

Horror als Funktion

Wolfgang Heiniger

9. September 2015

Zusammenfassung

Mauricio Kagels *MM51*, Bela Bartok/Stanley Kubricks Sequenz aus *Shining* sowie Jean Guillou/Christoph Schlingensiefels Filmeinspieler in *Kirche der Angst* in eine Reihe zu stellen, mag auf den ersten Blick nicht besonders Nahe liegen. Ich finde sie als Komponist inspirierend und als Theoretiker faszinierend, weil sie in ihrer intermedialen Komposition etwas schaffen, was weder nur Illustrierung von Musik noch lediglich Untermalung von Film ist: nämlich eine intermediale Polyphonie. Der Artikel betrachtet einen Teil der notwendigen Bedingungen, die dies ermöglichen.

Mein sehr geschätzter Kollege CORNELIUS SCHWER begann einmal einen Vortrag¹ mit

Leicht lässt sich ein solcher Vortrag beginnen mit der immer wieder zu hörenden Bemerkung - sie wird durch die Wiederholungen und ihr Alter nicht lustiger - dass man sich dies oder jenes Stück der Neuen Musik sehr gut als Filmmusik, vorzugsweise in einem Horrorfilm oder Psychoschocker vorstellen könnte.

Natürlich hat er recht, es nervt bisweilen.

Ungeachtet dessen hat mich dieses Klischee aber immer fasziniert und deshalb ist hier auch das Horrorgenre der Leim, der die drei in diesem Vortrag verwendeten Beispiele verbindet. Dabei interessiert mich an dieser Stelle nur am Rande, was musikimmanent die Kompositionen horrortauglich macht (ich denke, es ist im allgemeinen die Ungerichtetheit ihrer aussermusikalischen Zeichen, zudem ist das Horrorgenre eines der wenigen genuin „modernen“ Genres, eine gewisse Nähe zur Neuen Musik ist also kulturgeschichtlich gar nicht so abwegig).

In der hier verwendeten Terminologie umfasst der Begriff des Genres die Regeln dem ein Kunstwerk auf der Objektebene unterliegt. Er beschreibt all jene filmischen und szenografischen Mittel, die innerhalb einer Gattung als typisch gelten. Zum Beispiel kommen in einem Western Pferde und Cowboys vor, aber nie Raumschiffe. Das Genre setzt den Rahmen der Antwortmöglichkeiten für die Fragen: Welche Elemente (Personen, Objekte, Mittel etc.) können vorkommen und wie können sie

¹ gehalten auf dem Symposium: Musik und Bild an der Hochschule der Künste in Zürich im Jahr 2009

Anfangs zu einander stehen? Der Plot, die Geschichte (in der deutschen Film- und Theatertheorie auch oft die *Fabel* genannt) regelt dagegen die Veränderung der Beziehung dieser, durch das Genre vorgegebenen Elemente zueinander.

Für das Horror-Genre (mit seinen unzähligen Sub-Genres) gibt es eine ganze Reihe typischer Mittel (bestimmte Kameraführungen, typische Figurenkonstellationen u.s.w) zu denen auch ein spezifischer Umgang mit Musik gehört. Ich kann hier natürlich nicht auf alle horrorspezifischen musikalischen Mittel eingehen, möchte aber kurz auf die - für diesen Text - wichtigsten eingehen: Die Musik darf und soll in einem Horrorfilm - weitaus mehr als in anderen Genres - kognitive Dissonanzen erzeugen. Diese entstehen, indem zwischen Plot oder Bild und der Musik syntaktische oder semantische Differenzen aufgebaut werden. Zudem darf die Musik oft eine grosse (stilistische oder strukturelle) Fremdheit gegenüber der Geschichte oder auch den Hörerwartungen des Publikums entwickeln, wie sie das sonst nur im Genre der Science-Fiction-Filme darf. Natürlich sind diese kognitiven Dissonanzen und die Fremdheit dem Plot gegenüber zweckrational. Betrachten wir Film - wie gemeinhin üblich - als hierarchisch strukturiertes Gesamtkunstwerk, dann ist klar, dass der Musik unter dem Primat der Narration des Plots immer eine dienende Rolle zukommt. Sie soll illustrieren, untermalen, darstellen, exemplifizieren, Gefühlstiefe und Spannungen erzeugen u.s.w. Musik im Film ist in der Regel funktional.

