive version of this technique (think
> paint-by-numbers compared to Monet) that is usually the result of a
> music supervisor slugging in a song that they believe "fits" what's
> going on in the scene without any sensitivity as to how the obvious
> nature of the song and its lyrics affects the intricate dramatic arc
> of the scene. In some examples of this, the audience even gets a
> chuckle (laugh) out of how the music "by coincidence" anticipates the
> violence, etc..

>

> Another somewhat related term is "Mickey Mousing" where the music
> literally follows every minute physical action of a character, like
> cartoon music does.

>

> Hope this helps!

>

> Best,

>

> Mark Northam

> Publisher

> Film Music Magazine

>

>

-----Original Message-----

From: Sebastian Levermann

Sent: Tuesday, May 06, 2008 5:32 PM

To: Mark Northam

Cc: Robyn Young

Subject: Re: to filmmusicmag: source-music-leitmotif in horror movies

Importance: High

Hi there!

First of all - thank you two for answering!

Yes, I know about "telegraphing" and Mickey Mousing, but that is not exactly what I'm talking about.

It's more like some sort of a leitmotif - just like what John Williams for example develops for his characters. Star Wars for example - Leia, Darth Vader (imperial march) and even the force have their own theme.

The thing I'm writing my thesis about is a theme that's

- a) already there
- b) popular music
- c) used as a leitmotif for evil
- d) source music (!)
- e) detached from it's original context

Maybe my description was too blurry. And "Don't fear the Reaper" is obviously a little "joke" of Rob Zombie and COULD affect funny (of course because of the lyrics). To my mind Rob Zombie avoids it from getting too hilarious by layering a dark string pad under the song that is no source music. On the other hand I have to say that it's the opposite of what you described what I'm talking about - "without any sensitivity as to how the obvious nature of the song and its lyrics affects the intricate dramatic arc of the scene". I'm using the word "decontextualization" (does this word exist in english?! ;-)) because the songs are taken out of their original context and their obvious nature isn't "felt" by the viewers anymore (in most cases).

Another thing is - this leitmotif doesn't mandatorily have to telegraph ahead or foreshadow anything!

In "Fallen" (with Denzel Washington) it's the protagonist - the demon itself - who always sings or whistles the same song: time is on my side (by the Rolling Stones).

Thank you very much so far!

I spent quite a while researching about this and didn't find anything. It was just the last logical step to personally ask people that are very close to the subject (like some directors and composers I know). I will make an excerpt from the final thesis (presumably an essay). This will also be translated into good english. ;-) If you're interested just let me know and I will send you the work!? Maybe it's even worth being published!

Oh, almost midnight here in Germany.

Thanks again and it'd be great to hear from you again.

Sebastian

>

>

>

Von: Robyn Young [admin@gmocorp.com]

Gesendet: Mittwoch, 7. Mai 2008 23:35

An: Sebastian Levermann

Betreff: RE: to filmmusicmag: source-music-leitmotif in horror movies

Hi Sebastian,

I think you should get involved with our Film Music Professionals Discussion Forum. It's free! Use this link to check it out: <http://www.FMProList.com>

There are over 600 industry pros involved and you may just find it very useful.

All the best,

Robyn Young
CS Manager

=====

Robyn Young
Global Media Online, Inc. - <http://www.gmocorp.com> 1-888-910-7888 x707 / (310) 209-8263
x707
The Professional Voice of Music for Film and Television

EVIL HAS A DESTINY



A ROB ZOMBIE FILM

HALLOWEEN

DIMENSION FILMS PRESENTS A MALEK AWAD PRODUCTION A ROB ZOMBIE FILM "HALLOWEEN" MALCOLM McDOWELL SHERI MOON ZOMBIE TYLER MAINE SCOUT TAYLOR-COMPTON BRAD DOUBIE DANIELLE HARRIS
AND WILLIAM FORSYTHE COSTUME DESIGNER MONIKA MIKVESEN, CSA MAKEUP MARY MALEON HAIR TYLER BATES EDITOR GLENN CARLAND PRODUCTION DESIGNER ANTHONY TREMBLAY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PHIL PARMET EXECUTIVE PRODUCERS ANDREW C. LA MARICA
PRODUCED BY BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN PRODUCED BY MALEK AWAD ANDY GOULD ROB ZOMBIE EXECUTIVE PRODUCERS JOHN CARPENTER AND DEBRA HILL SCREENPLAY BY ROB ZOMBIE DIRECTED BY ROB ZOMBIE

DIMENSION

SOLO PISTOLETTI
AVANCE FILMS
HIPO
RECORDS

FBI

AUGUST 31

Halloween-TheMovie.com

MPAA

TV

PG

EXPLICIT
CONTENT

Halloween, Rob Zombie, 2007

(Quelle Cover: www.impawards.com, Quelle Screens: orig. DVD & www.screenrush.co.uk)

(Don't Fear) The Reaper – Blue Öyster Cult - 1976

(music and lyrics: Donald "Buck Dharma" Roeser)

All our times have come
Here but now they're gone
Seasons don't fear the reaper
Nor do the wind, the sun or the rain..
We can be like they are

Chorus:

Come on baby...
Don't fear the Reaper
Baby take my hand...
Don't fear the Reaper
We'll be able to fly...
Don't fear the Reaper
Baby I'm your man...

