

HARDROCK, HEAVY METAL UND DER SPLATTERFILM: AFFEKTE UND SYMBOLE IN DEN FILMEN DER ROCKSPLOITATION

Hans J. Wulff

Die unter Journalisten und Fans verbreitete Bezeichnung Rocksploitation – ein Kofferwort aus »rock« bzw. »rock music« und »exploitation« – benennt ein Genre von Filmen, in denen unter exzessiver Nutzung von Rockmusik Geschichten erzählt werden, in denen es in aller Regel um ebenso exzessiv dargestellte Gewalttätigkeit, oft in Verbindung mit Sexualität geht.¹ Eine überraschend hohe Anzahl von Splatterfilmen liegt vor, in denen Rockmusiker auch als Figuren Musik machen; es sei ausdrücklich festgehalten, dass Hardrock und Heavy Metal zu den bevorzugten Musikstilen des Horror- und Splatter-Trash zählen.²

1 Die Bezeichnung ist auch im Fan-Diskurs über Plattenaufnahmen und Bands verbreitet. Als kritische Bezeichnung für eine Stilrichtung im Kino entstand sie wohl anlässlich von David Lynchs Film *Wild at Heart* (1990), wird heute aber allgemein als Bezeichnung für Filme verwendet, die erstens die Bekanntheit der Musiken oder Musiker als zentrales Element der (kreuzmedialen) Bewerbung und der Gratifizierung der Zuschauer verwenden sowie zweitens die Musik nicht oder nur oberflächlich mit den textuellen und dramatischen Strukturen ihrer Geschichten verweben.

Heute wird der Begriff als Bezeichnung zweier Gruppen von Filmen verwendet: (1) Für einige Autoren (Messenger 2005) sowie auf einigen Fan-Sites dient er als beschreibende Kennzeichnung der frühen Rock'n'Roll-Filme (1956-1961). (2) Für andere – ich schließe mich dieser Eingrenzung hier an – bezieht er sich auf die Nutzungen von Rockmusik in den wichtigsten Varianten des Horrorgenres seit 1980. Dass es ein exploitatives Verhältnis zwischen Musik und Film spätestens seit den 1950ern gibt, ist damit nicht geleugnet.

2 Analysen der Rolle der Rockmusik in den Trash-Genres sind bislang äußerst rar. Vgl. aber Hayward (2008) und Lerner (2010) zur Musik im Horrorfilm sowie Dickinson (2008: 119-154) zur Synthesizer-Musik der »Nasty-Video-Produktionen« seit 1980 (vor allem zu deren Grenzbewegungen zwischen traditioneller, das Bild oder die Geschichte unterstützende Filmmusik und einem diese ver-

Das Prinzip der Exploitation basiert darauf, ein einzelnes Element – dabei kann es sich genregemäß um Rock'n'Roll-Musik, Nacktheit, explizite Gewalttätigkeit, um Motorradvereine oder auch lesbischen Vampirismus handeln – in den Mittelpunkt einer Geschichte zu stellen, um seine tabuverletzenden Potentiale oder allgemeiner seine spezielle Attraktivität für ein bestimmtes Publikum auszubeuten, ohne dass man dabei auf die Regeln konventionellen Erzählens achten müsste. Das Prinzip der Exploitation ist nicht vom Stoff abhängig, sondern bezeichnet eine besondere Form des Umgangs mit Publikumserwartungen und den Regeln des guten Geschmacks. Exploitative Filme verlangen keinen psychologischen Realismus, keine genaue Zeichnung der Milieus, keine ausgearbeiteten Geschichten, deren Fortschreiten durch die Logik der Ereignisse und die Motivation der Figuren determiniert ist. Sie wirken vielmehr wie ein Spiel, in dem bekannte Versatzstücke in eine nur grob skizzierte narrativ-dramatische Grundkonstellation eingefügt werden. Nicht das Narrative ist wichtig, sondern das Performative – darum auch sind die Mordszenen im Slasher- und Splatterfilm so zentral. Trashfilme dieser Art spekulieren nicht mit Gratifikationen, die der Zuschauer mittels Identifikation und Imagination, Versenkung und Reflexion gewinnt, sondern arbeiten mit Schauwerten, mit momentanen, manchmal schockartigen Rezeptionsüberraschungen und skurrilem Zusammentreten von Unvereinbarem, die eine andere Teilnehmerrolle erfordern und ein anderes Rezeptionsvergnügen eröffnen.