Dass dabei der Musik Ihre Autonomie abhanden kommt, ist offensichtlich. Genauso offensichtlich ist daher auch, dass sie dabei ihre Identität als „Neue Musik“ verlieren muss, für die eine künstlerische Autonomie konstitutiv ist.

Interessanter - aus der Perspektive der Neuen Musik - wird es daher, wenn in Filmen dieses Paradigma des hierarchisch strukturierten Gesamtkunstwerks verlassen wird.

Kagel und Kagel

Betrachten wir Mauricio Kagels *MM 51*², dann sehen wir einen Film, der seinerzeit als *Experimentalfilm* bezeichnet wurde, als er seine Erstaustrahlung im Fernsehen fand, und den man heute wohl eher als *Musikfilm* bezeichnen würde. Wir sehen einen Pianisten (hier Aloys Kontarski) Klavier spielen und ein Metronom ticken, und damit hat es sich dann auch schon im Wesentlichen. Interessant ist der Film nicht, weil auf besondere Weise deutende Bilder zur Musik gefunden worden wären, eine aufregende Geschichte erzählt würde oder weil komplexe syntaktische Verbindungen zwischen Bild und Ton entstanden, sondern weil es Kagel gelingt, mit extrem reduzierten Mitteln filmisch und musikalisch im eigentlichen Sinne zu spielen.

Er tut dies nicht wie zum Beispiel Walt Disney im Film *Fantasia* in dem er eine der Musik fremde Narration durch syntaktische Synchronisation³ auf diese gewissermassen aufprägt. Im Gegenteil, es

²ich beziehe mich hier auf die so genannte 1.Fassung von 1983 (s/w, ca 10 min) zu finden auf youtube.com unter <https://youtu.be/IRoIVphqEDk> (zuletzt abgerufen 10.9.2015)

³das so genannte „Mikey-Mousing“

fällt auf, wie wenig sich der Filmschnitt auf die formale Struktur der Musik bezieht; allenfalls die grossformale Anlage des Klavierstücks kann in der Auswahl des Bildausschnitts und Schnitt nachvollzogen werden.

Der Film und seine Musik lässt sich - für unsere Zwecke hier natürlich grob verkürzt - zusammenfassen als die Reihung einzelner Klischee-Gesten der Stummfilmmusik, allerdings komplett aus dem Zusammenhang gerissen und entsprechend fragmentiert, gegenüber Kameraperspektiven und Lichtstimmungen, wie man sie aus Stummfilm-Horrorfilmen zu kennen glaubt.

Die Verschränkung von Gezeigtem und Gehörtem erfolgt in geradezu heimtückisch offensichtlicher Weise: Beide Ebenen beziehen sich parallel auf ein Genre, das sie zwar in einzelnen Aspekten⁴ zitieren, dieses Genre aber weder narrativ erfüllen, noch konkret zeigen. Weder sehen wir einen Stummfilm, noch sehen wir einen Horrorfilm und doch können wir uns nicht dagegen wehren, die ganze Zeit an eben genau dieses Genre zu denken. Noch interessanter ist dabei, dass Kagels Musik nicht wirklich eine Filmmusik ist, oder sich als dazu wirklich eigenen würde, schliesslich handelt es sich dabei um ein autonomes Klavierstück Kagels, dessen musikalische Ironien nichts mit dem Horrorgenre zu tun haben. Und auch die „Filmhandlung“, der Plot, die Fabel, die sich ja letztlich ebenfalls auf „ein Klavierspieler spielt das Stück *MM51*“ beschränkt, hat nichts mit dem Genre in dem es sich bewegt zu tun.

Die Tatsache, dass sich einzelne Aspekte der beiden Ebenen auf ein Genre beziehen, dass ansonsten aber nichts mit dem Inhalt der beiden Ebenen zu tun hat, scheint dabei völlig auszureichen da sich die beiden Inhalte gegenseitig innerhalb dieses Musikfilms legitimieren.

Ein direkter narrativer Bezug des Films auf die Musik, also eine Verbindung auf der Ebene des Sujets oder Plots, hätte einen etwas klamottigen Cartoon entstehen lassen und der Musik ihre Autonomie gegenüber dem Bild genommen. Der Sinn und Zweck des Films hätte sich auf seinen Plot, seine Fabel reduziert.