Lalalala... Lalalala...

Valentine is done
Here but now they're gone
Romeo and Juliet
Are together in eternity...
Romeo and Juliet
40.000 men and women everyday...
Like Romeo and Juliet
40.000 men and women everyday...
Redefine happiness
Another 40.000 coming everyday...
We can be like they are

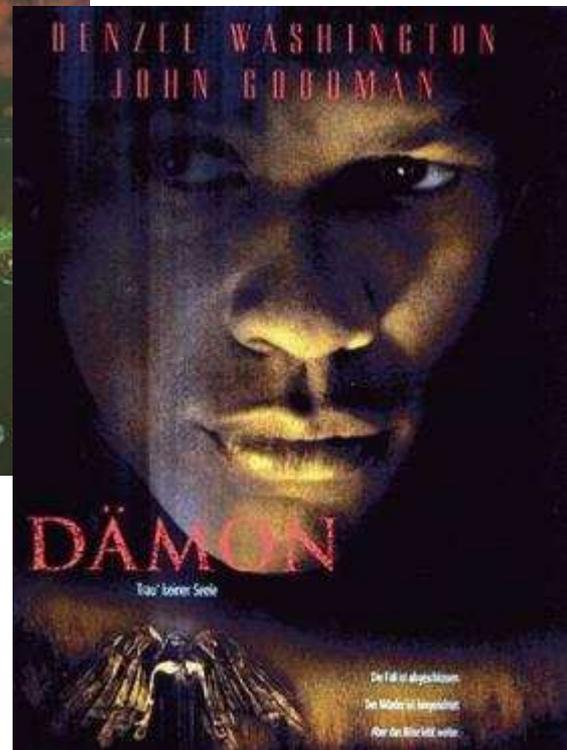
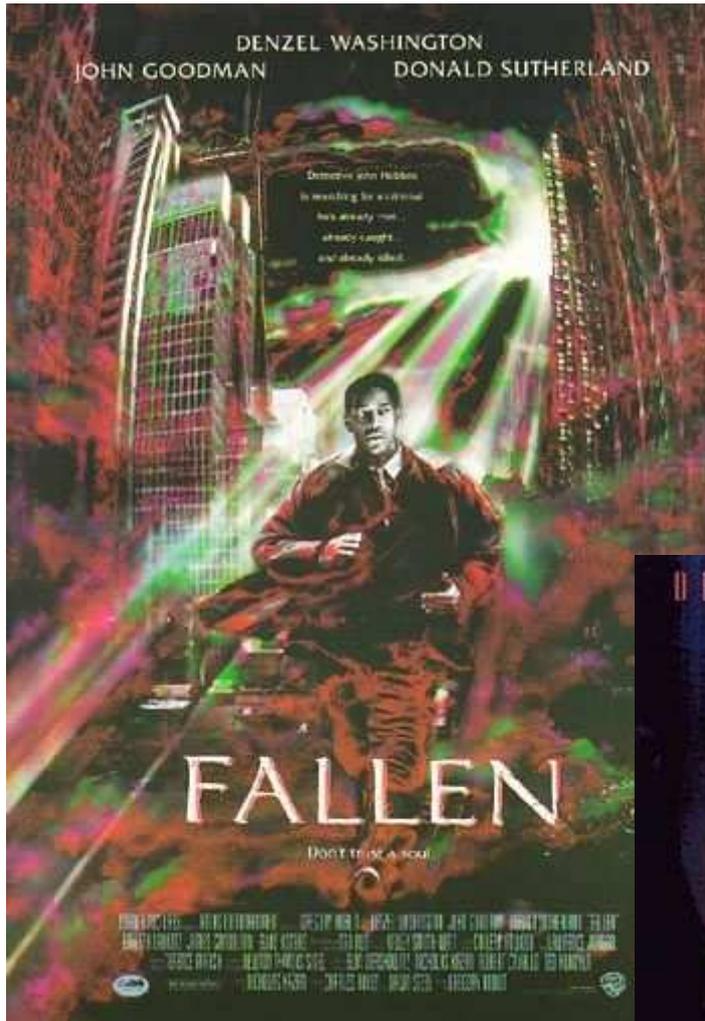
Repeat Chorus

Lalalala... Lalalala...