Das Spiel mit den rezeptiven Haltungen und den Schichten des Rezeptionsvergnügens in den Filmen der Rocksploitation ist aber noch komplizierter. Es geht hier zusätzlich um ein Spiel mit den Regeln gesellschaftlichen Geschmacks, mit Ziemlichkeiten und Tabuisierungen, das den Zuschauer mit seinem eigenen Wissen konfrontiert – aber in einer unverbindlichen Art und Weise. Dabei berufen sich die Filme auf eine lange Geschichte von intermedialen Bezugnahmen, die in die Früh- oder Vorphase des Genres in den 1960ern und 1970ern zurückweisen. Die wechselseitige Affinität von »harten« Formen der Rockmusik und exploitation cinema liegt auf der Hand, wenn man bedenkt, dass spätestens seit 1970 mit den Bühneninszenierungen

fremdenden, hochartifizuell wirkenden und oft als (ver)störend empfundenen Sound). Zur Vorgeschichte der Musiken in den Horrorfilmen der englischen Produktionsfirma Hammer Films vgl. Huckvale (1998 u. 2008). Zum bislang noch kaum erforschten Feld der Musiken zum stummen Schauer- und Gruselfilm vgl. Biodrowski/Starita (1998). Zum japanischen Horrorkino vgl. Brophy (2005). Eines der wenigen Beispiele des Stoff- und Motivkreises, die auf klassische Musiken zurückgreifen, ist *The Eye* (USA/Kanada 2008, David Moreau, Xavier Palud), der von einer alptraumgeplagten Violinistin erzählt.

gen Alice Coopers, in deren Verlauf er nicht selten in Zwangsjacken steckte und seine Hinrichtung durch Enthauptung oder am Galgen simulierte, zu einem der Performance-Standards dieser Stilrichtung der Rockmusik geworden ist,³ die auch vom Film adaptiert wurde. Alice Cooper war nicht nur ein früherer Star der Rockkonzertdokumentation, in deren Bühneninszenierung bereits Szenarien des Horrorfilms benutzt wurden (*Welcome to My Nightmare*, 1975), sondern auch Gaststar einer ganzen Reihe von meist zweitklassigen Filmen (*Leviatán/Monster Dog*, 1984, Claudio Fragasso; *Prince of Darkness*, 1987, John Carpenter; *Freddy's Dead: The Final Nightmare*, 1991, Rachel Talalay; *Suck*, 2009, Rob Stefaniuk). Ähnlich haben auch andere Musiker Auftritte nicht nur im Horror-, sondern auch im Action- und Science Fiction-Film gehabt. Zu ihnen gehören u.a. Iggy Pop (*The Crow: City of Angels*, 1996, Tim Pope), Ozzy Osbourne (*Trick or Treat*, 1986), Jon Mikl Thor (*Intercessor: Another Rock 'n' Roll Nightmare*, 2005, Benn McGuire/Jacob Windatt) und Ivan L. Moody (auch bekannt unter seinem Pseudonym »Ghost«, Mitglied der Heavy-Metal-Band Five Finger Death Punch) als das Monster »Incubus« (*Bled*, 2009, Christopher Hutson). Oft handelt es sich bei diesen Auftritten um Nebenrollen, wie sie etwa die »queen of deathrock« Dinah Cancer in mehreren Horrorfilmen gespielt hat (in *Fright Night Part 2*, 1988, Tommy Lee Wallace, stellt sie einen explodierenden Vampir dar). Der US-amerikanische Rockmusiker Rob Zombie (Robert Bartleh Cummings) ist sogar Regisseur einer ganzen Reihe von Horrorfilmen (*House of 1000 Corpses*, 2003; *The Devil's Rejects*, 2005; *Rob Zombie's Halloween*, 2007; *Halloween II*, 2009).

Die Beispiele für die intermedialen Bezugnahmen ließen sich endlos erweitern. Die finnische Band Lordi, die 2007 den Eurovision Song Contest mit dem Song »Hard Rock Hallelujah« gewonnen hatte, trat in Monster-Verkleidungen auf; in dem recht aufwändig produzierten Horrorfilm *Dark Floors* (Finnland 2008, Pete Riski) übernahmen die Musiker nicht nur die Gestaltung der Filmmusik (vor allem hinsichtlich ihrer Komposition und ihres Arrangements), sondern auch einige Rollen. Denn die Filme der Rocksploitation mit ihren meist minimalen Anforderungen an schauspielerisches Können fordern

3 Besonders exzessiv wird die Adaption der Horrorsymboliken in allen Varianten des sogenannten *Horrorpunk* gepflegt, zu dem Gruppen wie The Misfits, Blitzkid und Frankenstein Drag Queens from Planet 13 aus den USA, die österreichische Bloodsucking Zombies from Outer Space oder die deutschen Bands The Crimson Ghosts und Mad Sin gerechnet werden, deren Musik oft als Mischung aus Punk, Rockabilly, Gothic und Heavy Metal angesehen wird. Nicht nur in den Songtexten, sondern vor allem in den Bühneninszenierungen suchen diese Bands Verbindungen zur Bildwelt des Horrorfilms.

gerade dazu heraus, Rockmusiker nicht nur wegen ihrer Musik, sondern auch wegen ihrer Bekanntheit zu besetzen. Der Zuschauer wird nicht allein als Adressat der Erzählung des Films positioniert, sondern zugleich als Rockfan. Die Musik bildet hier ebenso ein eigenes Plateau des Rezeptionsvergnügens wie die Tatsache, dass die Akteure als Stars einer ganz anderen künstlerischen Sphäre wiedererkannt werden, sodass die Logik der Geschichte zurücktreten kann. Das Relevanzverhältnis zwischen Musik und Narration ist invertiert: Die Geschichte schafft oft genug szenische Kontexte für die Musik, nicht umgekehrt wie im normalen Spielfilm.⁴

