

# **Mord und Totschlag – Überlegungen zum Potenzial der Filmmusik in Horror- und Thrillerfilmen, das Moralempfinden des Publikums zu beeinflussen**

Susanne Hardt

## *Einleitung*

Laut einer Statistik von Bo McCready (2019) werden insbesondere seit der Jahrtausendwende immer mehr Horror- und Thrillerfilme produziert und scheinen somit aktuell deutlich beliebter zu sein als noch vor einigen Jahrzehnten. Auch in der Filmmusikforschung gibt es bereits zahlreiche Studien zum Einsatz der Musik in diesen Genres, wie u. a. Finks Untersuchungen zu acht Filmen des Regisseurs Alfred Hitchcock (2006) oder den von Lerner herausgegebenen Sammelband *Musik in the Horror Film: Listening to Fear* (2010). Selbst in einer Studie von Hoeckner et al. wurde eine der in der Untersuchung verwendeten Musikkategorien als »Thriller Music« bezeichnet (Hoeckner et al. 2011, 148). In dieser Studie konnte nachgewiesen werden, dass der Einsatz unterschiedlicher Arten von Musik nicht nur die Wahrnehmung einer gezeigten Szene (vgl. Marshall und Cohen, 1988), sondern auch die konkrete Wahrnehmung des mentalen Zustandes einer Filmfigur beeinflusst. Es ist somit anzunehmen, dass Filmmusik auch auf die Wahrnehmung anderer filmischer Elemente, wie z. B. einzelner Handlungen, einen großen Einfluss ausübt.

Zugleich sind innerhalb der vergangenen Jahrzehnte immer mehr genrespezifische Gestaltungselemente zu beobachten, wie z. B. die Konzeption unterschiedlicher, klar definierbarer Handlungslinien (vgl. Kloppenburg 2020, 419; Kümpel 2010, 150), oder auch gängige Zuordnungen von bestimmten

musikalischen Elementen zu bestimmten Thematiken oder Szenentypen<sup>1</sup>. Innerhalb der Filmmusikbranche ist die Existenz und intuitive Anwendung eines solchen musikalischen Vokabulars schon lange bekannt und wird nicht nur als gängige Arbeitspraxis, sondern sogar als eine Grundlage für das Verständnis einer gezielt zu erzeugenden Wirkung von Filmmusik gesehen. Nicht nur, dass schon Anfang des 20. Jahrhunderts Skalenregister, d. h. Sammlungen von nach ihrer Eignung für unterschiedliche szenische Kontexte sortierte Musikausschnitte veröffentlicht wurden (vgl. Erdmann, Becce und Brav 1927), auch heute noch ist das Erlernen dieser ästhetischen Sprache ein wichtiger Bestandteil der Ausbildung zum/zur Filmkomponierenden. So schreibt z. B. der Filmkomponist Enjott Schneider:

Kunst – damit sie auch als Sprache fungieren kann und ihren Adressaten erreicht – braucht immer ein Zeichenrepertoire, das ästhetisch verabredet und bekannt ist. Diese Stereotypen sind jedoch lebendig und bleiben einem ständigen Prozeß der Neudefinition unterworfen (Schneider 2011, 53).

Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit solchen Stereotypen (›filmmusikalische Topologien‹) stehen besonders zwei zusammenhängende Aspekte im Vordergrund: die konkrete Gestaltung der filmmusikalischen Sprache und deren individuelle Auswirkung im jeweiligen szenischen Kontext auf das Publikum. Mithilfe der Untersuchung dieser Sprache lässt sich nicht nur ein besseres Verständnis für die Gestaltungsweise von Filmen einer bestimmten zeitlichen Periode, sondern auch für die in dieser Zeit ausgebildeten Rezeptionsgewohnheiten und deren (gegenstandsbezogene) Kontexte gewinnen. Da

---

1 Vgl. z. B. Schneider (2011, 112): »Gibt es im Bild eine ärmlich kleine Hütte, ist es freilich ein Unterschied, ob der enge Raum auch musikalisch aufgegriffen wird oder ob ein riesiger psychischer Innenraum (großes Orchester, geweitete Frequenzlage, harmonische Weitläufigkeit) als räumlicher Kontrapunkt [...] fungieren soll«; oder auch Kümpel (2010, 125): »[...] das Englisch Horn, ist eines der ganz wichtigen Instrumente in der Filmmusik [...]. Mit diesem Instrument wurden schon unzählige Liebeszenen untermalt.«

Film ein komplexes, in seiner Produktion aufwendiges Medium ist, ist anzunehmen, dass hier häufiger eine allgemeinverständliche ›Erzählsprache‹ genutzt wird als beispielsweise bei rein auditiven oder rein visuellen Kunstformen. Zurzeit hat zudem ein Großteil unserer Gesellschaft über vielfältige Streamingdienste Zugriff auf eine Vielzahl an Filmen. Die unterschiedlichen Algorithmen dieser Plattformen, welche Nutzern, basierend auf deren Rezeptionsverhalten, ähnliche Filme vorschlagen, machen jedoch die Beschäftigung mit solchen Gestaltungsmustern umso notwendiger, da diese die allgemeinen Rezeptionsgewohnheiten auf eine zielgerichtete Art formen und weiterentwickeln.

Die beiden Filmgenres Horror und Thriller zeichnen sich schon rein dem Namen nach durch ihre beabsichtigte Wirkung auf das Publikum aus und erscheinen daher besonders geeignet, um eine solche stereotype Erzählweise in Hinblick auf einen Zusammenhang zwischen konkreter filmmusikalischer Gestaltung und Wirkung zu studieren (vgl. Heimerdinger 2012, 4; Hentschel 2020; Stollberg 2023, 15). Innerhalb dieser beiden Filmgenres ist ein Handlungselement, das zum Standardrepertoire der filmischen Erzählweise zählt, z B. das Töten einzelner Filmfiguren. Schon seit den 1950er Jahren ist der Mord im Thriller alltäglich (vgl. Seeßlen 1995, 119), und im Horrorgenre zählen ohnehin »öffentliche Hinrichtungen, Gladiatorenkämpfe, der Tourismus der feinen Damen zu den Kriegsschauplätzen, [...] [und] das Jahrmarktsvergnügen der an Puppen simulierten Folterungen und Hinrichtungen« (Seeßlen und Jung 2006, 95) zu typischen Handlungselementen.