Eine enge syntaktische Verbindung von Schnittrhythmus/Kameraperspektiven mit der Musik wiederum hätte dem Film seine Autonomie gegenüber der Musik genommen, ihn zum Dekorationsmedium werden lassen. Sie hätte sicher die Musik verstärkt, darüber hinaus aber nichts hinzugefügt.

Der Kunstgriff, die beiden Ebenen in ein gemeinsam angedeutetes Genre zu betten, ermöglicht einerseits die hierarchische Balance der Ebenen und simuliert dazu noch eine Narration, die wiederum Sinnhaftigkeit entstehen lässt. Eine Vorgehensweise, die Jahrzehnte später in den so genannten Musikvideos populär wurde.

Dass wir letztlich diesen Plot als Simulation durchschauen und ihn als Betrachter gar nicht Ernst nehmen können, ist kein Problem. Im Gegenteil: Die ironische Distanz auf beiden Seiten der Leinwand ist in diesem Fall Bedingung, dass wir das Kunstwerk überhaupt lesen können.

Der Trick besteht darin, dass Kugel das Genre selbst thematisiert und es zum Gegenstand seines Sujets macht. Er verwendet also die Genregeln des Horrorfilms, die normalerweise die globalen

⁴die bemerkenswerterweise für das Genre eigentlich gar nicht so wichtig sind

Ordnungen des Horrorfilms regulieren, dazu, auf der Ebene des Sujets, des Plots, die Ordnung der Elemente zu organisieren.

Bartok und Kubrick

Von Stanley Kubrick ist bekannt, dass er Teile seiner Filme in vielen Fällen auf bereits bestehende Musik schnitt. Gerade in der Neuen-Musik-Szene ist natürlich vor allem die Verwendung von Ligetis *Requiem* und anderen Werken aus der Neuen Musik der sechziger Jahre in *2001: A Space Odyssey*⁵ bekannt. Für diese Verwendung Neuer Kunstmusik wurde Kubrick auch oft kritisiert. Man warf ihm vor, die Musik geschmacklos zur Filmmusik degradiert zu haben, was allerdings ausgerechnet für die inkriminierten Stellen bei genauer Betrachtung nun so gar nicht zutrifft.

Sicher ist Kubrick kein Experimentalfilmer, dennoch zeigt sich an vielen Stellen bei ihm ein Filmverständnis, das weit über das normale Erzählen mit bewegten Bildern hinausgeht. Deutlich zu erkennen auch bei der ersten Labyrinth/Schreiben-Sequenz aus *Shining*⁶. Den wenigsten Betrachtern der Sequenz fällt beim ersten Sehen und Hören auf, dass Kubrick hier mit dem Ausschnitt aus Bartoks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* etwas sehr Freches tut. Er schneidet Takt 18 bis Takt 45 aus dem 3.Satz und klebt sie zwei mal hintereinander. Dies verwendete er nun als Vorlage, gewissermassen als Partitur für den Schnitt seiner Einstellungen. Wenn ich hier von *verfilmter Musik* spreche, dann natürlich nicht weil er einen Inhalt von Bartoks Werk verfilmt hätte, sondern weil die Filmsequenz sich auf die bereits bestehende Syntax und rhythmisch formale Gliederung der *Musik für Saiteninstrumente...* bezieht. Anders ausgedrückt: Kubrick hat nicht Bartoks Musik unter seinen Film gelegt, sondern offensichtlich seinen Film auf Bartoks Musik geschnitten. Und weil er nicht Walt Disney ist, ist die enge Verschränkung der Syntax auch nicht so offensichtlich, sondern ein raffiniertes Spiel von Synchronizität und Asynchronizität. Von Koppelung und Kontrapunkt. Von Dissonanz und Konsonanz. Man beachte zum Beispiel den Umgang mit Wiederholungen, der sich auf subtile Weise gegenüber der Musik verschiebt. Natürlich hätte er dies auch mit einer Musik machen können, die ein Filmkomponist für ihn geschrieben hätte. Dass er es nicht getan hat, hat natürlich einen Grund.