Love of two is one
Here but now they're gone
Came the last night of sadness
And it was clear she couldn't go on
Then the door was open and the wind appeared
The candles blew and then disappeared
The curtains flew and then He appeared...
Saying "Don't be afraid"

Come on baby...
And she had no fear
And she ran to him...
Then they started to fly
They looked backward and said good-bye...
She had become like they are
She had taken His hand...
She had become like they are
Come on baby...
Don't fear the Reaper





Dämon, Gregory Hoblit, 1998

(Quelle Cover: www.impawards.com, Quelle Screens: orig. DVD & www.screenrush.co.uk)

Time is on my Side – Rolling Stones – 1964
(music and lyrics: Jerry Ragovoy)

Time is on my side, yes it is
Time is on my side, yes it is

Now you always say
That you want to be free
But you'll come running back (said you would baby)
You'll come running back (I said so many times before)
You'll come running back to me

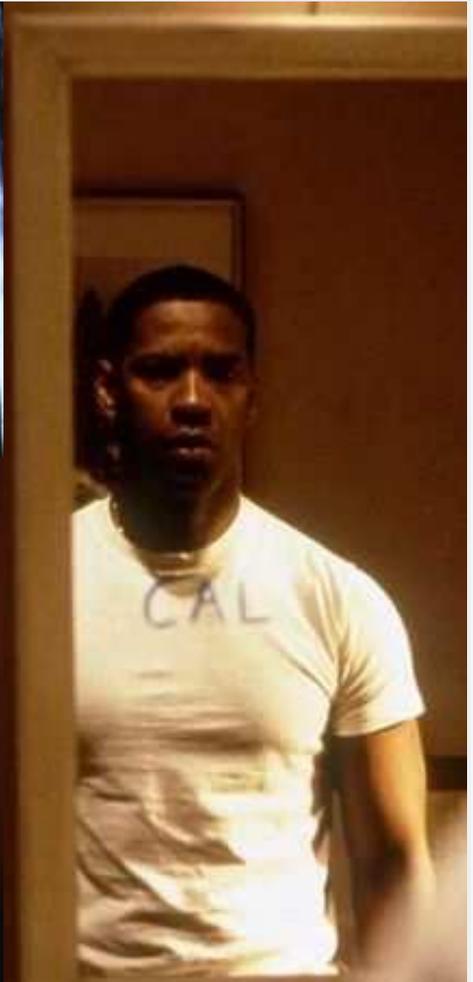
Oh, time is on my side, yes it is
Time is on my side, yes it is

You're searching for good times
But just wait and see
You'll come running back (I won't have to worry no more)
You'll come running back (spend the rest of my life with you, baby)
You'll come running back to me

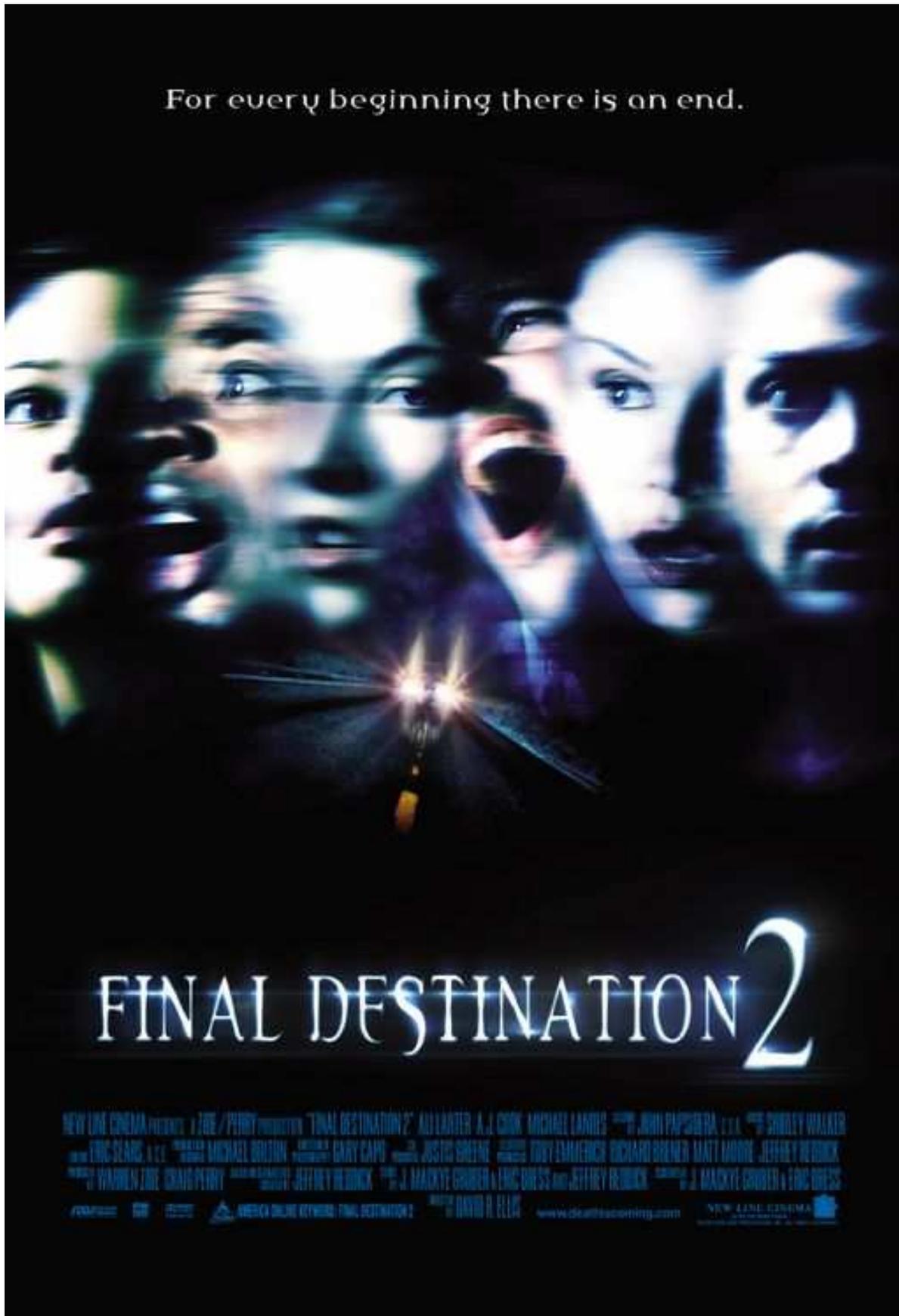
Go ahead, go ahead and light up the town
And baby, do everything your heart desires
Remember, I'll always be around
And I know, I know
Like I told you so many times before
You're gonna come back, baby
cause I know
You're gonna come back knocking
Yeah, knocking right on my door
Yes, yes!

