

THE EXORCIST (1973) als Beispiel der Relevanz von Filmmusik in genre-spezifischer und filmhistorischer Hinsicht

Florian Mundhenke (Leipzig)

Einführung

Das Genre des Horrorfilms gehört zu jenen festen Genres die ohne den Einsatz der Musik einen großen Teil ihrer originären Wirkung einbüßen würden. Man denke an den WEISSEN HAI (USA 1975, Steven Spielberg) ohne John Williams markante Streicherpassage oder an das Teufelskind Damien ohne die von Jerry Goldsmith komponierten Chorstücke für die OMEN-Trilogie (USA 1976-81, Richard Donner, Don Taylor, Graham Baker). Der 1973 von William Friedkin in den USA gedrehte Film THE EXORCIST gilt in vielerlei Hinsicht als Markstein des Genres. Vor allem in ökonomischer Hinsicht hat er es geschafft, das Genre des Horrorfilms aus der Underground- und Schmuddel-Ecke herauszuholen, trotz visuell und verbal kühner Passagen ein großes Publikum anzusprechen und damit den Weg zu ebnen für formal und inhaltlich ähnlich gelagerte Filme der 70er und 80er Jahre. Erst mit den FRIDAY, THE 13TH- und NIGHTMARE ON ELM STREET-Filmen konnte sich Mitte der 80er Jahre eine andere Art von Horrorfilm im US-Kino etablieren. An dieser Stelle soll nicht der Film THE EXORCIST und seine Musik *en detail* analysiert werden. Vielmehr geht es um ein größeres Bild, das einen Blick auf den Umgang mit vorhandener symphonischer Musik im US-Spielfilm wirft. Dabei sollen zwei Fluchtlinien verfolgt werden, um zu zeigen, wie die verwendete Musik und der Umgang mit Klang im Film den Weg für zukünftige Entwicklungen geebnet haben.

THE EXORCIST (USA 1973, William Friedkin)

THE EXORCIST ist trotz seiner Entstehungszeit im Kontext von New Hollywood ein klassisches Produkt eines großen Filmstudios, an dem man fast exemplarisch die Rigidität der Überwältigungsstrategien und der aufgebrachten Wirkung studieren kann. William Peter Blattys 1971 erschienener Roman war schon in Buchform ein großer Erfolg und nachdem Warner Bros. die Rechte an dem Stoff 1972 gekauft hatte, machte sich das Studio daran, diesen Erfolg möglichst breitenwirksam filmisch umzusetzen.¹ Stanley Kubrick, der mit dem Studio seit einiger Zeit zusammengearbeitet hatte, war an dem Stoff interessiert, wurde aber wieder fallengelassen, weil er seine Filme immer selbst produzieren wollte und Warner dann nur als Vertriebsgesellschaft hätte fungieren konnte und demnach kein Mitspracherecht gehabt hätte. Auch Arthur Penn, Mike Nichols, Peter Bogdanovich und John Boorman kamen für das Studio nicht in Frage, weil sie befürchteten, dass diese Regisseure dem Stoff zu sehr ihre eigene Handschrift aufprägen würden (vgl. Kermod 2003, 21). Noel Marshall, der das Projekt THE EXORCIST bei Warner Bros. vorantrieb, handelte einige Vertragsdetails mit Mark Rydell aus, aber Autor Blatty insistierte auf William Friedkin, mit dem er befreundet war. Dies war auch für das Studio akzeptabel, hatte der Filmemacher doch wenige Jahre zuvor mit FRENCH CONNECTION (USA 1971) einen Kassenschlager im Bereich des *crime thrillers* geschaffen. Auch für die Besetzung galt es, ein Ensemble zusammenzustellen, bei dem Wirkung und Thema des Films immer stärker und verbindlicher sein mussten, als dass herausragende darstellerische Einzelleistungen im Vordergrund stehen durften. Audrey Hepburn, Shirley MacLaine und Jane Fonda wurden für die Rolle der Chris MacNeil befragt, aber wieder fallengelassen, ebenso Marlon Brando als Father Merrin. Man einigte sich schnell auf Schauspieler, deren Gesicht noch mehr oder weniger unverbraucht erschien, Ellen Burstyn spielte nun MacNeil und Father Merrin wurde mit dem weißgesichtigen, seit einigen Jahren im Hollywood-Film erfolgreichen Schweden Max von Sydow besetzt, der für die Rolle maskenbildnerisch um zehn Jahre gealtert wurde. Da Blatty das Projekt ehrgeizig mitverfolgte, wurde das Drehbuch von ihm – ohne Zugeständnisse an die Studiobosse – adaptiert. Für den Soundtrack wollte Regisseur Friedkin zunächst Hitchcocks langjährigen Komponisten Bernard Herrmann gewinnen, der zuletzt auch für die Filme Brian DePalmas gearbeitet hatte (vgl. Burlingame 1998, 2). Herrmann lebte aber in London und es kam für ihn nicht in Frage, die Musik in Amerika einzuspielen. Nachfolgend einigte man sich auf Lalo Schifrin, der angewiesen wurde, einen dissonanten Streichersoundtrack zu komponieren. Friedkin wollte dabei auf keinen Fall aufdringliche Musik:

[N]othing scary, no so-called frightening music...only music, in the montage sequences. The music should be like a cold hand on the back of your neck, a chill presence that would never assert itself except for the final musical statement over the credits. (Friedkin in Burlingame 1998, 2)

¹ Eine gute, auch filmwissenschaftlich relevante Auseinandersetzung zu den Hintergründen bietet Kermod 2003. Als umfassende Dokumentation gilt, wenngleich nicht immer frei von Spekulation bzw. nicht mehr ganz aktuell: Travers, Reiff 1974. Zum Entstehungsprozess des Films aus Sicht des Autors vgl. auch: Blatty 1974.

Der Argentinier Schifrin war damals vor allem für sein jazzigen Krimi-Soundtracks (*DIRTY HARRY*, Don Siegel, USA 1970, *BULLITT*, Peter Yates, USA 1968) bekannt, hatte aber mit seinen Scores für den experimentellen Insekten-Dokumentarfilm *THE HELLSTROM CHRONICLE* (Walon Green, USA 1971) und für George Lucas' *THX 1138* (USA 1973) auch ein Händchen für Avantgardistisches und Atmosphärisches bewiesen. Zunächst vertonte Schifrin den Trailer, später komponierte er für die erste Hälfte des Films einige Cues sowie die Jazzmusik für die Party, die im Hause der MacNeils stattfindet (vgl. Burlingame 1998, 2f.). Dabei war der Soundtrack für Schifrin ein außergewöhnlicher Auftrag, mit dem er neues Terrain betreten konnte: Seine Musik war komplex, dissonant, sie fokussierte sich auf Streicher mit schroffer begleitender Perkussion. Ein Cue hatte eine Solo-Kinderstimme, die das traditionelle *Tantrum Ergo* singt, eine andere Aufnahme sollte Stimmen enthalten, die die katholische Messe *Libera me domino de morte aeterna* enthält (vgl. *ibid.*). Diese Musik (und die mit Musik unterlegten Szenen) wurden Produzent Marshall und Regisseur Friedkin vorgespielt, die allerdings – wie es seinerzeit heißt – schockiert waren, weil der Horror von Schifrins Score den Schrecken der Bilder eher doppelte, als mit ihm zu einer Ganzheit zu verschmelzen. „It should be subtle and small“, sagte Friedkin über die Musik, „not to scare audiences; that was the point Lalo and I differed on. It needs restraint.“ (*Ibid.*) Den Kritikern des *American Film Institute* erzählte der Regisseur zur Wiederaufführung des Films 2000: „It was big, loud and scary, wall-to-wall, accent, accent, accent...“. (*Ibid.*, 3) Schifrin interpretierte die Sache später so, dass es ein Machtkampf zwischen den Verantwortlichen bei Warner Bros. und den künstlerisch Beteiligten (Blatty, Friedkin) war, der zum Scheitern seiner Bemühungen beigetragen hatte, noch heute insistiert er auf die Wirkung des Scores und schreibt zur Erstveröffentlichung der eingespielten Musik auf CD: „One of the best I've ever done“. (*Ibid.*, 2)