Die Zentrierung auf Rockmusik als Profession der Protagonisten (oder als Milieu, in dem die Handlung spielt) erfolgte erst in den 1980er Jahren – alle Filme davor nutzten den Beruf ihrer Helden höchstens als Mittel, sie für den Zuschauer attraktiv zu machen. Erst in einer Phase, als sich Rockmusik (von nun an fast immer: Heavy Metal) mit Assoziationen von Gewalt verband, wurde auch die Besetzung der Hauptrollen von Horrorfilmen mit Rockmusikern (sprich: Metal-Musikern) vorgenommen. Der diese Entwicklung begleitende gesellschaftliche Prozess fußt auf einem Schema von Verurteilung und

4 Zur Rocksplotation werden auch Filme wie *Wild at Heart* (1990, David Lynch) oder *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) gerechnet, die ihre Geschichten bewusst an den Traditionen des Trivial- und Trashfilms orientieren und dazu exzessiv auf Rockmusik zurückgreifen; vgl. dazu Messenger (2005). Allerdings werden – wie oben schon angedeutet – die Musiken in Filmen wie *Wild at Heart* nicht ornativ wie in den Trash-Filmen, sondern kompositionell verwendet, d.h. sie stehen im signifikativen Geflecht der Film-Geschichten und ihrer Subtexte, charakterisieren die Figuren, kommentieren die Handlungen etc. Zum besonderen Beispiel von Lynchs Film vgl. Davison (2004: 170-199 – »People call me a director, but I really think of myself as a sound-man«: David Lynch's *Wild at Heart*). Auch Filme wie der nostalgische Rückblick auf die Jugendkultur der 1950er *American Graffiti* (1973, George Lucas) nutzen das »song scoring« als Mittel, die affektiven Kontexte der Figuren akustisch zu repräsentieren, indem sie den Ton als eigene signifikative Schicht einsetzen; vgl. dazu Smith (1998: 172-185). Es sei allerdings angemerkt, dass auch die Splatterfilme ihre Musiken in ihre jeweiligen Affekt-Dramaturgien einbinden; darauf wird zurückzukommen sein.

Die Assoziation exploitation cinema/rock music ist tatsächlich älter, auch in Horrorfilmen. Einige Beispiele, die auch für die Geschichte der Rockmusik im Kino von Bedeutung sind: Die AIP-Produktion *Ghost of Dragstrip Hollow* (1959, William J. Hole Jr.) etwa erzählt von einem Maskenball einer Biker-Gang, auf dem sich ein Mörder unter die zum Rock'n'Roll tanzenden Verkleideten mischt. Der Beach-Party-Film *The Horror of Party Beach* (USA 1964, Del Tenney) handelt von Badegästen, die sich in menschenfressende Monster verwandeln, weil radioaktives Material ins Meer gekippt wurde. Der musicalartige Omnibusfilm *The Monster Club* (1980, Roy Ward Baker) verwendet nicht nur performances bekannter Bands als Unterbrechung zwischen den Episoden, sondern unterlegt auch die Handlung mit zahlreichen Songs.

produktiver Nutzung: Was die einen – die Erwachsenen, Traditionalisten, Machthabenden usw. – für problematisch halten, nutzen die anderen – die Jugendlichen oder gewisse Teile der Altersgruppe – zur Selbstinszenierung und zur Provokation der anderen. Das asymmetrische Doppel ist aus allen Phasen der Entwicklung von Jugendkulturen bekannt.

Die Religionssoziologin Bernice Martin (1979) argumentiert diesbezüglich mit der Annahme Victor Turners, Jugendlichkeit bezeichne einen spezifischen Grenzzustand (»liminoid stage«), in dem es darum gehe, Symboliken der »Anti-Struktur« (also negativ besetzte Ausdruckssymboliken) als Mittel dafür einzusetzen, eine eigene solidarische »communitas« zu erreichen. Kleidung, Verhalten, die musikalischen Formen sowie die Texte der Rockmusik illuminieren mitunter einen anarchischen, tabubrechenden, expressiv oft ambigen Ort außerhalb der dominanten Kultur. Der Communitas-Aspekt einer solchen »musikinduzierten Gemeinschaft« wird durch Kollektivsymbole, ähnliche Kleidung und vor allem die Geltung des Stars als Impersonifikation eines für das Kollektiv verbindlichen Totems oder allgemeinerer Symboliken ausgedrückt. Eine *oppositionelle*, auf den Bedeutungen der umgebenden Mutterkultur aufruhende Tochterkultur tritt so mit einer *integrativen* Tendenz zusammen, die in sich sogar durchaus widersprüchlich sein kann, wenn etwa Jugendliche verschiedener Klassenherkunft sich um das gleiche jugendkulturelle Themenfeld versammeln.