Jedoch ist hierbei ein filmübergreifend genutztes Gestaltungsmuster hinsichtlich der unterschiedlichen Gestaltung der extradiegetischen Filmmusik im

Kontext unterschiedlicher Tötungsszenen<sup>2</sup> zu beobachten, welches im Folgenden exemplarisch anhand mehrerer aktueller Thriller- und Horrorfilme vorgestellt wird. Das Ziel dieses Artikels ist es nicht, die alltägliche Darstellung von Gewalt und Tötung im Film allgemein zu thematisieren oder zu kritisieren. Stattdessen wird diskutiert, wie ein darauf basierendes genrespezifisches Gestaltungsmuster Hör- und Sehgewohnheiten (gegebenenfalls auf lange Sicht) prägen kann und inwieweit auf diese Weise auch andere Bereiche des alltäglichen Lebens beeinflusst und sogar Manipulationen durch den gezielten Einsatz von bestimmter Musik ermöglicht werden könnten.

### *Hintergrund*

Rezeptionsgewohnheiten entstehen durch die Ausprägung bestimmter Muster im Wahrnehmungsprozess, insbesondere aufgrund von regelmäßiger Wiederholung. Dieses Phänomen hat seinen Ursprung in der Kommunikation der Neuronen unseres Gehirns: »What fires together, wires together« (Shatz 1992, 64). Die Funktionsweise unseres Gehirns beeinflusst nicht nur das Training bestimmter Fähigkeiten (vgl. z. B. Hinshaw 1991), sondern sie versetzt uns durch dessen multidirektionale Wirkungsweise außerdem in die Lage, aktiv Einfluss auf viele Bereiche unseres Lebens zu nehmen, wie z. B. auf unser momentanes emotionales Befinden (vgl. Sivananthan et al. 2024; Raab & Green 2005; Strack et al. 1988). Die auf diesen und weiteren Erkenntnissen basierende Theorie der verkörperlichten Wahrnehmung<sup>3</sup> geht davon aus, dass sowohl unsere Wahrnehmung als auch unser Denken und unser Handeln miteinander verbunden sind und sich jeweils gegenseitig beeinflussen können

---

2 Im Folgenden wird absichtlich der neutralere Begriff ›Tötung‹ anstelle von ›Mord‹ verwendet, um den rein visuellen Inhalt der beschriebenen Filmszenen nicht mit einer rechtlichen Wertung im Sinne der Gesetzgebung zu vermischen.

3 Engl. ›Embodied Cognition Theory‹ (vgl. u. a. Wellsby und Pexman 2014; Foglia und Wilson 2013).

(vgl. u. a. Schmidt 2021; Hu et al. 2014; Waller 2014). Übertragen auf die Ausgangsidee einer zu beobachtenden stereotypen Filmgestaltung ist somit anzunehmen, dass der regelmäßige Konsum modellhaft gestalteter Medien nicht nur unsere jeweilige momentane Wahrnehmung beeinflusst, sondern die so antrainierten und erlernten Bedeutungskomplexe auch Einfluss auf andere Bereiche unseres Lebens nehmen. Je nach Ausprägung und Art der zugrundeliegenden Konnotationen von Gestaltungsmitteln und deren inhaltlicher Kontextualisierung könnten somit auch gezielte Manipulationen der Wahrnehmung durch den Einsatz eben dieser Gestaltungsmittel in anderen Kontexten erzeugt werden, welche nicht nur der Dramaturgie und unterhaltsamen Publikumsbeeinflussung im Rahmen einer fiktionalen Filmerzählung dienen.

Es gibt bereits eine Vielzahl an Studien im Bereich der Filmmusikforschung, welche sich entweder mit einem Zusammenhang zwischen Dramaturgie und Filmmusikgestaltung unabhängig von einem bestimmten Genrekontext (vgl. Rudolph 2022; Lederer 2022; Rabenalt 2020) oder mit der allgemeinen Musikgestaltung in (Horror- und Thriller-)Filmen beschäftigen, d. h. ohne den dramaturgischen Kontext detailliert zu berücksichtigen (vgl. Hentschel 2020, 2017, 2011; Heimerdinger 2012, 2007; Lerner 2010; Fink 2006; Kümpel 2008; Murphy 2014). Andere Studien, die sowohl eine dramaturgische Vergleichbarkeit ihres gewählten Filmkorpus voraussetzen als auch die filmmusikalische Gestaltung dazu in Relation setzen, beziehen sich nicht auf Horror- oder Thrillerfilme oder dafür relevant erscheinende filmische Elemente (vgl. Lehmann 2018, 2013).

Im Rekurs auf die eingangs erwähnte Studie von McCready zur gestiegenen Beliebtheit von Horror- und Thrillerfilmen ist davon auszugehen, dass der regelmäßige Konsum von medialen Produktionen dieser beiden Genres die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums mitformt und beeinflusst. Zudem zählt es zu den Eigenarten insbesondere dieser Genres, durch das Spiel mit den Erwartungen des Publikums ihre individuelle Wirkung zu entfalten: »the

horror film is one of the very few film genres named after an emotion and besides the thriller, the only one containing an intended effect in its name.« (Heimerdinger 2012, 4). Es ist daher anzunehmen, dass typische Handlungselemente, die Teil dieser stereotypen narrativen Strukturen dieser beiden Genres sind, ebenso wie deren (dramaturgisch intendierte) Kontextualisierung einem immer größeren Publikum bekannt sind und auch außerhalb von medialen Produktionen dieser beider Genres assoziativ angesprochen werden können. Dieses Prinzip machen sich beispielsweise Horrorkomödien zunutze, um mit den zunächst durch genretypische Trigger ausgelöst und anschließend gebrochenen Erwartungen des Publikums Komik anstelle von Grusel zu erzeugen.

