

## **Auge um Auge, Ohr um Ohr – Argentos TERROR IN DER OPER**

Dieter Merlin (Berlin)

Der Film OPERA [TERROR IN DER OPER] von Dario Argento, eine italienische Produktion von 1987, ist in vielfacher Hinsicht ein Hybrid. Zum einen handelt es sich um eine Mischung aus Horror- und Mysterythriller, Erotik- und Slasherfilm – eine Kombination, die in Italien unter der Genrebezeichnung *Giallo* bekannt ist (giallo, italienisch gelb, in Anspielung auf den gelben Einband einer seit 1929 im Zwei-Wochen-Rhythmus publizierten Serie von Groschenheften, häufig Übersetzungen amerikanischer Krimi-Literatur). Darüber hinaus ist der Film eine Kreuzung von Film und Oper; und speziell auf Soundebene: ein stilistisches Wechselbad aus Opernkompositionen von Verdi, Bellini und Puccini, Heavy-Metal-Songs der Bands Steel Grave und Norden Light, Ambient-Stücken von Brian und Roger Eno, Psychodelic-Experimenten von Bill Wyman und Terry Taylor sowie ergänzendem Soundtrack-Material von Claudio Simonetti. Simonetti, der Keyboarder der italienischen Progressive-Rock-Band Goblin, arbeitet seit 1975 kontinuierlich mit Argento zusammen, beginnend mit PROFONDO ROSSO [ROSSO – FARBE DES TODES] (I 1975). In TERROR IN DER OPER etabliert Argento sowohl in akustischer als auch visueller Hinsicht ein raffiniertes Netz aus transtextuellen Bezügen<sup>1</sup>, von

---

<sup>1</sup> Der Begriff ›transtextuell‹ ist Genette (1993, 9) entlehnt. Genette bezeichnet damit auf allgemeine Weise Beziehungen zwischen einem literarischen Text und anderen literarischen Texten, welche in ersterem Spuren hinterlassen haben. Den Begriff ›intertextuell‹ verwendet Genette dagegen in einem gegenüber dem gängigen Sprachgebrauch eingeschränkten Sinn (vgl. ebd., 10): ›intertextuell‹ sind laut Genette nur solche ›transtextuellen‹ Relationen, in denen Teile der Ausgangstexte in unveränderter Form übernommen werden, wie im Fall des Zitats, des Plagiats und der Anspielung.

denen einige hier entschlüsselt werden sollen.

Die Handlung des Films ist schnell erzählt: Marco, ein Horrorfilm-Regisseur (Ian Charleson), inszeniert Giuseppe Verdis Oper *Macbeth*. Zu Beginn des Films fällt die Diva aus, welche die Lady Macbeth spielen soll. Sie verweigert bei einer Gesangsprobe die Kooperation, da sie sich durch das Krächzen der Raben gestört fühlt, die der Regisseur unbedingt ins Bühnenbild integrieren will. Als sie aus dem Opernhaus rennt, wird sie von einem Auto angefahren. Marco sucht nach Ersatz für ihre Rolle. Diese wird von Betty (Cristina Marsillach) übernommen, der jungen und bildhübschen Tochter einer bereits verstorbenen Opernsängerin. Betty besteht die Herausforderung mit Bravour, sie wird durch die Rolle über Nacht zum Star. Allerdings scheint sich das Gerücht zu bestätigen, dass auf der Oper *Macbeth* ein Fluch lastet: Betty wird von einem Stalker verfolgt, der vor ihren Augen auf bestialische Weise ihren Freund Stefano, den Inspizienten der Aufführung (William McNamara), ermordet. Trotz weiterer Opfer, darunter auch mehrere Raben, tappt die Polizei im Dunkeln. Schließlich gelingt es Marco, mit Hilfe einer List den Täter zu identifizieren: Er entlässt die Raben in den Zuschauersaal, in dem er den Täter vermutet; ein Rabe, der die Ermordung seiner Artgenossen beobachtet hat, hackt dem Täter ein Auge aus. Dadurch wird offensichtlich, dass der Kommissar, der die Ermittlungen geleitet hat (Urbano Barberini), in Wahrheit der Mörder ist. Als Tatmotiv wird eine sadomasochistische Abhängigkeitsbeziehung suggeriert: Inspektor Santini diente Bettys Mutter als ›Sklave‹, ohne von ihr die erträumte sexuelle Befriedigung zu erfahren. Er erdrosselte deshalb die Mutter und erhofft sich nun, mehrere Jahre später, von der Tochter die ersehnte Erfüllung. Doch obwohl der Rabe ihn als Mörder identifiziert hat, gelingt es Santini, seinen Verfolgern zu entkommen und das Opernhaus zu verlassen. In einem surrealen Epilog, der in einer sommerlichen

Alpenlandschaft spielt, wird auch Marco, der inzwischen mit Betty liiert ist, durch Santinis Hand niedergemetzelt. Erst am Ende des Epilogs wird Santini unter Beteiligung von Betty durch die Polizei gestellt.