Well, time is on my side, yes it is
Time is on my side, yes it is

cause I got the real love
The kind that you need
You'll come running back (said you would, baby)
You'll come running back (I always said you would)
You'll come running back, to me
Yes time, time, time is on my side, yes it is
Time, time, time is on my side, yes it is
Oh, time, time, time is on my side, yes it is
I said, time, time, time is on my side, yes it is
Oh, time, time, time is on my side
Yeah, time, time, time is on my side



For every beginning there is an end.



FINAL DESTINATION²

NEW LINE CINEMA PRESENTS A TUBE / PERRY PRODUCTION "FINAL DESTINATION²" ALLY LARTRER, A.J. COOK, MICHAEL LAMONT, JEFFREY BRIDGES, JOHN PAPPAS, LISA, SHIRLEY WALKER
ERIC SEARS, MICHAEL DOLTON, CARY CAPI, JUSTIN GHEYNE, TONY FARMERICH, RICHARD BREWER, MATT MOORE, JEFFREY BRIDGES
WRITTEN BY WARREN ZIE, CHRIS PETERSON, DIRECTED BY JEFFREY BRIDGES, PRODUCED BY J. MACKYE COOPER & ERIC GROSS, BASED UPON A SCREENPLAY BY J. MACKYE COOPER & ERIC GROSS
/MPAA RATED R FOR LANGUAGE, DRUG USE, AND SOME SMOKING. AMERICA ONLINE KEYWORD: FINAL DESTINATION 2. www.finaldestination2.com. NEW LINE CINEMA

Final Destination 2, David R. Ellis, 2003

(Quelle Cover: www.impawards.com, Quelle Screens: orig. DVD & www.screenrush.co.uk)

Highway to Hell – AC/DC – 1979
(music and lyrics: Bon Scott / Angus Young / Malcolm Young)

Living easy, living free
Season ticket on a one-way ride
Asking nothing, leave me be
Taking everything in my stride
Dont need reason, dont need rhyme
Aint nothing I would rather do
Going down, party time
My friends are gonna be there too