Jedoch können solche gezielt hervorgerufenen Assoziationen bestimmter filmischer Gestaltungselemente nicht nur zum Erzeugen von Komik genutzt werden. Frank Hentschel beschreibt am Ende seiner Studien zu Musik in Horrorfilmen ab 1980 die Tendenz, »Horrorfilme als Parabeln mit moralischen Botschaften zu konzipieren« (Hentschel 2011, 220). Das heißt, anstelle der bloßen Darstellung von Gewalt, wie sie laut Hentschel Horrorfilmen vor 1980 eigen ist, enden neuere Produktionen dieses Genres häufig mit dem finalen Tod des Antagonisten – wahlweise durch Unfall, Notwehr oder sogar das aktive Zutun des jeweiligen Protagonisten. Letzteres beschreibt der Regisseur Bernard Rose in einem von Hentschel zitierten Audiokommentar in Bezugnahme auf Actionfilme wie folgt: »Helden sind in diesen Filmen tatsächlich meistens Menschen, die andere Menschen in scheinbar legitimer Weise töten –, während im Horrorfilm Sympathie mit den Opfern hergestellt [wird]« (ebd., 230). Viele moderne Horrorfilme machen sich allerdings beide hier beschriebenen Aspekte zunutze, indem sie zunächst den Leidensweg eines Opfers oder einer Gruppe an Opfern darstellen, welcher schließlich als Legitimation für die abschließende (versuchte) Tötung des Antagonisten dient. Seeßlen beobachtet dieses Phänomen bereits in Thrillerfilmen der 1950er

Jahre, in denen »[d]ie Identifikation der Zuschauer [...] eindeutig verlagert [war] auf die unschuldigen Opfer« (Seeßlen 1995, 119) – ein Prinzip, welches sich als typisches Gestaltungsmuster dieses Genres bis heute gehalten hat: »Strafe und Opfer scheinen beinahe sehnsüchtig erwartet, so schwer wiegen die Verfehlungen beim Aufstieg, so endlos ist der Höllentrip des sozialen und kulturellen Abstiegs« (ebd., 274). Die moralische Konnotation dieser unterschiedlichen Tötungen wird auch durch Heimerdingers Aussage deutlich, ein zentrales Thema im Horrorfilm sei der »ewige Kampf zwischen Gut und Böse« (Heimerdinger 2012, 4). Es werden also einerseits im Verlauf des Films Tötungen durch den Antagonisten als schreckliche Gräueltaten präsentiert, die das Publikum als verwerflich und abscheulich wahrnehmen soll, während andererseits der (vermeintliche) Tod des Antagonisten am Ende des Films eher ein Gefühl der Erleichterung auslösen soll, um zu signalisieren, dass die Gefahr nun gebannt und die zuvor erlebten schrecklichen Ereignisse (endgültig) überstanden sind. Dieses dramaturgische Prinzip sowie die dadurch unweigerlich erzeugte unterschiedliche moralische Wertung der Tötung unterschiedlicher Filmcharaktere durch das Publikum wird durch den Einsatz unterschiedlich gestalteter Filmmusiken unterstützt: einerseits im Kontext der Tötung als ›neutral‹ oder ›gut‹ charakterisierter Filmcharaktere durch den Antagonisten und andererseits im Kontext des Todes des Antagonisten selbst. Im Folgenden wird dieses Gestaltungsprinzip exemplarisch anhand einiger aktueller Horror- und Thrillerfilme genauer betrachtet.

### *Beispielanalysen*

In dem Horrorfilm *THE NUN* (USA 2018, Corin Hardy) beispielsweise treten als Protagonisten eine junge Novizin und ein Priester gegen einen christlichen Dämon als Antagonisten an. Letzterer reißt zu Beginn des Films eine der beiden letzten noch lebenden Nonnen eines Klosters in die Dunkelheit, treibt

anschließend die andere in den Suizid und zerschmettert in einer späteren Szene die restlichen ehemaligen Nonnen des Klosters im Innenraum der Kapelle.<sup>4</sup> All diese Szenen sind unterlegt mit unterschiedlich gestalteter extradiegetischer Filmmusik ohne bestimmbares harmonisch-tonales Zentrum, zum Teil sogar ohne bestimmbare Tonhöhen, sondern überwiegend geräusch- und effektbasiert. Während der ersten Tötung einer Nonne erklingt z. B. eine laute Fläche aus scheinbar chaotisch durcheinander spielenden Streichern und Blechbläsern, welche den Schockmoment der Tötung unterstützen soll (00:03:36–00:03:43). Während des Suizids der zweiten Nonne (00:05:23–00:05:28) hört man das Leitmotiv des Dämons, eine von einem Männerchor gesungene kurze Melodie, die hauptsächlich auf Tonwiederholungen des Tones *d* basiert<sup>5</sup>, zwischenzeitlich zum Ton *es* ausweicht und schließlich wieder auf *d* endet. Das Leitmotiv wird untermalt von einer auf zeitgenössischen Spieltechniken und Glissandi basierenden Streicherfläche, verschiedenen perkussiven Effekten und einem undefinierbaren Blechbläsercluster. In der dritten Tötungsszene, in welcher der Dämon gleich mehrere Nonnen in der Kapelle zerschmettert (01:05:40–01:05:55), erklingt ebenfalls extradiegetische Filmmusik ohne bestimmbares harmonisch-tonales Zentrum, welche sich aus einem undefinierbaren Blechbläsercluster, einer Glissando-Streicherfläche und verschiedenen synthetischen und Soundeffekten zusammensetzt. Umgangssprachlich könnte man somit in allen drei Szenen von einem Gebrauch atonaler Musik zur Untermalung der Tötungen sprechen, so wie es u. a. bereits ein entsprechender Eintrag im Lexikon der Filmmusik vermuten lässt: »[Atonalität ermöglicht] in der Musik neue Ausdruckswerte wie Schrecken, Trauer und Verzweiflung« (Holtsträter 2012, 49; vgl. hierzu auch Heimerdinger 2012). Jedoch ist diese Beschreibung nach der Schönberg'schen

---

4 Hierbei ist unklar, ob es sich eher um einen Rückblick oder um eine Vision der jungen Novizin handelt, die das Geschehen aktiv mitzuerleben scheint.