Argentos Film ist ein spielerischer Angriff auf das Publikum – zunächst einmal auf das in seinem Film dargestellte Opernpublikum. In einer der ersten Szenen (die im Folgenden als ›Referenzszene‹ bezeichnet sei) fällt ein Scheinwerfer, der in einer Loge im vierten Rang befestigt war, auf die Zuschauer/innen. Es bleibt bei einem kurzen Schreck, es wird niemand verletzt, zumindest niemand aus dem Publikum – noch nicht. Zu Beginn der Referenzszene wird die Trennung zwischen der Realität, in der dieses Publikum verortet ist, und der Realität der Operninszenierung, d. h. der fiktionalen Realität des *Macbeth*-Stoffes, durch eine signifikante räumliche Oppositionierung verdeutlicht. In der ersten Einstellung der Referenzszene schwenkt die Kamera zu den Klängen der Ouvertüre von Verdis *Macbeth* vom Zuschauerparkett über die vier Ränge zum an der Decke befestigten Kronleuchter, um von dort wieder hinab in einem seitlichen Schwenk die einzelnen Ränge abzutasten und schließlich nach einer 180-Grad-Drehung auf dem Vorhang zu enden, der sich just in diesem Moment öffnet und den Blick freigibt auf eine Kriegsszenarie: eine mit Leichen übersäte schwarzgrau schimmernde Trümmerlandschaft, in deren Mitte ein verkohltes Flugzeugwrack herausragt. Raben flattern über die Bühne. Die metadiegetische Realität<sup>2</sup>, die durch dieses Bühnenbild konstituiert wird, bildet einen starken visuellen Kontrast zu dem Opernpublikum, das die Bühne betrachtet. Der Schwenk über das Publikum macht klar, mit wem wir es zu tun haben: gutbürgerliche Herren und Damen in Smoking und

---

<sup>2</sup> Auch an dieser Stelle wird auf die Terminologie Genettes zurückgegriffen: der Begriff ›metadiegetisch‹ bezeichnet eine in die erzählte Realität ›eingebettete‹ Erzählung zweiter Stufe (vgl. 1998, 162–167).

Abendkleid, die, insofern sie nicht in der letzten Reihe der Galerie sitzen, für ihre Eintrittskarten ein halbes Vermögen ausgegeben haben (ein Blick in die Preisliste der Mailänder Scala verrät, dass Plätze im Parkett gegenwärtig 210 Euro kosten; in den Logen der vier Ränge schwanken die Preise zwischen 500 und 2000 Euro). In ein derartiges Publikum stürzt nun der Scheinwerfer.

Was dieses Publikum nicht mitbekommt, doch wir als Publikum des Argento-Films, ist die Ursache für den Absturz des Scheinwerfers: In der Loge, in der letzterer befestigt war, wird ein Angestellter der Oper auf brutale Weise ermordet; sein Kopf wird mehrfach in einen Garderobenhaken gestoßen. Seine Schreie gehen in dem Tumult unter, der nach dem Scheinwerfersturz im diegetischen Publikum ausbricht. Wir als non-diegetisches Publikum kennen die Ursache des Scheinwerfersturzes. Der nur von uns beobachtete Mord erzeugt eine klassische Suspense-Konstellation: Es gibt eine im diegetischen Sinn reale Bedrohung, die zum genannten Zeitpunkt weder dem diegetischen Publikum noch dem Opernensemble bewusst ist. Für beide scheint eine scharfe Trennung zwischen ihrer eigenen physischen Sicherheit und den grausigen Ereignissen, die auf der Bühne thematisiert werden, zu existieren. Keine Figur zieht diese Trennlinie schärfer als Marco, der Regisseur der Aufführung: er weist in einem der Referenzszenen unmittelbar vorausgehenden Gespräch mit Betty darauf hin, dass er das Gerücht von einem Fluch, der auf der Oper *Macbeth* laste, für Unsinn halte. Das Darzustellende befindet sich laut Marco in einer anderen Sphäre als die Darstellenden und das Publikum – eine Gewissheit, die im weiteren Handlungsverlauf zunehmend erschüttert wird.