Auch Soundtrack-Produzent Nick Redman wertete das Score als innovativ und für die weitere Entwicklung des Genres richtungsweisend, er konnte aber auch nachvollziehen, warum Regisseur Friedkin darauf verzichtet hatte:

THE EXORCIST could play just as successfully without a note of music. The music that is in the film adds color and texture at certain points, but in no way does it prepare you for what you are about to see. It may sound ironic coming from someone who is a longtime advocate of film music, but William Friedkin was completely correct in his decision to proceed without Lalo's Score. Not because the music was bad, but because it worked too hard to lead you in a certain direction. Friedkin's whole point was that you, the audience, were completely alone in your experience of the film and your interpretation of the events as you saw them. (*Ibid.*: 2f.)

Auf der Suche nach Alternativen traf Produzent Marshall auf Jack Nitzsche, der ebenfalls im Jazz-Bereich gearbeitet hatte und vor allem als Arrangeur hervorgetreten war. Er hatte beispielsweise die musikalischen Zwischenstücke für Nicholas Roeg's *PERFORMANCE* (GB 1970) geschrieben. Nitzsche schlug Friedkin und Marshall einige Klassik-Stücke vor, von denen Sie zuvor noch nicht gehört hatten. Es wurde beschlossen, dass die Sound-Abteilung, die auch Geräusche und Dialoge erstellte bzw. mischte, von der ausgesuchten

Musik das verwenden sollte, was sie gerade für notwendig hielt, was letztendlich oft nur wenige Sekunden der präexistenten Stücke waren (vgl. *ibid.*, 3). Als Musik für den Vorspann ließ Nitzsche auf Wunsch des Regisseurs das damals erst wenige Monate alte Anfangsthema aus Mike Oldfields *Tubular Bells* kaufen, das letztlich das einzig dominant im Film hervortretende Stück Musik ist. Die verwendeten symphonischen Stücke sind hingegen alle dem Bereich der Neuen Musik entnommen und waren zuvor primär einem auf diesem Gebiet bewanderten Publikum bekannt. Es handelt sich dabei um Kompositionen von Anton Webern, Hans-Werner Henze, einer Passage aus George Crumbs *Night of the Electric Insects* sowie vier Kompositionen des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki. Penderecki kann mit György Ligeti und Luigi Nono zur Vorhut der dissonanten Neuen Musik der 60er Jahre gezählt werden, die vor allem bei den Donaueschinger Musiktagen aufgeführt wurden, die 1960 Pendereckis *Anaklasis* mit großem Erfolg präsentiert hatten. (Vgl. weiterführend Demmler 1999, 331ff.) Die nachfolgenden Kompositionen wie *Polymorphia*, *Threnos für die Opfer von Hiroshima*, *Fonogrammi* und der *Kanon für 52 Streichinstrumente* arbeiteten an einer von Penderecki auch theoretisch ausbuchstabierten „Emanzipation des Geräuschs in der Musik“ (Penderecki in Moritz 1989, 588). Er setzte die Streicher oft perkussiv unter der Hervorbringung von Klopf, Reibe- und Schlaggeräuschen ein, was viele Orchester zu einer Verweigerung der Aufführung seiner Musik führte. Pendereckis Musik, so Reiner Moritz,

lebt sicherlich zu einem großen Teil aus ihren Anfang der 60er Jahre neuartig klingenden Effekten, den explosionsartigen Geräuschen, den Clustern und Klangfarben, der exzessiven Dynamik und der exzentrischen Handhabung der Instrumente. [...] Solange sich Penderecki dieser Mittel immer virtuoser bediente, fand er Zustimmung bei der Kritik und wurde vom Publikum, das ihn wahrscheinlich nicht verstand, gemieden. (Moritz 1989, 588)