5 Das Motiv erinnert somit an den von Hentschel beschriebenen Topos für Geistergesänge in Opern des 18. und 19. Jhd., vgl. Hentschel (2023, 202–207).



Definition<sup>6</sup> nicht ganz zutreffend, daher werden im Folgenden solche und ähnlich gestaltete Musiken ohne bestimmbares harmonisch-tonales Zentrum als ›dissonant‹ bezeichnet. Am Ende des Films wird der Dämon von der jungen Novizin besiegt, zerfällt unter lautem Getöse zu Staub und wird zugleich von einem gigantischen Wasserstrudel in die Tiefe gerissen (01:26:37–1:27:10). Diese Szene wird untermalt vom dramatischen Gesang eines gemischten Chors, der von Streichern und Blechbläsern unterstützt wird. Es erklingen mehrere Mollakkorde, von denen insbesondere der e-Moll-Akkord sehr präsent ist: Auf den Beginn in e-Moll folgt ein c-Moll-Akkord, welcher wieder zurückkehrt zu e-Moll, gefolgt von d-Moll, der wiederum zu e-Moll zurückgeführt wird. Diese Akkorde sind zum Teil durch zusätzliche Töne angereichert, wie z. B. eine große None in der Oberstimme des ersten e-Moll-Akkordes. In diesem Fall sind somit nicht nur einzelne Akkorde, sondern auch ein eindeutiges harmonisch-tonales Zentrum (e) auszumachen, weshalb diese und ähnlich gestaltete Musiken im Folgenden als ›konsonant‹ beschrieben werden.

Während also sämtliche Tötungsszenen, in denen der Antagonist des Films Täter ist, mit dissonanter Musik untermalt werden, wird die Szene seines eigenen Todes, welcher von der Protagonistin verschuldet ist, mit konsonanter Musik untermalt.<sup>7</sup> Diese Zuordnung (dissonante Klänge – böse / konsonante Klänge – gut) hat bereits eine lange Tradition, wie z. B. die regelmäßige Verwendung des dissonanten Intervalls ›Tritonus‹ in diabolischen und satanischen Kontexten zeigt (vgl. Gramann 1984, 52f.), und sie ist auch von ihrer

---

6 Atonale Musik sei dem Begriff nach Musik, welche ohne Töne komponiert ist (vgl. Schönberg 1966, 407).

7 Auch Heimerdinger schreibt im Kontext nicht-tonal angelegter Musik im Film von einer »Atmosphärischen Oppositionsbildung in Filmen mit überwiegend funktionsharmonischer Musik« (2007, 105) und ordnet deren innerfilmische Wirkung somit als kontrastierend zu tonal bzw. konsonant gestalteter Musik ein. Den Einsatz von Clustern und geräuschhaften Klängen beobachtet sie allerdings nur im Zusammenhang mit dem »Verwischen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion« (ebd., 105; vgl. auch ebd., 106), was im Falle der hier beschriebenen Filme nicht zutrifft.

unterschiedlichen emotionalen Wirkungsweise her bekannt: »Melodies composed to sound joyful, dull, and peaceful were tonal, while angry melodies could be atonal« (Gabrielsson 2009, 144, bzw. Thompson and Robitaille 1992).<sup>8</sup>

Die Zuordnung von dissonanter und konsonanter Musik zu diesen beiden unterschiedlichen Kontexten von Tötungsszenen findet sich nicht nur in aktuellen Horrorfilmen mit übernatürlichen oder anderweitigen Fabelwesen als Antagonisten, sondern auch in Horrorfilmklassikern wie TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper). Hentschel schreibt dazu in einem eigens diesem Film gewidmeten Kapitel: »Der vollständige Verzicht auf herkömmliche musikalische Klänge trägt in substanzieller Weise dazu bei, die Atmosphäre des grundsätzlich Perversen, Zerrütteten und Morbiden hervorzurufen« (Hentschel 2011, 68). Das bedeutet, dass von konsonanter Musik in der Originalverfilmung gar kein Gebrauch gemacht wird. Neben diversen Neuinterpretationen und -verfilmungen dieser Geschichte innerhalb der letzten 50 Jahre erschien zuletzt die gleichnamige Fortsetzung TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 2022, David Blue Garcia), deren Handlung einige Jahre nach der Fabel des ursprünglichen Films spielt und inhaltlich an diese anknüpft. Auch in der Neuverfilmung wurde größtenteils auf verstörende Klänge und Geräusche anstelle herkömmlicher Musik zurückgegriffen, so insbesondere bei diversen Tötungsszenen, in denen der Killer Leatherface im Verlauf des Films unterschiedliche Filmcharaktere umbringt. Umso auffälliger wirkt die Szene am Ende des Films, in der die beiden Schwestern und Protagonistinnen des Films schließlich Leatherface zu töten scheinen, indem

---

8 Eine mögliche Erklärung für die unterschiedliche Wahrnehmung dissonanter und konsonanter Musik könnte der unterschiedliche Grad der Vertrautheit damit sein (vgl. Huron 2016; Lamont und Greasley 2016): Konsonante Musik dominiert nicht nur elektronische Kinderspielzeuge, Handyklingeltöne, Werbespots und Straßenbahnsignale, sondern wird z. B. auch alltäglich in großen Supermarktketten gespielt. Dissonant gestaltete Musik hingegen, wie sie im Rahmen der hier präsentierten Filmszenen gefunden wurde, ist im alltäglichen Leben kaum vertreten und somit den meisten Menschen weit weniger vertraut.