Der Scheinwerfersturz, dieser erste Angriff auf das diegetische Publikum, liefert nur eine Vorahnung von dem, was noch kommen wird. Er etabliert

eine Planting-Struktur: Das textimmanente Pendant zu dieser ersten Attacke ist der Sturzflug des Raben, der gegen Ende des Films sein Opfer im Publikum lokalisiert und diesem ein Auge entreißt – einem Opfer allerdings, das eigentlich der Täter ist, derselbe Täter, der für den Mord verantwortlich ist, bei dessen Durchführung der Scheinwerfer aus der Loge gestoßen wird. Beide Ereignisse, der Scheinwerfersturz und der Angriff des Raben, lassen sich auf transtextueller Ebene mit künstlerischen Hypotexten<sup>3</sup> in Verbindung bringen, die Argento nachweislich schätzte: die Filme Alfred Hitchcocks und Gaston Leroux's Roman *Le Fantôme de l'Opéra* [*Das Phantom der Oper*] (1909/10).<sup>4</sup>

Auf einen Einfluss Hitchcocks deutet nicht nur die bereits erwähnte Suspense-Konstellation in Bezug auf den Logenmord hin, sondern auch das Motiv der Vögel, die einer Filmfigur die Augen aushacken. Argentos Kameramann Ronnie Taylor (der u. a. mit GANDHI [GB/IND 1982, Richard Attenborough] bekannt wurde) gelingt eine nicht minder spektakuläre Flugbewegung der Kamera wie seinem Kollegen Robert Burks in der berühmten Schulkinder-Szene in THE BIRDS [DIE VÖGEL] (USA 1963). Taylor lässt uns zunächst in Vogelperspektive über dem Opernpublikum kreisen und schließlich auf dieses hinabstürzen. Die Kamera nimmt den POV des fliegenden Raben ein, dies zwingt uns in die Täterperspektive: Das

---

<sup>3</sup> Als ›Hypotexte‹ bezeichnet Genette (1993, 18–21, 39–47) Prätexte, die sich in einem präsenten Text (›Hypertext‹) identifizieren lassen und die mit letzterem durch Imitations- und Transformationsrelationen verbunden sind (die also nicht in absolut identischer Form in den präsenten Text einfließen).

<sup>4</sup> Vgl. Argento im Interview mit Rudolphe Gianni und Christian Cools (1998): »Ich war begeistert von Wissenschaftsfilmen, vor allem von Filmen des deutschen Expressionismus und des russischen Futurismus. Mich beeindruckte auch sehr das amerikanische Kino der 40er und 50er Jahre, Kriminalfilme, Filme von Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang und, of course, von Meister Alfred Hitchcock.« Siehe auch Argentos Fernsehfilm TI PIACE HITCHCOCK? (DO YOU LIKE HITCHCOCK? I/E 2005). Zum *Phantom der Oper* vgl. Argentos filmische Adaption IL FANTASMA DELL'OPERA (I 1998).

non-diegetische Publikum attackiert quasi das diegetische Publikum.

Zu Leroux's *Phantom der Oper* gibt es in Argentos *TERROR IN DER OPER* eine ganze Reihe von analogen Strukturen. Hier genannt werden soll nur der Absturz des Kronleuchters der Pariser Oper auf das diegetische Publikum. In der Referenzszene aus *TERROR IN DER OPER* bildet der Kronleuchter den Scheitelpunkt des bereits erwähnten Schwenks zur Decke des Opernhauses. Argento spielt an dieser Stelle nur mit der Möglichkeit, dass vom Kronleuchter eine Gefahr für das Publikum ausgehen könnte – die tatsächliche Gefahr kommt dann gänzlich unvorhersehbar aus der Loge, aus der der Bühnenscheinwerfer abstürzt, wobei, wie erwähnt, das Publikum zunächst mit dem Schrecken davonkommt. Anders verhält es sich in *IL FANTASMA DELL'OPERA [DAS PHANTOM DER OPER]* (I 1998), Argentos filmischer Adaption von Leroux's Romanvorlage, die er elf Jahre nach *TERROR IN DER OPER* realisiert (mit Asia Argento und Julian Sands in den Hauptrollen; die Musik schrieb Ennio Morricone). Im *PHANTOM DER OPER* lässt Argento den Kronleuchter dann tatsächlich ins Publikum stürzen.