Im on the highway to hell
highway to hell
highway to hell
highway to hell

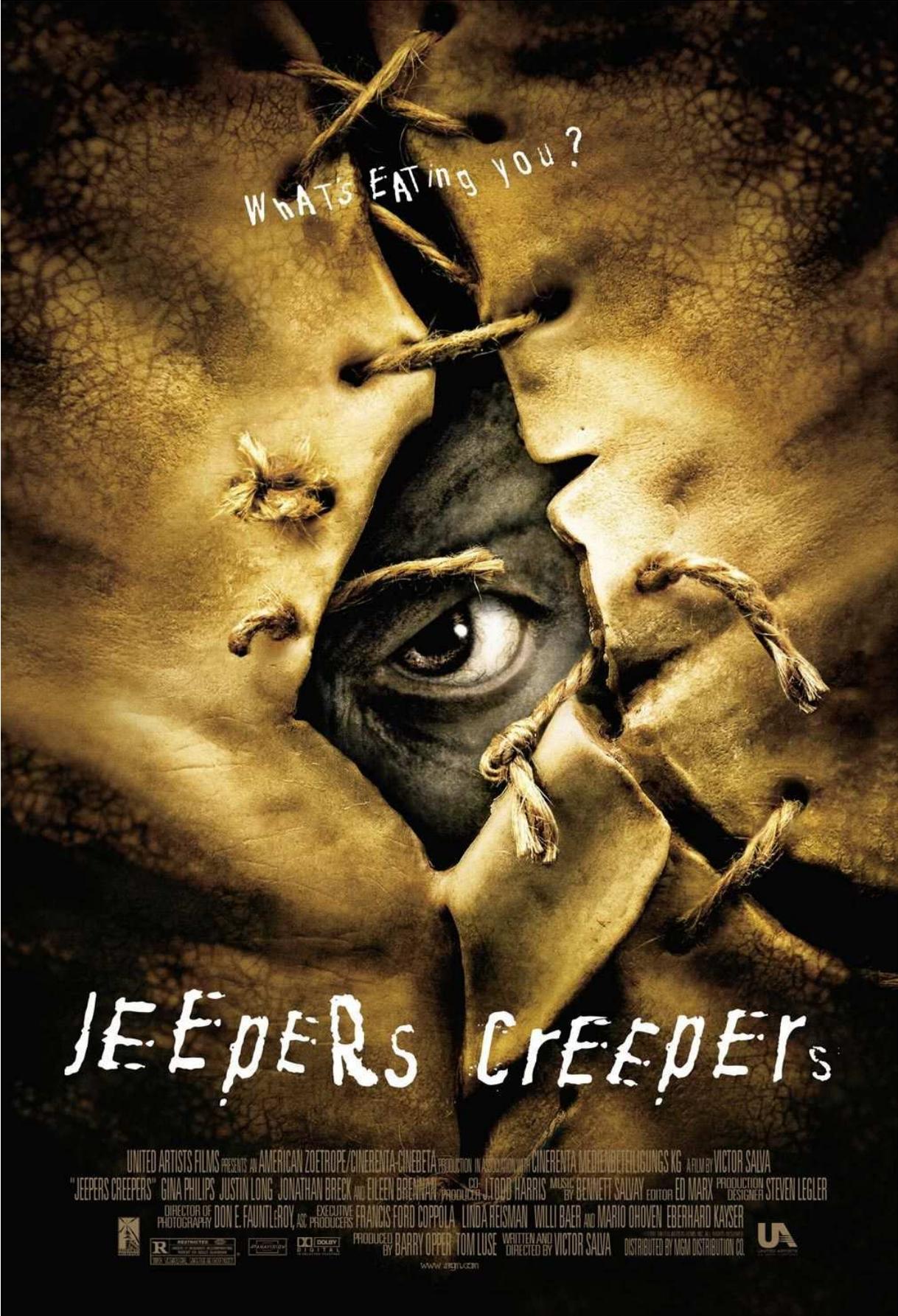
No stop signs, speed limit
Nobodys gonna slow me down
Like a wheel, gonna spin it
Nobodys gonna mess me round
Hey satan, payed my dues
Playing in a rocking band
Hey momma, look at me
Im on my way to the promised land

Im on the highway to hell
highway to hell
highway to hell
highway to hell
(dont stop me)

And Im going down, all the way down

Im on the highway to hell
highway to hell
highway to hell
highway to hell





WHAT'S EATING YOU?

JEEPERS CREEPERS

UNITED ARTISTS FILMS PRESENTS AN AMERICAN ZOETROPE/CINERENTA-CINEBETA PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH CINERENTA MEDIENBETEILIGUNGS KG A FILM BY VICTOR SALVA
"JEEPERS CREEPERS" GINA PHILIPS JUSTIN LONG JONATHAN BRECK AND EILEEN BRENNAN PRODUCED BY TODD HARRIS MUSIC BY BENNETT SALVAY EDITOR ED MARX PRODUCTION DESIGNER STEVEN LEGLER
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DON E. FAUNTLEROY, A.C. EXECUTIVE PRODUCERS FRANCIS FORD COPPOLA LINDA HEISMAN WILLI BAER AND MARIO OHOVEN EBERHARD KAYSER
PRODUCED BY BARRY OPPER TOM LUSE WRITTEN AND DIRECTED BY VICTOR SALVA DISTRIBUTED BY MGM DISTRIBUTION CO.
www.ingru.com