sie ihn mit seiner eigenen Kettensäge aufschlitzen und mit einer Schrotflinte beschießen, sodass er schließlich in einem großen Wasserbecken versinkt und darin zu sterben scheint. Während dieser Tötungsszene schälen sich plötzlich definierbare Tonhöhen aus all den verzerrten Klängen heraus, welche konsonante Intervalle aus langgezogenen Tönen einer äolischen Skala bilden (01:10:35–1:12:02), und vermitteln so ein Gefühl der Erleichterung darüber, dass der Schrecken nun überstanden und der bislang unauffindbare Killer nun scheinbar doch besiegt wurde.<sup>9</sup>

Der Film RED HIDING HOOD (USA 2011, Cathrine Hardwicke) macht sich dieses dramaturgische Prinzip sogar in Hinblick auf einen zeitweise auftretenden ›Nebenantagonisten‹ zunutze: Neben dem Werwolf, welcher von Beginn des Films an als der Hauptgegner präsentiert wird, taucht hier im Verlauf des Films ein Priester auf, dessen Spezialgebiet die Jagd, Identifikation und Tötung von Werwölfen ist. Dieser verhält sich jedoch gegenüber den unter den Werwolfsangriffen leidenden Dorfbewohnern sehr grausam, indem er einzelne von ihnen foltert und tötet, um so an Informationen über den Werwolf zu gelangen. Als ihm schließlich der Werwolf eine Hand abbeißt und er somit von diesem ›infiziert‹ wurde und selbst zum Werwolf zu werden droht, wird er von einem seiner eigenen Wachsoldaten getötet. Während in den Szenen, in welchen der Priester oder der Werwolf andere Filmcharaktere töten, dissonante, clusterbasierte extradiegetische Filmmusik zur Untermalung der Tötungsszene eingesetzt wird, erklingt in den Momenten, in denen sowohl der Priester als auch schließlich der Werwolf selbst getötet werden, konsonant gestaltete Filmmusik: Eine Quint-/Quart-Klangfläche basierend auf den Tönen *d* und *a* im ersten Fall und eine von Streichern und Blechbläsern dominierte c-Moll-basierte Klangfläche im zweiten Fall. Auf diese Weise wird in

---

9 Allerdings wiegt die Musik das Publikum hier in falscher Sicherheit, da der Killer in der letzten Szene des Films doch wieder auftaucht und eine der zwei Protagonistinnen mit der Kettensäge tötet (01:13:28–1:13:40).

beiden Sterbeszenen der zwei Antagonisten ein Gefühl der Erleichterung über die ›Erlösung‹ von diesen Charakteren vermittelt.

In dem Film *HOSTEL: PART III* (USA 2011, Scott Spiegel) wird dieses Prinzip noch deutlicher sichtbar. Hier werden von einer Untergrundorganisation zur Belustigung reicher Schaulustiger der Reihe nach unterschiedliche Mitglieder eines Junggesellenabschieds auf unterschiedliche Art zu dissonanter extradiegetischer Filmmusik gefoltert und getötet (01:01:30–1:03:24). In dieser Szene wird einer der Männer an einen Stuhl gefesselt, von einer als Catwoman maskierten Frau mit einer Armbrust zunächst mehrfach nicht tödlich attackiert und schließlich erschossen. Dazu erklingt eine auf verschiedenen synthetischen, perkussiven und Effektklängen basierende, atonale Musik im geraden Metrum. Eine vergleichbare musikalische Untermalung mit zusätzlichen Streichern und Blechbläsern ist in einer Szene kurz darauf zu beobachten, als einigen Gefangenen die Flucht gelungen ist und sich dabei einer der Wärter und ein Flüchtender gegenseitig töten (01:14:01–1:14:20). Die Szenen hingegen, in denen eindeutig nur Charaktere innerhalb der Untergrundorganisation (egal, ob Wärter oder Anführer) getötet werden, sind mit eindeutig konsonanter Musik unterlegt, so z. B. die Szene, in welcher die Gefangenen flüchten und einer von ihnen einen Wärter umbringt (01:11:15–1:11:33). Der Gefangene attackiert den Wärter mit einem Elektroschocker zu einem auf e-Moll basierenden Streichermotiv mit zusätzlichen perkussiven Klängen. Eine ebenfalls rhythmisch-flächig gestaltete Musik, dieses Mal basierend auf es-Moll, untermalt die Szene, in der die beiden Hauptverantwortlichen der Organisation in einer Parallelmontage getötet werden (01:19:40–1:19:46). Hier spielen Streichinstrumente zwei unterschiedliche ostinate Motive, kombiniert mit verschiedenem Schlagwerk. Als in der letzten Szene des Films auch noch der Verräter der Gruppe zur Rechenschaft gezogen und mithilfe eines Rasen-

mähers getötet wird, übertönen die Motorengeräusche des Rasenmähers leider sämtliche andere Geräusche auf der Tonspur, sodass hier nicht ermittelt werden kann, ob überhaupt extradiegetische Filmmusik eingesetzt wird.

In der Horrorkomödie *HAPPY DEATH DAY* (USA 2017, Christopher Landon) wird die Tötung eines Serienmörder durch die Protagonistin regelrecht heroisch dargestellt, obwohl sich schlussendlich herausstellt, dass dieser gar nicht der Hauptantagonist des Films ist: In dem Moment, in dem die Hauptfigur ihm mit einer Pistole mehrfach aus sicherer Distanz in die Brust schießt (01:19:49–1:20:01), löst sich eine laute Streicher- und Blechbläserfläche basierend auf den Tönen *e* und *h* zu einem strahlenden C-Dur-Akkord auf und eine abwärtsgeführte im Tremolo gespielte Melodie in den Streichern illustriert, wie der leblose Körper des Mannes schließlich an der Wand hinab zu Boden rutscht. Die Sterbeszene der tatsächlichen Antagonistin<sup>10</sup> ist hier allerdings – im Gegensatz zu den bislang genannten Beispielen – mit einem dissonanten Cluster in Streichern und Blechbläsern unterlegt (01:26:30–1:26:45). Möglicherweise soll auf diese Weise der Schock einer anderen Studentin untermalt werden, welche vor dem Haus Musik hört und erschrocken aufschreit, als der Körper der Antagonistin zu ihren Füßen auf der Terrasse zerschellt und sie selbst mit deren Blut bespritzt wird. Der Wechsel zu konsonanter Filmmusik, die ein ›Happy Ending‹ ankündigt und die Auflösung des Filmkonflikts versinnbildlicht, erfolgt erst nach diesem Aufschrei.