Ein weiteres transtextuelles Phänomen, das in die Referenzszene eingeflochten ist, sind die Raben, die einen elementaren Bestandteil der in *TERROR IN DER OPER* gezeigten Verdi-Aufführung bilden. Sie verweisen nicht nur auf Hitchcock, sondern auch auf den Text von Shakespeares Drama *Macbeth* (verfasst um 1606, Uraufführung 1611), der literarischen Vorlage für Verdis gleichnamige Opernkomposition. Die Arie, die Betty in der Referenzszene singt, stammt aus der fünften Szene des ersten Aktes der Verdi-Oper. In dieser Szene taucht in Verdis Libretto kein Rabe auf. Dieser findet sich jedoch in der korrespondierenden Szene in Shakespeares Drama. In dieser Szene, ebenfalls der fünften im ersten Akt, erfährt Lady Macbeth, dass ihr Gatte siegreich aus der Schlacht zurückkehren wird und dass er laut

Prophezeiung der drei Hexen gute Chancen hat, König von Schottland zu werden. Lady Macbeth erkennt, dass dies mit der Ermordung Duncans, des bisherigen Throninhabers, bezahlt werden muss:

The raven himself is hoarse  
That croaks the fatal entrance of Duncan  
Under my battlements.  
(Shakespeare, um 1606a: Act 1, Scene 5.)

Der Rabe selbst würde mir lieblich singen,  
der mir Duncans fatale Ankunft  
unter meine Zinnen krähen würde.  
(Shakespeare, um 1606b: Akt 1, Szene 5.  
Übers. von C. M. Wieland, 1765.)

Der Rabe, der in Verdis Libretto verschwunden ist, wird von Marco, dem Horrorfilmregisseur in *TERROR IN DER OPER*, als lebendes Element des Bühnenbildes revitalisiert. Betty entschließt sich in ihrer Rolle als Lady Macbeth, ihren Gatten zum Königsmord anzustiften. Unmittelbar bevor in der Filmhandlung der Scheinwerfer abstürzt und der Logenmord stattfindet, singt sie einen Teil der Arie Nr. 3 (*Cavatina di Lady Macbeth*):

Vieni t'affretta! Accendere  
Ti vo' quel freddo core!  
L'audace impresa a compiere  
Io ti darò valore;  
Di Scozia a te promettono  
Le profetesse il trono...  
Che tardi? Accetta il dono,  
Ascendivi a regnar.  
(Verdi 1847, Arie Nr. 3.)

Komm, eile! Ich will  
dein kaltes Herz entzünden!  
Ich gebe dir den Mut,  
die kühne Tat zu vollbringen!  
Die Prophetinnen versprechen dir  
den Thron Schottlands...  
Was zögerst du? Nimm das Geschenk an,  
besteige ihn und herrsche!  
(Ebd., übers. von Christian Arseni, 2011.)

Der Librettotext ist präzise auf den Verlauf der Filmhandlung abgestimmt. Das Verhalten des Mörders, der von der Loge aus Betty mit einem Fernglas beobachtet, lässt sich als durch den Arientext in doppelter Hinsicht motiviert betrachten. Zum einen wird der Mörder durch Lady Macbeths Aufruf zum Mord an Bettys Mutter erinnert: an die Operndiva, die von ihm erwartete, dass er, um sie sexuell zu stimulieren, vor ihren Augen wehrlose Opfer zu Tode quälte. Argento bringt diese Erinnerung dadurch zum Ausdruck, dass er die Filmhandlung im Opernhaus, kaum hat Betty die entsprechende Stelle im Arientext intoniert, durch eine Rückblende unterbricht. Diese Rückblende visualisiert in der Subjektive des Mörders die genannte sadomasochistische Konstellation. Die Rückblende ist auch akustisch mit einer Zäsur verbunden: Bettys Arie verstummt, stattdessen hört man ein psychedelisch anmutendes Soundexperiment von Bill Wyman (1987 noch Bassist der Rolling Stones).