Kubrick spielt - nicht nur in dieser Szene - mit Genreklichees. Was ihm auf besonders raffinierte Weise möglich ist, weil Bartok eben nicht im Traum an Musik für einen Horrorfilm dachte als er seine *Musik für Saiteninstrumente...* schrieb. Allerdings ist das gläsern schimmernde Streicherthema in Melodieführung und Klang durchaus genretypisch für die Filmmusiker der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Dasselbe gilt für die Paukenglissandi. Dass die Filmkomponisten, die diese Genres etabliert haben und auf die Kubrick hier nun zurückgreift, wiederum von Bartok und seinen Zeitgenossen inspiriert wurden, ist dabei subtile Ironie. Horrorfilmmusik und die Musik Bartoks in diesem Fall, sind in ihrer Materialwahl nahezu identisch. Und diese Materialidentität schafft

⁵Stanley Kubrick Productions/Warner Bros. Pictures, 1968

⁶Hawk Films 1980, Minute 25 bis ca. Minute 30

in *Shining* die Verbindung zum Genre. Wir glauben eine Horrorfilmmusik zu hören⁷ und tun es eben doch nicht. Bartoks Musik ist und bleibt ein autonomes Kunstwerk, allerdings eines mit einem Doppelgesicht.

Betrachten wir die Szenenfolge im Gesamtkontext des Films, dann wird klar, dass sie zwar mit Zeichen und Symbolen überladen aber gleichzeitig für den Plot, die Handlung selbst, relativ irrelevant ist. So wichtig die Szene im Gesamten für die Dramaturgie und Form des Films ist, so redundant ist sie für das Sujet. Die gezeigte Symbolik - zum Beispiel des Labyrinths - ist nicht wichtig für die Fabel des Films, im Gegenteil, wenn man darüber nachdenkt ist sie sogar ausgesprochen platt⁸ und abstrus und erklärt gar nichts, der Symbolismus ist lediglich genretypisch. Bei Hitchcock hätten die Symbole eine stringente Logik gehabt, bei Kubrick sind sie „nur“ formales Mittel. Wichtig sind sie nur als Motive und Mittel, nicht als Symbole. Sie spielen für die grossformale Syntax eine Rolle, aber kaum für den Plot selbst. Ähnlich wie mit musikalischen Motiven komponiert wird, baut Kubrick hier seine Sequenz. Und genauso wie bei Kagel ist die Verbindung zwischen Musik über die Materialebene gegeben. Bei Kubrick durch die absichtliche Verwendung von genretypischen Elementen und bei Bartok eher unfreiwillig⁹, durch die historisch entstandene Materialidentität.

Kubrick braucht keine Filmmusik, die seine Bilder *untermalen* soll, er braucht einen starken musikalische Partner, an dem sich seine Bilder reiben können. Kubrick missversteht Bartoks Musik gewissermassen mit Absicht, was er nur tun kann weil die *Musik für Saiteninstrumente*.. ein autonomes Kunstwerk ist. Der Sinn dieser Sequenz entsteht nicht im Film, noch ist er in der Musik gegeben, er entsteht in der filmischen Rekomposition von Bartoks Musik in einem Genrekontext, der wiederum der Musik gar nicht ein- sondern lediglich zugeschrieben ist. Kubricks Kunst lebt in vielen Momenten, nicht nur in dieser Sequenz, von eben dieser Grundspannung im absichtlichen Missverstehen einer autonom entstandenen Musik. Die bisweilen bizarr wirkende Mischung von respektvoller Verneigung und rüdem Umdeuten machen einen wesentlichen Teil der Virtuosität seines Stils aus.

Gillou und Schlingensief

Etwas über das Thema Film hinaus geht das Beispiel von Christoph Schlingensief und Jean Gillou, das hier leider komplett aus dem Kontext gerissen behandelt werden muss. Es soll hier als Beispiel für eine Radikalisierung der in den beiden vorherigen Beispielen gezeigten dramaturgischen Techniken dienen. *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*¹⁰ ist ein multimediales Oratorium bei dem Filmeinspielungen eine wichtige Rolle spielen. Der hier behandelte kurze Ausschnitt steht für eine

⁷Tatsächlich erkennen die meisten meiner Studierenden (alles immer Musiker) das Stück nicht, wenn ich ihnen die Szene vorführe, obwohl sie natürlich Bartoks Werk kennen und seine Musik problemlos erkennen wenn sie nicht in diesem Kontext vorgeführt wird.