Eine ähnlich ›verzögerte‹ musikalische Auflösung ist auch im Falle des Films *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (USA 2010, Samuel Bayer) zu beobachten: Als die Protagonistin Nancy dem Antagonisten Freddy Kruger die Machete in den Bauch stößt, erklingt zunächst noch ein dissonantes Streichercluster, welches

---

10 Sie wird von der Protagonistin aus dem Fenster gestürzt, während sie sich panisch Krümel ihres eigenen vergifteten Muffins vom Mund zu wischen versucht.

dann leiser wird und schließlich in einen einzelnen, lang gehaltenen Violinton mündet, als Freddy Kruger stirbt und zu Boden fällt (01:27:50–1:28:04).

In dem Film *THE UNHOLY* (USA 2021, Evan Spiliotopoulos) sind der Tod des Dämons und damit die Auflösung des Filmkonflikts schließlich nicht nur mit dissonanter Musik unterlegt, sondern die musikalische Auflösung in konsonante Musik erfolgt erst deutlich nach der Sterbeszene des Antagonisten. Letztere (01:27:13–1:27:26) wird von einem dissonanten Cluster in Streichern und Chor mit einzelnen unzusammenhängenden Klaviertönen untermalt. Die Ursache könnte in diesem Fall sein, dass der Dämon sich nur versehentlich selbst auslöscht, indem er seine eigene Tochter – eine Protagonistin des Films – tötet, welche sich vor einen anderen Protagonisten stellt, um diesen vor dem Angriff des Dämons zu beschützen. Die Musik bezieht sich hier also vermutlich eher auf den tragischen Tod der Protagonistin, anstatt die damit verbundene Auflösung des Filmkonflikts durch den gleichzeitigen Tod des Antagonisten mit konsonanter Musik zu unterstreichen.

### *Fazit und Ausblick*

Die hier vorgestellten Beispielanalysen lassen vermuten, dass in Bezug auf die Vertonung verschiedener Tötungsszenen in aktuellen Thriller- und Horrorfilmen von einer filmmusikalischen Topologie gesprochen werden kann: Während die Tötung verschiedener als ›neutral‹ oder ›gut‹ charakterisierter Filmfiguren überwiegend mit dissonanter Musik untermalt wird, wird die (versuchte) Tötung von (Neben-)Antagonisten mit konsonanter Musik unterlegt. Dahinter verbirgt sich vermutlich in erster Linie die narrative Intention, die Auflösung des Filmkonflikts in dem Moment, in dem sie eintritt (oder einzutreten scheint)<sup>11</sup>, mithilfe von konsonanter Musik zu verdeutlichen und

---

11 Wie bei den Beispielanalysen erwähnt, gibt es Filme, welche die Tötung des Antagonisten nur vortäuschen, um zum Schluss bei der unerwarteten Rückkehr desselben

den Zuschauenden ein Gefühl der Erleichterung und Erlösung zu vermitteln.<sup>12</sup> Jedoch ist zu befürchten, dass die so vermittelte Kopplung von konsonanter Musik im Falle von in moralischer Hinsicht ›zu befürwortenden‹ Tötungsszenen und von dissonanter Musik im Falle von ›verabscheuungswürdigen‹ Tötungsszenen mittlerweile so regelmäßig filmübergreifend genutzt wird, dass eine entsprechende Zuordnung auch außerhalb des jeweiligen narrativen Kontextes zu erwarten ist. So schreibt z. B. auch Lehmann (1994):

Die Situation mit ihren zeitlichen, räumlichen und personalen Konstanten liefert die Ausgangsinformationen, die eine reine Kategorisierung der aktuellen Situation durch den Hörer ermöglichen. Aus diesen Informationen und aktuell bestehenden Bedürfnissen wird, sofern ein Musikwunsch besteht, die Funktion (intendierte Wirkung) der Musik abgeleitet. Es ist denkbar, daß die Funktion der Musik im Sinne einer Wert-Erwartungs-Theorie unter Rückgriff auf vergangene Erfahrung (musikalische Wirkung) bestimmt wird. Eine bekannte Situation-Funktion (SF) Verbindung führt zum Rückgriff auf den ›Erfahrungsschatz‹ von Verhaltensmustern, die aus früheren Rezeptionssituationen hervorgegangen sind. Sofern aktuelle und vergangene Rezeption positiv erlebt und bewertet werden, ist eine zunehmende Gewohnheitsbildung bei der Auswahl der Präferenz- und Rezeptionsmuster anzunehmen (Lehmann 1994, 123f.).

Übertragen auf den hier beschriebenen Fall der zwei unterschiedlichen Arten, filmische Tötungsszenen zu vertonen, bedeutet das konkret: Es ist zu vermuten, dass durch den Einsatz konsonanter und dissonanter Musik in moralisch unterschiedlich gewichteten Tötungsszenen in Thriller- und Horrorfilmen Rezeptionsgewohnheiten geprägt werden, die eine moralische Manipulation des

---

einen umso größeren Schockmoment zu erzeugen: »Der Horror will, das ist seine Art von *Happy Ending*, nicht so sehr auf die Vernichtung des Bösen hin (wir wissen sehr genau, dass es wiederkehren muss), als auf seine Demaskierung« (Seeßlen 2006, 96; Hervorhebung im Original).

- 12 Es ist nicht davon auszugehen, dass es sich hier um eine rein zufällige Wirkung handelt; so beobachtet auch Heimerdinger in Hinblick auf den Einsatz von Neuer Musik in Filmen, »[d]ass die betreffenden Werke bzw. Werkausschnitte meist in genau diesem Sinne eingesetzt werden, d. h. in dem Bewusstsein, welche Wirkung sie entfalten und wie sie verstanden werden können« (2007, 119; Hervorhebung im Original).