Mit dem Ende der Rückblende kehrt im Bild wie im Ton die *Macbeth*-Aufführung zurück. Der nun folgende Mord an dem Opernhausangestellten, der den Mörder zufälligerweise in der Loge überrascht, lässt sich ebenfalls als durch den Libretto-Auszug motiviert lesen: Inspektor Santini folgt dem Aufruf Bettys zum Mord, wobei er nicht zwischen ihrer Rolle als Lady Macbeth, ihrer Mutter und ihrer individuellen Persönlichkeit unterscheidet. Sein psychopathisches Verhalten äußert sich u. a. darin, dass er, anders als der Horrorfilmregisseur Marco, die metadiegetische Realität der *Macbeth*-Inszenierung und die diegetische Realität der Darstellenden zu einer einzigen Wirklichkeitsebene zusammenzieht und zudem Vergangenheit und Gegenwart nicht auseinanderhalten kann.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch folgendes Gespräch zwischen Marco und Santini, als letzterer mit der Aufklärung des Mordes an Bettys Freund Stefano beschäftigt ist: »**Santini:** *I've seen a lot of your movies. You are an expert in this field. I'd be very interested to know your opinion.* **Marco:** *It's unwise to use movies as guides for reality, isn't it?*«

Als die Musik nach dem Scheinwerfersturz und dem Logenmord schließlich wieder einsetzt, geschieht dies an einer Stelle, an der sich im Librettotext die folgenden Worte finden:

Qual petto percota – non vegga il pugnàl.  
(Verdi 1847, Arie Nr. 3.)

Der Dolch soll nicht sehen, welche Brust er durchbohrt!  
(Ebd., übers. v. Christian Arseni, 2011.)

Dieser Librettotext lässt sich auf drei unterschiedliche Realitätsebenen beziehen: zum einen auf die *Macbeth*-Handlung – aus unserer Perspektive eine Diegese zweiter Stufe, ein Spiel im Spiel: die Operninszenierung innerhalb der filmischen Inszenierung –, zum anderen auf das diegetische Publikum, d. h. das Publikum der Filmhandlung, und drittens ebenso auf uns selbst als non-diegetische Zuschauer/innen. Auch wir sind zu diesem Zeitpunkt der Filmhandlung noch nicht darüber im Bild, wer der Mörder ist. Die bereits erläuterte Suspense-Konstellation basiert auf einem nur partikulären Wissen unsererseits: Im Gegensatz zu dem im Film dargestellten Opernpublikum wissen wir, *dass* ein Mord stattgefunden hat. Doch wie dieses Publikum kennen wir nicht den Mörder. Wir sehen – und hören – nur die Handlung, durch die der Mord vollzogen wird. Filmisch wird dies dadurch realisiert, dass wir die Perspektive des Mörders teilen: Wir begleiten ihn, kameratechnisch kontinuierlich aus der Subjektiven gefilmt, bei seinem heimlichen Aufstieg zur Loge. Währenddessen hören wir die Ouvertüre aus Verdis *Macbeth*. Die Oper wird sowohl auf diegetischer als auch non-diegetischer Ebene von einem Horrorfilmregisseur inszeniert: auf ersterer von Marco, auf letzterer von Argento. Auch im Hinblick auf die Filmmusik verschwimmen beim Aufstieg im Treppenhaus die Grenzen zwischen der diegetischen und der non-diegetischen Realität: Es lässt sich, dem psychopathischen Verhalten Santinis korrespondierend,

nicht mehr klar unterscheiden, ob Verdis Musik nun diegetisch oder non-diegetisch ist. Für ersteres spricht, dass die Musik entsprechend Santinis Entfernung von den Türen zum Zuschauerraum lauter und leiser wird. Eine non-diegetische Wirkung hat die Musik dagegen insofern, als dass sie derart präzise auf die Bewegung der Kamera und, davon abhängig, auf den Bewegungsablauf Santinis abgestimmt ist, als wäre sie extra für dessen Aufstieg im Treppenhaus komponiert worden.