⁸möglicherweise ist die Platitude der Symbolik eben gerade deshalb erträglich weil die Symbolik letztlich von der Geschichte nie aufgelöst wird

⁹Auch wenn vermutet werden darf, dass der notorisch klamme Bartok sich über diese Einkommensquelle sehr gefreut hätte

¹⁰2009 in der vollständigen Fassung an der Ruhrtriennale uraufgeführt

wiederkehrende Sequenz, die neben ihrer narrativen Funktion auch als formgebendes Motiv dient. Was wir sehen ist Footage von Mikroorganismen und Zellteilungen unter dem Mikroskop in einer merkwürdig historisierenden Bildqualität und wir hören Orgelmusik von Jean Gillou¹¹, einem französischen Zeitgenossen. Die Sequenz kehrt im Verlauf des Stückes mehrmals wieder und wird dabei unterschiedlich variiert. Es dient gewissermassen als eine Art Refrain.

Während Kagel und Kubrick jeweils filmisch auf eigene oder fremde bestehende Musik reagieren, kombiniert Schlingensief hier nur noch. Es gibt weder eine semantische noch eine syntaktische Integration: Die Verknüpfung der Materialien ist nicht wie bei Kubrick und Kagel eine kunstvolle Verflechtung sondern reine Behauptung. Sowohl Film wie Musik sind jeweils autonome Ebenen, die von Schlingensief lediglich in einen Kontext gesetzt und als zusammengehörig gezeigt werden. Ich habe das Beispiel ausgewählt, weil auch hier - wie in den beiden Beispielen zuvor - auf das Horrorgenre Bezug genommen wird.

Radikaler als bei Kubrick oder Kagel haben Bild und Ton hier direkt gar nichts mehr miteinander zu tun. Die Verwendung von Orgelmusik legitimiert sich vielleicht im Gesamtkontext von *Kirche der Angst* über das übergeordnete Genre des Oratoriums und die Bilder von Zellen über das Thema des Stückes: „Krebs“. Einen direkten Zusammenhang zwischen Bild und Ton lässt sich weder aus einer syntaktischen noch aus einer semantischen Perspektive erkennen. Man kann noch nicht einmal wirklich ein dissonantes Verhältnis erkennen, denn dafür haben sie zu wenig miteinander zu tun.

Trotzdem verbinden sich die beiden Ebenen in ihrer bizarren Unverständlichkeit der Zeichen auf einer emotionalen Ebene ausgesprochen präzise. Noch viel mehr als in den beiden anderen Beispielen entsteht der Sinn aus der *unhierarchischen Kombination*. Weder reguliert hier das Bild die Musik, noch die Musik das Bild. Die beiden Ebenen bleiben sich fremd und in dieser Fremdheit verweisen sie auf das Horror-Genre. Die Wiederkehr der Sequenz macht sie zum Motiv und lädt sie so mit Sinn auf. Einen Sinn, den bemerkenswerterweise weder Musik noch Bild alleine haben könnten.

Vielleicht könnte man die Verwendung von Gillous Musik als Horrorfilmklischee als infam empfinden und dies zu recht, wenn Gillous Musik vom Genre gewissermassen aufgefressen würde. Tatsächlich ist es aber so, dass - gerade weil die die Musik für sich so etwas ganz anderes will, als eine Gothic-Tapete zu sein - sie das Genre knackt und dadurch erst sichtbar macht. Nicht das Genre bestimmt die Musik, sondern die Musik spielt mit dem Genre. Wäre die Musik (oder auch das Bild) eine *echte* genretypische Musik, wäre ihr die Möglichkeit der Variation in den Wiederholungen genommen. Die Mehrdeutigkeit von Bild und Ton innerhalb des lockeren Genrebezugs ist Notwendig. Erst diese Suspendierung eines Sujets bei gleichzeitiger Behauptung eines Genres macht ein Element tauglich für seine wiederkehrende Verwendung als formgebendes Motiv.

¹¹den Anfang der *Visions Cosmiques* für Orgel Solo (1968)

Autonomie und intermediale Polyphonie

Was allen drei Beispielen gemeinsam ist, ist dass sich Bild und Ton in gleichem Recht gegenüber stehen, jeweils - wenn auch in unterschiedlichen Masse - autonom sind und dass sich in allen drei Fällen die Sinnhaftigkeit nicht hierarchisch aus einem der beiden Medien ableitet, sondern erst in der Kombination entsteht.