Publikums auch außerhalb eines gegebenen dramaturgischen Kontextes ermöglichen könnten. Während somit die kontextlose Darstellung körperlicher Gewalt mithilfe von unterlegter konsonanter Musik bei Zuschauenden vermutlich eher die Assoziation hervorruft, der tötende Charakter sei der Protagonist und der Getötete der Antagonist, löst die gleiche Szene mithilfe von unterlegter dissonanter Musik bei Zuschauenden möglicherweise eher die gegenteilige assoziative Rollenzuordnung aus. Diese Erkenntnis könnte ein vielversprechender Ansatzpunkt sein, um einen Zusammenhang zwischen der konkreten musikalischen Gestaltung von Filmmusik und dem Moralempfinden des Publikums in Tötungsszenen ohne diegetische Kontextualisierung zu untersuchen, da mit dem Tod des Antagonisten zumeist ein Gefühl der Erleichterung verbunden ist und somit Tötungsszenen, die mit konsonanter Musik unterlegt sind, womöglich eher als ›moralisch vertretbar‹ wahrgenommen werden. Zwar ist zum aktuellen Zeitpunkt bereits bekannt »[d]aß Musik auch externe, ihr fremde und äußerliche Funktionen erfüllen kann und auf diese Weise zur Manipulation von Menschen missbraucht werden kann« (Rinderle 2011, 272).<sup>13</sup> Jedoch lässt sich ein konkreter Zusammenhang zwischen musikalischer Gestaltung und moralischen Bewertungen derzeit weder beweisen noch widerlegen, da es noch keine systematischen Untersuchungen hierzu gibt (vgl. Rinderle, 151 und 278). Basierend auf den im vorliegenden Beitrag präsentierten Überlegungen, wird daher derzeit von der Autorin eine empirische Studie konzipiert und durchgeführt, welche eine mögliche Beeinflussung des Publikums bei kontextlosen Tötungsszenen durch unterschiedlich gestaltete extradiegetische Filmmusik überprüfen soll. Sollte die Studie die Hypothese bestätigen, wäre dies nicht nur ein erster Schritt in Richtung eines

---

13 Rinderle bezieht sich hier zwar in erster Linie auf eine missbräuchliche Verwendung bestimmter Musikstücke und -genres für politische Zwecke, jedoch kann dieses Argument auch auf den Einsatz von Musik im Film übertragen werden – zumal auch in diesem Kontext oft von verschiedenen ›Funktionen‹ der Filmmusik die Rede ist.



wissenschaftlichen Nachweises zwischen musikalischer Gestaltung und unterschiedlicher moralischer Bewertung, sondern auch ein wichtiger Hinweis auf eine unbewusst stattfindende Konditionierung durch den regelmäßigen Konsum von dramaturgisch, visuell und musikalisch vergleichbar gestalteten aktuellen Filmproduktionen.

## Literatur

- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin/Leipzig: Schlesinger und Lienau.
- Fink, Nathan (2006) The Sound of Suspense: An Analysis of Music in Alfred Hitchcock Films. In: Baroni, Mario / Addressi, Anna R. / Caterina, Roberto / Costa, Marco (Hrsg.): *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC9)*, Bologna: Bologna University Press, S. 193–198.
- Foglia, Lucia / Wilson, Robert A. (2013) Embodied Cognition. In: *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* 4, S. 319–325, <https://doi.org/10.1002/wcs.1226> (31.07.2024).
- Holtsträter, Knut (2012) Temp Track/ Temp Music. In: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hrsg.): *Lexikon der Filmmusik: Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Laaber: Laaber, S. 48–50.
- Gabrielsson, Alf (2009) The Relationship between Musical Structure and Perceived Expression. In: Hallam, Susan / Cross, Ian / Thaut, Michael H. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Erstaussgabe 2009, Oxford: Oxford University Press, S. 141–150.
- Gramann, Heinz (1984) *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Greasley, Alinka / Lamont, Alexandra (2016) Musical Preferences. In: Hallam, Susan / Cross, Ian / Thaut, Michael H. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Neuauflage der Erstaussgabe 2009, Oxford: Oxford University Press, S. 263–282.
- Heimerdinger, Julia (2007) *Neue Musik im Spielfilm*. Saarbrücken: PFAU.
- Heimerdinger, Julia (2012) Music and Sound in the Horror Film & Why some Modern and Avant-Garde Music Lends Itself to it so Well. In: *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 4, S. 4–16.
- Hentschel, Frank (2011) *Töne der Angst – Die Musik im Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Hentschel, Frank (2017) Musik im Horrorfilm: 2010–2017. In: Fabris, Angela / Helbig, Jörg / Rußegger, Arno (Hrsg.): *Horror Kultfilme*. Marburg: Schüren, S. 159–184.