Die Diskussion darüber, dass Rockmusik einen Verfall kultureller Werte indiziere und zu einer Zerstörung gesellschaftlicher Ordnungen beitrage (von den Formaten des Tanzens bis zu den Formen der Kundgabe politischer Teilhabe), ist so alt wie die Rockmusik selbst. Vor allem die Ereignisse auf dem Altamont Free Concert (Coates 2006) – ein Mitglied der Hells Angels erstach den 18-jährigen Fan Meredith Hunter, während die Rolling Stones das Stück »Under My Thumb« spielten – verursachten eine jahrzehntelange Diskussion über satanische Tendenzen des Rock, die von diversen Metalgruppen durch eine intensiviertere Nutzung der Darstellung von Angst-, Horror- und anderen Elementen traumatisierender Erfahrung beantwortet wurde.⁵

5 Erinnert sei an die vielleicht bekannteste Anekdote, die satanistische Elemente im Hardrock vermutete: Der Band Led Zeppelin wurde der Vorwurf gemacht, in ihrem Song »Stairway To Heaven« (1971) mittels des Backmasking-Verfahrens satanische Botschaften in der Aufnahme untergebracht zu haben, die hörbar werden, wenn man das Stück rückwärts abspielt. Es war der Led Zeppelin-Gitarrist Jimmy Page, »der die Lehren des Okkultisten Aleister Crowley ausgiebig studierte, sich in Anlehnung an dessen entwickelter Form der Magick [sic!] das Kürzel Zoso zulegte und letztlich sogar das Haus von Crowley [...] kaufte« (Brief von Lars Grabbe, 10.9.2010). Der an Okkultismus durchaus interessierte Sänger Robert Plant protestierte zwar in diversen Interviews gegen die Back-

Manches davon war spielerisch und eher im Tonfall des Musicals vorgetragen (manchmal sprach man auch von »Grusicals«; man denke an *Son of Dracula*, Großbritannien 1974, Freddie Francis; *The Rocky Horror Picture Show*, USA 1975, Jim Sharman; oder an *Little Shop of Horrors*, USA 1986, Frank Oz), manches komödiantisch; gerade Bühneninszenierungen wie die schon erwähnten Auftritte Alice Coopers aber gingen offensiv mit dem Satanismus-Vorwurf um, indem sie die Vorstellungswelten von Schwarzen Messen, Beschwörungsritualen und Blasphemien in ihre Mise-en-Scène integrierten. Zugleich wurde auch in den Selbstbezeichnungen der Bands wie in den Nominierungen der Fach- und Fanpresse eine verstärkte Anlehnung an die tabuisierten religiösen Bedeutungsfelder erkennbar. Schon die Bandnamen lesen sich wie ein Verzeichnis von Tabubrüchen, provozierenden Anspielungen und Bösewichterbezeichnungen. Heavy Metal differenzierte sich zudem in Stilrichtungen wie Dark Metal, Death Metal usw. aus, die schon in den Selbstbezeichnungen Bezüge zu Bedeutungsfeldern herstellten, die nicht der musikalischen Sphäre entstammten.

Bedingt durch die Entwicklung der Videotechnik kam in den frühen 1980ern der Slasher- resp. der Splatterfilm auf, ein Genre, das filmmusikalisch meist auf »harte« Rockmusik zurückgriff. Die Geschichten, die die Filme erzählen, nehmen allerlei viel ältere Horrormotive – Vampir und Werwolf, Hexerei, der Pakt mit dem Teufel, das verwunschene Haus, die mordende Mumie u.ä. – auf und variieren sie für ihre Zwecke. Wenige neue Motive und Konventionen der Inszenierung treten dazu (wie etwa die vielfach variierte Figuren-Konstellation, dass sich Gruppen junger Leute zu einsamen Orten in der Wildnis begeben, wo sie dem dort wartenden Mörder begegnen) und werden meist mit der seriellen Darstellung von Folterungen und Mordtaten kombiniert. Die Narration tritt dann auf der Stelle und wird durch das Prinzip der Dezimierung der Handlungsfiguren abgelöst, das Agatha Christie als Motiv der »Zehn kleinen Negerlein« (in ihrem Roman *And Then There Were None*, 1939) als Plot der Krimi-Literatur eingeführt hatte. Erhalten bleibt im Splatterfilm in aller Regel das »Prinzip des guten Ausgangs«, auch wenn es manchmal nur das »final girl« ist, das die Mordserie lebend übersteht. Das Böse wird am Ende wieder unter Kontrolle gebracht, wenngleich es als latente Drohung in der erzählten Welt erhalten bleibt,

masking-Behauptung, doch gehört sie zu den Legenden, die sich bis heute erhalten haben. Die Behauptung wurde in Frank Millers Comic *Batman – The Dark Knight Returns* (1986) narrativisiert; hier geht es um einen Plattenverkäufer, der zum Amokläufer in einem Pornokino wird.

zumal dann, wenn es um transzendente Handlungsfiguren wie den Teufel geht.