Jeepers Creepers, Victor Salva, 2001
(Quelle Cover: www.impawards.com, Quelle Screens: orig. DVD & www.screenrush.co.uk)

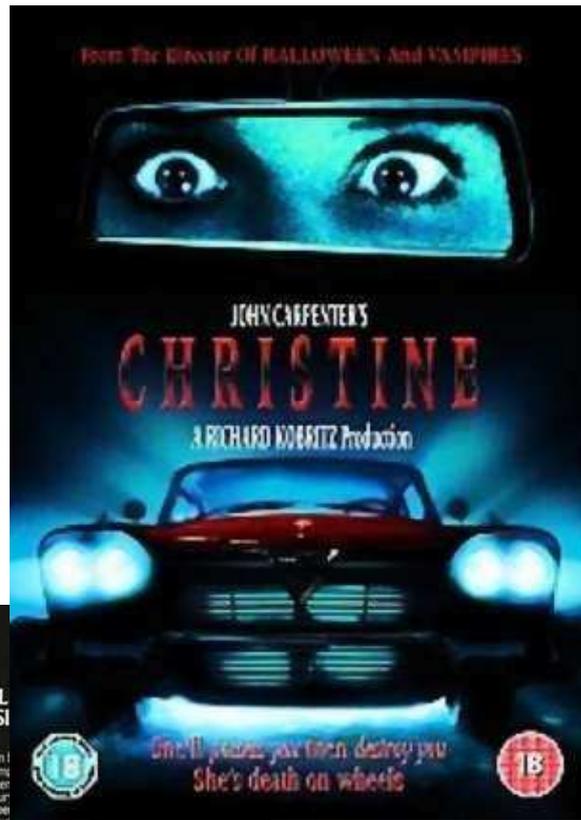
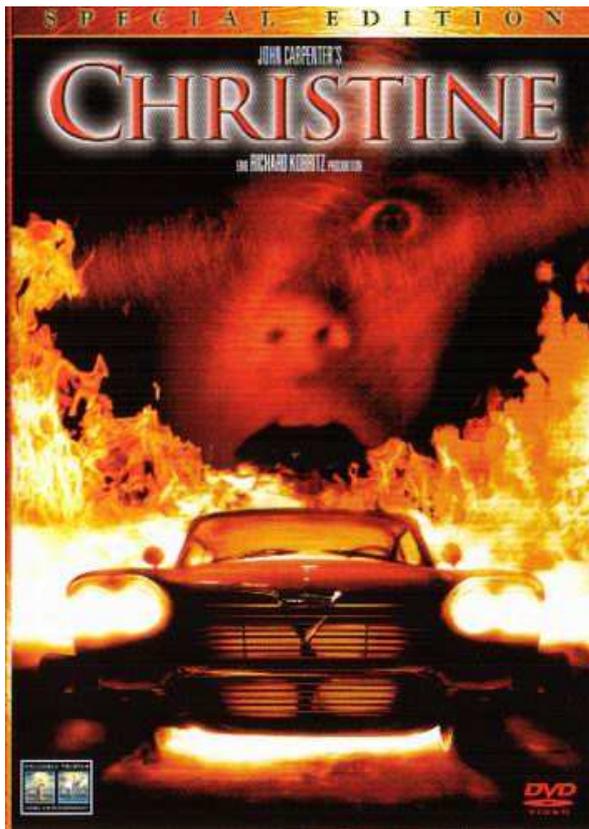
Jeepers Creepers – Louis Armstrong - 1938
(music: Harry Warren / Lyrics: Johnny Mercer)

I don't care what the weather man says,
When the weatherman says it's raining,
You'll never hear me complaining, I'm certain
the sun will shine, I don't care how the weather
vane points,
When the weather vane points to gloomy,
It's gotta be sunny to me, when your eyes look
into mine;

Jeepers Creepers! Where'd ya get those peepers?
Jeepers Creepers! Where'd ya get those eyes?

Gosh all git up! How'd they get so lit up?
Gosh all git up! How'd they get that size?
Golly gee! When you turn those heaters on,
Woe is me!
Got to get my heaters on, Jeepers Creepers!
Where'd ya get those peepers? On! Those weepers!
How they hypnotize!
Wher'd ya get those eyes?