Diese Mehrdeutigkeiten decken sich mit einer klassischen Strategie des Horrorfilmgenres: der gezielten und, je nach Publikum, lustvollen Verunsicherung. In Argentos *TERROR IN DER OPER* ist nichts, wie es scheint: Auf den Kronleuchter im Zuschauerraum wird zwar explizit hingewiesen, doch er bleibt, anders als im *Phantom der Oper*-Stoff, in seiner Verankerung. Der ermittelnde Polizist entpuppt sich als der gesuchte Mörder. Marco, der durchweg ungeheuer gelassen wirkende Horrorfilmregisseur, ein Meister der effektvollen Inszenierung, fällt auf einen billigen Schausteller-Trick des Mörders herein: Santini setzt eine Puppe statt seiner selbst in Brand, wodurch ihm die Flucht aus dem Opernhaus gelingt – was Marco am Ende mit dem Leben bezahlt. Wir werden als das non-diegetische Publikum in die Perspektive des Mörders gezwungen und zugleich in die Perspektive der Opfer, deren aufgerissene Augen das Verhalten des Mörders reflektieren. Und schließlich nehmen wir auch die Perspektive des Rächers ein: die des Raben, der ein Auge des Mörders zerstört. Die erste Einstellung des Films zeigt das Auge eines Raben in Großaufnahme, darin spiegelt sich der Innenraum der Oper. Was ist hier innen, was ist außen? Anders gefragt: Ist Argentos Film ein Horrorfilm, der Opernszenen enthält, oder eine als Horrorfilm inszenierte Oper?

## Filme & Musik

IL FANTASMA DELL'OPERA [DAS PHANTOM DER OPER] (I 1998, Dario Argento). DVD, 2001: Sunfilm Entertainment. (Sprachen: englisch/deutsch; Untertitel: deutsch.)

PROFONDO ROSSO [ROSSO – FARBE DES TODES] (I 1975, Dario Argento). DVD, 2012: Platinum. (Sprachen: italienisch/englisch.)

OPERA [TERROR AT THE OPERA] (I 1987, Dario Argento). DVD, 2003: Arrow Films. (Sprachen: italienisch/englisch; Untertitel: englisch.)

Various Artists (1987) *Dario Argento, Opera*. Original Motion Picture Soundtrack. CD, 2010: Cinevox.

THE BIRDS [DIE VÖGEL] (USA 1963, Alfred Hitchcock). DVD, 2001: Universal Pictures. (Sprachen: englisch/deutsch; Untertitel: deutsch/niederländisch/schwedisch/etc.)

## Literatur

Gianni, Rudolphe/Cools, Christian (1998) *Interview mit Dario Argento*. Online: <http://www.arte.tv/de/interview-mit-dario-argento/104518,CmC=1365898.html> (Stand: 14.03.2014).

Genette, Gérard (1993 [frz. 1982]) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers.: Bayer, Wolfram/Hornig, Dieter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Genette, Gérard (1998 [1994, frz. 1972 + 1983]) *Die Erzählung*. 2. Auflage. Übers.: Knop, Andreas. München: Fink (UTB).

Leroux, Gaston (1957 [1909/10]) *Le Fantôme de l'Opéra*. (Le Livre de Poche.) Paris: Hachette.

- Merlin, Dieter (2012) Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm. In: *Film und Musik als multimedialer Raum*. Hrsg. v. Tarek Krohn und Willem Strank. Marburg: Schüren. S. 111–145.
- Shakespeare, William (um 1606a) *Macbeth*. Engl. Originalfassung. URL: [http://nfs.sparknotes.com/macbeth/page\\_32.html](http://nfs.sparknotes.com/macbeth/page_32.html) (Stand: 30.12.2013).
- Shakespeare, William (um 1606b) *Macbeth*. Dt. Übers. von C. M. Wieland, 1765. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6975/pg6975.txt> (Stand: 30.12.2013).
- Sonntag, Sabine (2013) *Einfach toll! Der Opernbesuch im Spielfilm*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Verdi, Giuseppe (1847) *Macbeth*. Libretto in italienischer, deutscher und englischer Sprache. Übers. der dt. Fassung: Christian Arseni, 2011. URL: <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=387#libretto> (Stand: 30.12.2013).
- Vossen, Ursula (Hg.) (2004) *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Wulff, Hans J. (2011) Hardrock-/Heavy-Metal-Musik und Splatterfilm: Affekte und Symbole in den Filmen der Rocksploitation. In: *Samples 10*, 2011. URL: <http://aspm.ni.lo-net2.de/samples-archiv/Samples10/wulff.pdf> (Stand: 30.12.2013).

### **Empfohlene Zitierweise**

Merlin, Dieter: Auge um Auge, Ohr um Ohr – Argentos TERROR IN DER OPER. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 154–166, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p154-166>.

*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.