Es sind gerade die Mordszenen, die von manchmal brüllend lauter Heavy-Metal-Musik untermalt sind. Dario Argentos Film *Opera (Terror in der Oper)*, Italien 1987) etwa, der in der Mailänder Scala spielt und von einer eigentümlichen, sadomasochistisch eingefärbten gegenseitigen Faszination von Opfer-Frau und Täter-Mann handelt, verwendet neben Opernmusiken von Verdi, Bellini und Puccini und Musik von Brian Eno vor allem in den Mordszenen Heavy Metal-Stücke der Gruppen Steel Grave und Norden Light, die stark mit den anderen verwendeten Musiken kontrastieren und den besonderen Status der Mordszenen durch die Differenz der musikalischen Stile scharf charakterisieren. Schon von 1975 an hatte die italienische Art Rock-Gruppe Goblin die Musik zu Argentos Filmen beigesteuert, in denen Argento die Koordination von Mordszene und Rockmusik immer weiter ausbaute und verfeinerte, bis in *Phenomena* (Italien 1985) ein Höhepunkt an ästhetischer Durchdringung und Synchronisation von Geschehen und Musik erreicht war, in dem der Iron Maiden-Song »Flash Of The Blade« schließlich die Schlussmusik bildete. *Opera* kombiniert nun das ältere Motiv der vom Unglück verfolgten Diva mit der seriellen Dramaturgie des Splatterfilms.⁶

Doch sollte die wechselseitige emotionale und atmosphärische Affinität von Rockmusik zu den Sujets von Horror- und Splatterfilm nicht übersehen werden. Man könnte die Verwendung von Heavy Metal durch die klangliche Nähe der Musik zu den Geräuschformen der Maschinen in Verbindung mit der Entfremdung aller sozialen Beziehungen der Figuren im Film begründen, die Musik also als einen Indikator für den Zustand der erzählten Welt ansehen. Man könnte ebenso die Affektwelten, die u.a. in der Metal-Musik angesprochen und artikuliert werden (Affekte der Wut, des Schmerzes usw., verbunden mit einem sehr hohen Grad an Körperspannung), wiederum als intensivierende Ausdrucksfolie mit dem Dargestellten in Verbindung bringen. Man kann die Musiken als Gegenentwürfe gegen die Affekthorizonte des Belcanto in der Oper, des Schlagers und des »Schmuserock« ansehen, die gerade die ungeheuerliche Differenz von Handlung und filmischer Splatterszene unterstreichen helfen (ein extremes Beispiel ist Argentos oben erwähnter *Opera*). Heavy Metal im Splatterfilm ist Teil des textuell entfalte-

6 Wie eng sich Argento an Motiven der klassischen Horror- und Schauerliteratur auch in der Phase seiner Splatter-Arbeiten orientierte, zeigt seine Adaption des »Phantom der Oper«-Stoffs (*Il Fantasma dell'Opera / Das Phantom der Oper*, Italien/Ungarn 1998).

Zu den außergewöhnlich interessanten Soundtracks der Argento-Filme vgl. neben dem leider nur äußerst kurzen Rausa (1985) v.a. Mitchell (2008).

ten Universums der Affekte, das wird schnell klar. Sie ist für das Genre und für die affektive Einfärbung der Geschichten essentiell, bleibt dabei aber textuell gebunden und erfüllt in den einzelnen Erzählungen spezifische Aufgaben. Heute mag man vielleicht den Eindruck gewinnen, dass sich die Assoziation von Rockmusik und latenter Gewalttätigkeit seit einigen Jahren wieder auflöst, die viele Jahre den Status eines zwar konservativen, durchaus allgemein verbreiteten Wissens gehabt hatte. Dagegen spricht allerdings die ungebrochen weitergeführte Serie von Filmen der Gattung, die jene ›distributionelle Strategie‹ des Erzählens aus den späten 1970ern und 1980ern fortführt.

Die Verwendung von Heavy Metal gerade in den Splatter-Genres geht aber nicht nur auf diese dramaturgischen, sondern auch noch auf ganz andere Gründe zurück: Nicht nur, weil die Budgets der Filme oft so gering waren, dass sich ein eigener Score nicht hätte bezahlen lassen, sondern auch, weil derartige Musik ihre Anhänger genau in den Subkulturen hatte, aus denen sich die Zuschauer der Splatterfilme rekrutierten, lag es nahe, film-musikalisch eine kulturelle Nähe der Filme, ihrer Sujets und der alltäglichen medialen Umgebungen der Zuschauer herzustellen. Viele der Filme nutzten einzelne Songs, die zeitgleich auf Platten oder CDs erschienen,⁷ manchmal sogar in Videoclips eine Zweitverwertung erfuhren. Insofern dienten die Filme zugleich noch als Werbeträger für die Musik einzelner Gruppen. Es sind letztlich ökonomische Gründe, die dieser Beobachtung zufolge dafür ausschlaggebend gewesen sind, die Filme so stark auf Musikunterlegungen auszurichten, die oft genug die Handlung nicht nur nicht befördern, sondern sogar unterbrechen (vgl. dazu Denisoff 1990, Tompkins 2009).