Christine, John Carpenter, 1983

(Quelle Cover: www.impawards.com, Quelle Screens: orig. DVD & www.screenrush.co.uk)

Beast of Burden – The Rolling Stones – 1978
(music and lyrics: Keith Richards)

Ill never be your beast of burden
My back is broad but its a hurting
All I want is for you to make love to me
Ill never be your beast of burden
Ive walked for miles my feet are hurting
All I want is for you to make love to me

Am I hard enough
Am I rough enough
Am I rich enough
Im not too blind to see

Ill never be your beast of burden
So lets go home and draw the curtains
Music on the radio
Come on baby make sweet love to me

Am I hard enough
Am I rough enough
Am I rich enough
Im not too blind to see

Oh little sister
Pretty, pretty, pretty, pretty, girl
Youre a pretty, pretty, pretty, pretty, pretty, pretty girl
Pretty, pretty
Such a pretty, pretty, pretty girl
Come on baby please, please, please

Ill tell ya
You can put me out
On the street
Put me out
With no shoes on my feet
But, put me out, put me out
Put me out of misery

Yeah, all your sickness
I can suck it up
Throw it all at me
I can shrug it off
Theres one thing baby
That I dont understand
You keep on telling me
I aint your kind of man

Aint I rough enough, ooh baby

Aint I tough enough
Aint I rich enough, in love enough
Ooh! ooh! please

Ill never be your beast of burden
Ill never be your beast of burden
Never, never, never, never, never, never, never be

I dont need no beast of burden
I need no fussing
I need no nursing
Never, never, never, never, never, never, never be

Bony Moronie – Larry Williams – 1957
(music and lyrics: o. A.)

I got a girl named Bony Moronie.
She's as skinny as a stick of macaroni.
Ought to see her rock and roll with her blue jeans on.
She's not very fat, just skin and bone.
But I love her and she loves me.
We're all happy now as we can be.
Making love underneath the apple tree.

Well, I told her mama and her papa too
Just exactly what I want to do.
I want to get married on a night in June,
And rock and roll by the light of the silvery moon.
Cause I love her and she loves me,
We're all happy now as we can be.
Making love underneath the apple tree.

She's my one and only, she's my heart's desire.
She's a real upsetter, she's a real live wire.
Everybody turns when my baby goes by.
She's something to see, she really catches the eye.
I love her and she loves me,
We're all happy now, as we can be.
Making love underneath the apple tree.

Come on, lets go – Ritchie Valens -1958
(music and lyrics: Ritchie Valens)

Well, come on let's go
Let's go, let's go, little darlin'
And tell me that you're never leaving
Come on, come on, let's go-a
Again, again and again

Well now, swing me, swing me
All the way down there
Come on let's go little darlin'
Let's go, let's go again, once more

Well, I love you so, oh girl
And I'll never let you go
Come on baby, so
Oh pretty baby, I love you so

Let's go, let's go, let's go
Little sweetheart
And then we can always be together
Come on, come on, let's go again

(Ritchie & Rene - guitars & instrumental) 'go on'

I love you so, oh girl
And I'll never let you go
Come on baby, it's so
Oh pretty baby, I-I love you so

Let's go, let's go, let's go, little darlin'
They're dancin' and we'll be long here
Come on let's go, let's go-a
Again, again and again and again

Again, again and again and again
Again, again and again and again

...

I wonder why – Dion & the Belmonts – 1958

(music: Ricardo Weeks, lyrics: Maxwell Anderson)

Don't know why I love you like I do, don't know why I do.

Don't know why I love you, don't know why I care
I just want your love to share

I wonder why, I love you like I do
is it because I think you love me too
I wonder why, I love you like I do, like I do.

I told my friends that we would never part
they often said that you would break my heart
I wonder why they think that we will part, we will part

When you're with me, I'm sure you're always true
when I'm away, I wonder what you do
I wonder why I'm sure you're always true, always true

Don't know why I do

Little Bitty Pretty One – Thurston Harris - 1957

(music and lyrics: Bobby Day)

Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Ah-ah-ah-ah-ah

Little bitty pretty one
Come on and talk-a to me
A-lovey dovey dovey one
Come sit down on my knee

Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Ah-ah-ah-ah-ah

Tell you a story
Happened long time ago
A-little bitty pretty one
I've been watchin' you grow

Not Fade Away – Buddy Holly – 1957
(music and lyrics: **Buddy Holly & Norman Petty**)

I wanna tell you how it's gonna be
You're gonna give your love to me
I'm gonna love you night and day
Love is love and not fade away
Well love is love and not fade away
And my love is bigger than a Cadillac
I'll try to show it if you drive me back

Your love for me has got to be real
Before you'd have noticed how I feel
Love real not fade away
Well love real not fade away - Yeah

I wanna tell you how it's gonna be
You're gonna give your love to me
Love that lasts more than one day
Well love is love and not fade away
Not fade away
Not fade away

Pledging my love – Johnny Ace – 1955
(music and lyrics: **Ferdinand Washington and Don Robey**)

Forever my darlin' my love will be true
Always and forever I love just you
Just promise me darlin' your love in return
Make this fire in my soul, dear, forever burn

My heart's at your command, dear, to keep love and to hold
Makin' you happy is my desire, lovin' you is my goal I'll

forever love you for the rest of my days
I'll never part from you and your lovin' ways

My heart's at your command, dear, to keep love and to hold
Makin' you happy is my desire, lovin' you is my goal I'll

forever love you for the rest of my days

Rock and Roll is here to stay – Danny & the Juniors – 1958
(music and lyrics: o. A.)