Bedingung dafür, dass dies möglich wird - ist zumindest auf Seiten der Musik - genau diese Autonomie. Nur weil Bartoks und Gillous Musik das Genrehafte lediglich zugeschrieben werden kann oder Kagel sein musikalisches Material auf eben solche Klischees reduziert, ohne aber einer klaren genrekonformen Narration zu folgen, funktioniert es in dieser Tiefe. Alle drei behaupten ein Genre und einen Plot und hebeln dabei gleichzeitig über die Widersprüche zwischen Bild und Ton eben dieses Genre aus und suspendieren den Plot. Wir glauben bei Kagel den Horror nicht mehr, sind irritiert bei Bartok/Kubrick und auf unsere eigenen Vorurteile zurückgeführt bei Gillou/Schlingensief. Die Musik unterminiert das Genre und hebt es letztlich aus, gerade weil sie es in den Vordergrund rückt, es dabei aber ausstellt, kenntlich macht, ironisiert und/oder irritiert. Als Narrationen sind sie die Beispiele im besten Fall redundant. Sie sind aber problemlos lesbar als polyphone intermediale Zeitkunstwerke.

Für meine Absicht entscheidend ist jedoch, dass alle drei Musiken dabei sich selbst bleiben, ihren eigenen Gesetzmässigkeiten folgen und nicht dem Bild unterworfen sind. Sie sind nicht Illustration, noch Darstellung. Gegenüber dem Film sind sie nur auf den ersten Blick (oder auf das erste Ohr) funktional. Die Sinnhaftigkeit entsteht nicht hierarchisch, gewissermassen Top-Down, sondern aus der Mitte, aus dem imaginierten Zwischenraum zwischen Film und Musik. Man könnte es zwei autonome mediale Stimmen nennen, global reguliert durch die „Harmonik“ des Genres, in einem polyphonen Zusammenhang gesetzt.

Interessant ist für mich dabei die Funktionalisierung der Behauptung eines Genres. Es gibt in den genannten Beispielen eben keine materiale oder motivische Verbindung oder Koppelung zwischen den beiden Ebenen Musik und Bild. Es wird auch keine simuliert, wie dies zum Beispiel in vielen Hollywoodfilmen durch die Verwendung von Leitmotiven gemacht wird. Auch finden wir kaum synchronisierte Affekte oder Synchronesen. Die Gefahr wäre also gross, dass beide Ebenen komplett zusammenhangslos blieben, gäbe es eben nicht in beiden Ebenen die Verweise auf ein gemeinsames Genre. Das gemeinsame Genre verhindert, dass die Autonomie der Ebenen zur sinnlosen Disparatheit wird.

Voraussetzung für ein gelingendes Erscheinen von autonomer Neuer Musik im Film ist also nicht deren Funktionalisierbarkeit, sondern die Funktionalisierung des Bezugssystems der beteiligten medialen Ebenen.

In diesen drei Beispielen war dies das Genre. Andere Bezugssysteme sind natürlich denkbar und sicher auch in anderen Beispielen zu finden.

Dieses Bezugssystem darf übrigens dabei ruhig reine Behauptung bleiben. Kubricks und Schlin-

gensiefs Kunst leuchtet um so heller je hanebüchener auf den ersten Blick die Kombinationen erscheinen. Kagels Ironie wird um so beissender, je unvereinbarer Genre und Umgang damit werden.

Natürlich ist für die autonome Musik dies auch in einem solchen intermedialen polyphonen Zusammenhang mit Verlust verbunden. Sie verliert ihre Eindeutigkeit, ihre Eigentlichkeit als musikalisches Kunstwerk im Verständnis des Komponisten und meist sogar ihre Identität als Neue Musik. Sie gewinnt aber - und dies im Gegensatz zu echter Filmmusik - an Mehrdeutigkeit, Dimensionalität und letztlich auch in vielen Fällen an Zugänglichkeit. Die Musik wird sich selbst anders aber uns in der Summe nicht weniger.

Die Bedingung auf Seiten des Films für eine Einbindung autonomer Neuer Musik ist die Preisgabe des Modells der Top-Down hierarchisch strukturierten Dramaturgie des so genannten *Gesamtkunstwerks*. Zumindest deren zeitweilige Suspendierung, wie sie zum Beispiel bei Kubrick so oft zu finden ist.

In diesem Sinne mag der Eingangs zitierte Satz von der *guten Eignung Neuer Musik im Horrorfilm* zwar immer noch etwas einfältig, aber nicht mehr ganz so falsch erscheinen. Vielleicht ist es umgekehrt: Es ist nicht die Neue Musik, die für das Horrorgenre geeignet ist, sondern das Horrorgenre, das sich - in seiner Durchlässigkeit für das Fremde - besonders für Neue Musik eignet.