Die oben schon erwähnte These liegt nahe, dass die Nutzung von thematischen, szenischen und ikonographischen Tabufeldern strategisch dazu dient, den Fans die Möglichkeit einzuräumen, sich durch die Zuwendung von denjenigen abzugrenzen, die sie strikt ablehnen. Manches in der Metal-/Rock-/Horror-Assoziation darf der intergenerationellen Kommunikation zugeschrieben werden: Horrorgemeinden sind exklusiv, sie sind gegen die umgebende Gesellschaft abgeschirmt und vermögen in rein symbolischer Weise

7 Die Kette der Beispiele, mit denen man den intermedialen Verkehr der Darstellungsformen, vor allem aber die damit verbundenen ökonomischen Effekte demonstrieren kann, ist endlos. Ein Beispiel neueren Datums ist Robert Rodriguez' Vampir-Splatterfilm *From Dusk Till Dawn* (USA 1996): Die Band Tito & Tarantula wurde durch ihren Auftritt im Film und das Lied ›After Dark‹ berühmt; das Setting des Films und der hier vollführte Schlangentanz Salma Hayeks wurden durch die deutsche Band Rammstein in ihrem Video zu dem Song ›Engel‹ aufgegriffen.

Eigenständigkeit, Andersartigkeit sowie Opposition auszudrücken. Der zentrale soziale Effekt ist: Ältere Erwachsene werden ausgegrenzt, das Sehen derartiger Filme zirkelt einen Bereich eigener symbolischer Praxis ab.⁸ Ein ökonomisches Argument tritt hinzu: Die Filme wenden sich an ein vorher bestimmtes, durch Ähnlichkeit der Geschmacksurteile definiertes Segment des Gesamtpublikums (vgl. Tompkins 2009).

Oben wurde schon auf die Bühneninszenierungen mancher Musiker oder Bands hingewiesen, die Elemente der Horrorinszenierung nutzen. Noch extremer lässt sich das Ausgreifen der Rockmusik-Inszenierung auf die Symbol- und Ausstattungs-Repertoires des Horrorfilms am Videoclip demonstrieren. Spätestens mit dem Michael Jackson-Video *Thriller* (USA 1983, John Landis), in dem er u.a. als Werwolf und Zombie auftritt, ist die Musikpromotion mithilfe von Symboliken, die bisher nicht als Werbesymboliken in Frage kamen, üblich geworden (Beispiele nennt Klug 2008). Der implizite Widerspruch, Nicht-Unterhaltames zu Zwecken der Unterhaltung einzusetzen, mit Abwehr-Reaktionen verknüpfte Symboliken zum Branding von Waren (wie populärer Musik) zu nutzen, bedarf genaueren Nachdenkens. Aufgelöst wird dieser Widerspruch durch mehrere Argumente und Hypothesen: (1) durch die Funktionalisierung derartiger Elemente als Mittel der intergenerationellen Kommunikation (s.o.), (2) durch die Umwertung der ursprünglichen Bedeutungen in der Rezeption und damit deren Beherrschbarkeit (was bei Rezeptionsstudien zur Aneignung von Splatterfilmen vielfach als Kollektivisierung der Reaktion, als Verlagerung der Themen der Aufmerksamkeit oder als »Weglachen« beobachtet wurde), und (3) durch ihre Ironisierung und damit die Auflösung ursprünglicher Bedeutungshorizonte.

Insbesondere letzteres scheint für die Beschreibung einzelner Horrorfilme von einiger Bedeutung zu sein. Wie ernst es den Filmemachern ist, wenn sie mit oft stereotypen Formen, mit eingeführten Stoffen und (narrativen und visuellen) Motiven das populärkulturelle Repertoire der Horrordarstellungen anzapfen, muss allerdings gefragt werden. In einem engen Sinne lassen sich Horrorszenarien musikalisch nämlich nicht nutzen, weil die Angsterzeugung an die Kontexte der Erzählung und an die Prozesse des Mitfühlens, der intensiven Imagination dessen, was geschieht, gebunden ist. Es gibt kei-

8 Eine der wirklich populär gewordenen Botschaften vieler neuerer Filme (darunter Spielfilme wie *The School of Rock*, USA/BRD 2003, Richard Linklater, oder Dokumentarfilme wie *Anvil! The Story of Anvil*, Kanada 2008, Sacha Gervasi) und in der BRD vor allem Berichte über das Hard & Heavy-Festival in Wacken ist darum auch – angesichts der verbreiteten Urteile – fast paradoxer Natur: Die so bedrohlich wirkenden Hardrock-Fans sind friedlich, freundlich und letztlich einer kleinbürgerlichen Festivalkultur verhaftet.