Rock, rock, rock
Oh baby,
rock, rock, rock
Oh baby

Rock 'n roll is here to stay,
it will never die
It was meant to be that way,
though I don't know why
I don't care what people say,
rock 'n roll is here to stay

(We don't care what people say, rock 'n roll is here to stay)

Rock 'n roll will always be
our ticket to the end
It will go down in history,
just you wait, my friend
Rock 'n roll will always be,
it'll go down in history

(Rock 'n roll will always be, it'll go down in history)

So come on,
everybody rock,
everybody rock,

Now everybody rock 'n roll,
everybody rock 'n roll,
everybody rock 'n roll

Rock 'n roll will always be
our ticket to the end
It will go down in history,
just you wait, my friend
Rock 'n roll will always be,
it'll go down in history
If you don't like rock 'n roll,
think what you've been missin'
But if you like to bop and strawl,
come on down and listen
Let's all start to have a ball,
everybody rock 'n roll

Ah, oh baby, ah, oh baby, ah, oh baby, ah, oh baby, rock!

Runaway – Bonnie Raitt – 1977

(music and lyrics: Del Shannon & Max Crook)

As I walk along I wonder what went wrong
With our love, a love that was so strong
And as still walk on I think of the things we've done
Together while our hearts were young

I'm a walking in the rain, to the bone I feel the pain
Wishing you were here by me to end this misery
And I wonder, I wo wo wo wo wonder, baby why
Why..... you ran away
And I wonder where you will stay
My little runaway, My runaway...

Instrumental

I'm a walking in the rain, to the bone I feel the pain
Wishing you were here by me, to end this misery
And I wonder, I wo wo wo wo wonder, baby why
Why..... you ran away
And I wonder, where you will stay
My little runaway. My runaway (run...run...runaway)

Come back baby (run...run...runaway...)

You left me standin' in the rain... (run...run...runaway...)

(fade)

We belong together - Robert & Johnny - 1958

(music and lyrics: Robert Carr, Johnny Mitchell, and Hy Weiss)

You're mine and we belong together
Yes, we belong together for all eternity
You're mine, your lips belong to me-ee
Yes, they belong to only me for all eternity

You're mine, my ba-a-by and you-ou wi-ill always be
I swear by everything I own you'll always, always be mine
(Mine, mine, be mine)

You're mine and we belong together
Yes, we belong together for all eternity



THE PAST NEVER DIES. IT KILLS.



SARAH MICHELLE GELLAR
THE RETURN

ROGUE PICTURES AND INTREPID PICTURES PRESENT A RAYGUN AND BISCAYNE PICTURES PRODUCTION SARAH MICHELLE GELLAR "THE RETURN"
PETER O'BRIEN ADAM SCOTT KATE BEAHAN AND SAM SHEPARD CASTING BY AVY KAUFMAN, C.S.A. COSTUME DESIGNER JOHN DUNN MAKEUP BY DARIO MARIANELLI HAIR BY CLAIRE SIMPSON
PRODUCTION DESIGNER THERESE D'PREZ DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROMAN OSIN, B.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS RON SCHMIDT PRODUCED BY TREVOR MACY MARC D. EVANS PRODUCED BY AARON RYDER JEFFREY SILVER
WRITTEN BY ADAM SUSSMAN DIRECTED BY ASIF KAPADIA
www.thereturnmovie.net

THIS NOVEMBER. FEAR COMES HOME

The Return, Asif Kapadia, 2006

(Quelle Cover: www.impawards.com, Quelle Screens: orig. DVD & www.screenrush.co.uk)

Sweet Dreams (of you) – Patsy Cline – 1963
(music and lyrics: Don Gibson)

Sweet dreams of you
Every night I go through
Why can't I forget you and start my life anew
Instead of having sweet dreams about you

You don't love me, it's plain
I should know I'll never wear your ring
I should hate you the whole night through
Instead of having sweet dreams about you

Sweet dreams of you
Things I know can't come true
Why can't I forget the past, start loving someone new
Instead of having sweet dreams about you



ERKLÄRUNG

Mit dieser Erklärung versichere ich diese Bachelorarbeit in gesamtem Umfang selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben.

Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter genauer Angabe der Quelle deutlich gekennzeichnet.

Diese Arbeit hat in dieser (oder einer ähnlichen Form) noch nicht im Rahmen einer anderen Prüfung vorgelegen. Weiterhin habe ich die Reinschrift der Bachelorarbeit einer Korrektur unterzogen und verpflichte mich ein Belegexemplar mindestens 5 Jahre zu verwahren.

Arnsberg, den 2. September 2008,

Sebastian Levermann