- Hentschel, Frank (2020) Das Unheimliche in Krzysztof Pendereckis *Als Jakob erwachte*... Zur Wirkung Neuer Musik im Horrorfilm. In: Herzfeld-Schild, Marie Louise (Hrsg.): *Musik und Emotionen: Kulturhistorische Perspektiven*, Berlin: Springer-Verlag, S. 211–225.
- Hentschel, Frank (2023) Die Lust an der Angst im Musiktheater des 17. Jahrhunderts. In: Hust, Christoph / Rentsch, Ivana / Stollberg, Arne (Hrsg.): *Musik und das Unheimliche*. München: edition text + kritik, S. 191–214.
- Hinshaw, Karin E. (1991) The Effects of Mental Practice on Motor Skill Performance: Critical Evaluation and Meta-Analysis. In: *Imagination, Cognition and Personality* 11/1, S. 3–35, <https://doi.org/10.2190/X9BA-KJ68-07AN-QMJ8> (31.07.2024).
- Hoeckner, Berthold / Wyatt, Emma W. / Decety, Jean / Nusbaum, Howard (2011) Film Music Influences How Viewers Relate to Movie Characters. In: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 5/2, S. 146–153, <https://doi.org/10.1037/a0021544> (31.07.2024).
- Hu, Tianqiang / Zhang, Dajun / Wang, Jinliang u. A. (2014) Relation between emotion regulation and mental health: A meta-analysis review. In: *Psychological Reports* 114/2, S. 341–362, <https://doi.org/10.2466/03.20.PR0.114k22w4> (31.07.2024).
- Huron, David (2016) Aesthetics. In: Hallam, Susan / Cross, Ian / Thaut, Michael H. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Neuauflage der Erstausgabe 2009. Oxford: Oxford University Press, S. 233–246.
- Kloppenburger, Joseph (Hrsg.) (2020) *Das Handbuch der Filmmusik: Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*. Laaber: Laaber.
- Kümpel, Philipp (2008) *Filmmusik in der Praxis. Komponieren – Produzieren – Verkaufen*. Bergkirchen: PPVMedian GmbH.
- Lederer, Alexander (2022) *Die Narrativität der Musik im Film – Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis*. Bielefeld: transcript.
- Lehmann, Andreas C. (1994) *Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören: Eine einstellungstheoretische Untersuchung*. Frankfurt (Main) u. A.: Lang.
- Lehman, Frank (2018) *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Lehman, Frank (2013) Transformational Analysis and the Representation of Genius in Film Music. In: *Music Theory Spectrum* 35/1, S. 1–22.
- Lerner, Neil (2010) *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. New York/ London: Routledge.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Marshall, Sandra K., & Cohen, Annabel J. (1988) Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. In: *Music Perception* 6/1, S. 95–112, <https://doi.org/10.2307/40285417> (31.07.2024).

- McCready, Bo (2019) Film Genre Popularity – 1910-2018. In: Public Tableau.com (15.01., updated 21.11.2022) <https://public.tableau.com/app/profile/bo.mccready8742/viz/FilmGenrePopularity-1910-2018/GenreRelative-Popularity> (14.10.2023).
- Murphy, Scott (2013) Transformational Theory and the Analysis of Film Music. In: Neumeyer, David (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press. S. 471–499. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195328493.013.019>
- Raab, Markus, & Green, Nikos (2005) Motion as Input: A Functional Explanation of Movement Effects on Cognitive Processes. *Perceptual and Motor Skills*, 100/2, S. 333–348. <https://doi.org/10.2466/PMS.100.2.333-348>
- Rabenalt, Robert (2020) *Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik.
- Rinderle, Peter (2011) *Musik, Emotionen und Ethik* (Bd. 3). Freiburg im Breisgau/ München: Verlag Karl Alber in der Verlag Herder GmbH.
- Rudolph, Pascal (2022) *Präexistente Musik im Film: Klangwelten im Kino des Lars von Trier*. München: edition text + kritik.
- Schmidt, Stefan (2021) Verkörperte Systeme—Systemische Körper. *Familiendynamik: Systemische Praxis und Forschung* 46/3, S. 234–243. <https://doi.org/10.21706/fd-46-3-234>
- Schneider, Enjott (2011) *Komponieren für Film und Fernsehen: Ein Handbuch*. 4. Auflage der Erstausgabe 1997, Mainz: Schott Musik GmbH & Co KG.
- Schönberg, Arnold (1966) *Harmonielehre*. 7. Auflage der Erstausgabe 1911, Wien: Universal Edition.
- Seeßlen, Georg (1995). *Thriller: Kino der Angst*. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg, & Jung, Fernand (2006) *Horror: Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren.
- Shatz, Carla J. (1992) The Developing Brain. *Scientific American Magazine* 267/3, S. 60–67. <https://doi.org/doi:10.1038/scientificamerican0992-60>
- Sivananthan, Thaatsha / Most, Steven B. / Curby, Kim M. (2024) Mimicking Facial Expressions Facilitates Working Memory for Stimuli in Emotion-Congruent Colours. *Vision* 8/1, S. 4. <https://doi.org/10.3390/vision8010004>
- Stollberg, Arne (2023) Angstlust. Das Unheimliche und seine Musik. In: Hust, Christoph / Rentsch, Ivana / Stollberg, Arne (Hrsg.): *Musik und das Unheimliche*. München: edition text + kritik, S. 11–26.
- Strack, Fritz / Martin, Leonard L. / Steppers, Sabine (1988) Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis. *Journal of Personality and Social Psychology* 54/5, S. 768–77. <https://doi.org/10.1037//0022-3514.54.5.768>
- Thompson, William F. / Robitaille, Brent (1992) Can Composers Express Emotions Through Music? *Empirical Studies of the Arts* 10, S. 79–89.
- Waller, David (2014) Embodiment as a Framework for Understanding Environmental Cognition. In Montello, Daniel R. / Grossner, Karl E. / Janelle, Donald G.

(Hrsg.): *Space in mind: Concepts for spatial learning and education*. Cambridge / London: The MIT Press, S. 139–157.

Wellsby, Michele / Pexman, Penny M. (2014) Developing Embodied Cognition: Insights from Children's Concepts and Language Processing. *Frontiers in Psychology* 5. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00506>

## Filme

A NIGHTMARE ON ELM STREET (USA 2010, Samuel Bayer), Amazon Prime (95 min)

HAPPY DEATH DAY (USA 2017, Christopher Landon), Amazon Prime (96 min)

HOSTEL: PART III (USA 2011, Scott Spiegel), Netflix (87 min)

RED RIDING HOOD (USA 2011, Cathrine Hardwicke), Amazon Prime (95 min)

TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 2022, David Blue Garcia), Netflix (83 min)

TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper), Amazon Prime (82 min)

THE NUN (USA 2018, Corin Hardy), Amazon Prime (96 min)

THE UNHOLY (USA 2021, Evan Spiliotopoulos), Amazon Prime (99 min)

## Empfohlene Zitierweise

Hardt, Susanne: Mord und Totschlag – Überlegungen zum Potenzial der Filmmusik in Horror- und Thrillerfilmen, das Moralempfinden des Publikums zu beeinflussen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 64–83, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p64-83.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.