ne Musikform, die allein die Effekte des Horrors auslösen könnte. Und auch das Wissen darum, dass es Versatzstücke der *Inszenierung* des Horrors sind, die auf der Bühne, auf der die Band auftritt, oder als Handlungsräume von Filmen verwendet werden, und nicht Originalia des Schreckens, ist nicht zu hintergehen. Gleiches gilt auch für die Filme. Es bleibt nur – wie in einem improvisierenden Spiel – ein Rest älterer Erzählmotive, oft kaum ausgeführt, voller Brüche und unplausibler Beziehungen; die Figuren sind als flache, marionettenhafte Figuren angelegt; backstories – sofern sie eine Rolle spielen – sind stereotyp, behandeln immer wieder früh zugefügtes Unglück. Die meisten Geschichten spielen in einem stereotypisierten Jugend-Milieu (Highschools, Discos u.ä.), mischen oder kontrastieren es manchmal in plattester Form mit anderen Handlungsorten, die aus Genre-Gründen nötig sind (verfallene Häuser, einsame Landschaften etc.). Es ist nicht nur die finanzielle Armut der Produktion, die diese Minderqualität verursacht – sie kann auch als Mittel angesehen werden, sowohl ästhetische, kognitive wie affektive und zudem noch epistemische Distanz zu schaffen: Die Geschichten sind – trotz aller Splattereinlagen – so stereotyp, abstrakt und formal wie Kasperletheater-Aufführungen.

»Die äußere Form des Horrors siegt über seine funktionalen Eigenschaften, wodurch der Horror neutralisiert, entdramatisiert und [zu] seinem eigenen Abbild reduziert wird«, schreibt Klug (2008: 133) in einer der wenigen Untersuchungen zur Verwendung von Horroremblematiken und -symboliken im Videoclip völlig zu Recht. Offenbar geht es sowohl um eine »funktionale Abschwächung mit gleichzeitiger formaler Aufwertung« (ebd.) als auch um eine Profanisierung und De-Semantisierung von Horrorrepräsentationen, die nur noch als »sinnfreies Kostüm« erscheinen. Es bleibt eine umfassende intertextuelle Referenz in die Wissensbestände populärer Kultur (wie es Burnett/Deivert 1995 vorgeschlagen haben). Es bleibt auch unbenommen, dass die Filme resp. ihre Symboliken in Verbindung mit der Aushandlung von Sinn in den jugendlichen Rezeptionsgruppen stehen (wie die im Hardrock so wichtige Thematisierung der Geschlechterrollen oder sogar die Neubesinnung auf theologisch-religiöse Kategorien wie »Erlösung«, »Das Böse« u.ä.⁹). Die Veruneigentlichung der in sakraler Praxis begründeten Symboliken des Horrors (einschließlich seiner satanistischen und blasphemischen Ausläufer) zerstört aber ihre ursprüngliche kommunikative Einbindung in religiöse Kommunikation und transformiert sie zu einem Ausdrucksapparat affektiver Modalitäten, emotionaler Haltungen und dergleichen mehr. Eine ernstgemein-

9 Zu letzterem vgl. Fhlainn (2009); zur Kategorie eines allgemeinen »Bösen« als Thema der Hardrock-Szene vgl. Scott (2007).

te ursprüngliche Bedeutung ist nicht mehr im Spiel. Aus Symboliken werden Chiffren, denen keine liturgische sakrale Praxis mehr korrespondiert.

Literatur

- Biodrowski, Steve / Starita, Angela (1998). »Sounds of silents.« In: *Cinefantastique* 30:7-8, S. 99-103, 126.
- Brophy, Philip (2005). »Japanese Horror Cinema and the Production and Consumption of Fear. *Arashi ga oka (Onimaru) – the Sound of the World Turned Inside Out.*« In: *Japanese Horror Cinema*. Hg. v. Jay McRoy. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 150-160.
- Burel, Marcel (1995). »Rock et fantastique: Un mariage de raison.« In: *Cinémaction*, 74 (=Le cinéma fantastique. Hg. v. Jean-Pierre Piton), S. 154-159.
- Burnett, Robert / Deivert, Bert (1995). »Black or White: Michael Jackson's Video as a Mirror of Popular Culture.« In: *Popular Music and Society* 19:3, S. 19-40.
- Coates, Norma (2006). »If Anything, Blame Woodstock. The Rolling Stones, Altamont, December 6, 1969.« In: *Performance and popular music - history, place and time*. Hg. v. Ian Inglis. Aldershot: Ashgate, S. 58-69.
- Davison, Annette (2004). *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Denisoff, R. Serge (1990). »Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology?« In: *Film History* 4:3, S. 257-276.
- Dickinson, Kay (2008). *Off Key. When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Oxford University Press.
- Fhlainn, Sorcha Ní (2009). »It's Morning in America: The Rhetoric of Religion in the Music of The Lost Boys and the Deserved Death of the 1980s Vampire.« In: *The Role of the Monster: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Hg. v. Scott Niall. Oxford: Interdisciplinary Press, S. 147-156.
- Hayward, Philip (Hg.) (2008). *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*. Oakville, CT: Equinox.
- Huckvale, David (1998). »Hammerscore: Music in Hammer Horror Films.« In: *Journal of Popular British Cinema* 1:1, S. 115-129.
- Huckvale, David (2008). *Hammer Film Scores and the Musical Avant-garde*. Jefferson, NC: McFarland.
- Klug, Daniel (2008). *Formen und Funktionen der Inszenierung von Horror in Musikvideoclips*. Magisterarbeit, Universität Wien.
- Lerner, Neil W. (Hg.) (2010). *Music in the Horror Film. Listening to Fear*. New York u.a.: Routledge.
- Martin, Bernice (1979). »The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music.« In: *Sociological Analysis* 40:2, S. 87-124.
- Messenger, Cory (2005). »Act naturally: Elvis Presley, the Beatles and »Rocksploitation.« In: *Screening the Past* 18, http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr_18/CMfr18a.html (Zugriff am 19.7.2011)
- Mitchell, Tony (2008). »Prog Rock, the Rock, the Horror Film and Sonic Excess. Dario Argento, Morricone and Goblin.« In: *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*. Hg. v. Philip Hayward. Oakville, CT: Equinox, S. 88-100.

- Rausa, Giuseppe (1985). »La musica della paura nel cinema di Argento.« In: *Segno-cinema: Rivista Cinematografica Bimestrale* 17, S. 44-45.
- Sanjek, David (1995). »The Bloody Heart of Rock 'n' Roll: Images of Popular Music in Contemporary Speculative Fiction.« In: *Journal of Popular Culture* 28:4, S. 179-209.
- Scott, Niall (2007). »God Hates Us All: Kant, Radical Evil and the Diabolical Monstrous Human in Heavy Metal.« In: *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Hg. v. Niall Scott (= At the Interface 38). Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 201-212.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Tompkins, Joseph (2009). »What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror.« In: *Cinema Journal* 49:1, S. 65-81.

Filmographie

- Alice Cooper: Welcome to My Nightmare*, USA 1975, David Winters.
- American Graffiti*, USA 1973, George Lucas.
- Anvil! The Story of Anvil*, Kanada 2008, Sacha Gervasi.
- Bled*, USA 2009, Christopher Hutson.
- Dark Floors*, Finnland 2008, Pete Riski.
- Freddy's Dead: The Final Nightmare*, USA 1991, Rachel Talalay.
- Fright Night Part 2*, USA 1988, Tommy Lee Wallace.
- Ghost of Dragstrip Hollow*, USA 1959, William J. Hole Jr.
- Halloween II*, USA 2009, Rob Zombie.
- House of 1000 Corpses*, USA 2003, Rob Zombie.
- Intercessor: Another Rock 'n' Roll Nightmare*, USA 2005, Benn McGuire/Jacob Windatt.
- Leviatán/Monster Dog*, USA 1984, Claudio Fragasso.
- Little Shop of Horrors*, USA 1986, Frank Oz.
- Opera* [dt. *Terror in der Oper*], Italien 1987, Dario Argento.
- Il Fantasma dell'Opera* [dt. *Das Phantom der Oper*], Italien/Ungarn 1998, Dario Argento.
- Phenomena*, Italien 1985, Dario Argento.
- Prince of Darkness*, USA 1987, John Carpenter.
- Pulp Fiction*, USA 1994, Quentin Tarantino.
- Rob Zombie's Halloween*, USA 2007, Rob Zombie.
- Son of Dracula*, Großbritannien 1974, Freddie Francis.
- Suck*, USA 2009, Rob Stefaniuk.
- The Crow: City of Angels*, USA 1996, Tim Pope.
- The Devil's Rejects*, USA 2005, Rob Zombie.
- The Horror of Party Beach*, USA 1964, Del Tenney.
- The Monster Club*, Großbritannien 1980, Roy Ward Baker.
- The Rocky Horror Picture Show*, USA 1975, Jim Sharman.
- The School of Rock*, USA/BRD 2003, Richard Linklater.
- Trick or Treat*, USA 1986, Charles Martin Smith.

Thriller, USA 1983, John Landis.

Wild at Heart, USA 1990, David Lynch.

Abstract

Since the 1980's a number of exploitation movies from the horror and splatter genres used rock musicians as protagonist figures. Rock music (especially hard and heavy rock, death metal, dark metal, etc.) was the mostly used film-musical style of these movies. The article discusses the role of horror scenarios and symbols in the public communication of metal music, based on an affinity of emotional and atmospheric characteristics of musical and narrative styles in the films of the corpus. Violence, Satanism, and other themes of the movies are discussed as strategic devices in intergenerational diversification of audiences. At last the question is raised whether the symbol worlds of horror and terror are losing their traditional cultural meanings and being transformed to indirectly used codes leading to affective themes of juvenile orientation.