Anfang der 1970er allerdings, so auch Reiner Moritz, „waren inzwischen viele seiner Effekte sowie die von ihm entwickelte Notation Allgemeinplatz geworden.“ (Ibid.) Zu diesem Zeitpunkt trat nun *THE EXORCIST* auf den Plan. Nitzsche und Friedkin wählten Pendereckis dissonante Musik sicherlich aufgrund ihrer Sperrigkeit, aber auch inhaltlich kann eine gewisse Konformität mit dem Aussagespektrum des Films nicht geleugnet werden. Penderecki, so Moritz „machte aus seiner Katholizität und seiner Verwurzelung im europäischen Humanismus keinen Hehl“. (Ibid.) Zwar ist seine musikalische Sprache höchst neuartig und der Klang seiner Musik oft mechanisch, metallisch und scheinbar ungeformt, die Stücke beziehen sich hingegen oft auf Psalmen, liturgische Gesänge, wie auch die 1963 uraufgeführte *Lukas-Passion*, die inhaltlich in einem krassen Gegensatz zur formalen Sprache der Musik zu stehen scheint. Interessanterweise arbeitet der Film aber ebenfalls mit genau diesem Gegensatz, indem der Kontrollierbarkeit der Realität, den Ärzten mit ihren Instrumenten, Chris MacNeil als moderne, alleinerziehende Mutter der Glaube, das Mystische und Irrationale gegenüber gestellt werden, das letztlich auch zum Sieg über den Dämon führt, der in der kleinen Regan gefangen ist. Im Grunde erscheint der Film mit seiner offenen Affirmation des Exorzismus als einzige Lösung für das im Film dargestellte Problem als Rückkehr zu einer Irrationalität und Gottesfürchtigkeit, die

in der Moderne oder Postmoderne der filmischen Wirklichkeit als solche nicht mehr von Bedeutung ist und erst allmählich als traditionelle Möglichkeit akzeptiert werden muss.

Dies unterstreicht auch Kermode, der von einer generellen Ambivalenz aus konservativen und progressiven Elementen im Film spricht, in dem er von einem „credible portrait of the modern world

One of the strongest themes of *THE EXORCIST* is the uneasy disparity between the modern, suburban setting of Washington, DC, and the apparent archaic solution that Regan's illness ultimately demands. (Ibid.: 24).

Diese Verbindung ist der Musik mit ihren fast unreflektiert liturgischen und demütigen Passagen, die oft gar keinen Widerhall finden wollen in den schroffen, völlig unharmonischen Bestandteilen intrinsisch eingeschrieben. Dies wird auch in der radikalen Darstellung der Auswirkungen der dämonischen Besessenheit deutlich, welche die kleine Regan buchstäblich auseinanderzureißen scheinen (Verdrehung des Kopfes um 180 Grad, Masturbation mit einem Kruzifix, Auflösung der Haut am ganzen Körper), eine Wirkung die fast genauso abstoßend und unangenehm erscheint wie die schrillen musikalischen Passagen, auch wenn das Erlebnis im auditiven Raum eine ganz anderes ist als im visuellen Erfahrungsbereich. Dieser klangliche Gegensatz wird durch den weißgesichtigen und ruhigen Father Merrin ergänzt, der dem Dämon auch bildlich entgegensteht, wenn er oft auch machtlos gegenüber seiner schieren physischen Gewalt zu sein scheint. So schrieb *The New Republic* nach Veröffentlichung über den Film: „[E]ven the music is faultless, most of it by Krzysztof Penderecki, who at last is where he belongs.“ (zitiert in Burlingame 1998, 4)

Wenn man den Film betrachtet, so fällt auf, dass die Musik keineswegs so dominant ist, wie hier zunächst suggeriert wurde. Außer *Tubular Bells* am Anfang des Films und dem sphärischen *Crystal Glass and Voices* von Nitzsche selbst spielt die prä-existente symphonische Musik keine bemerkenswerte Rolle. Oft ist sie zusammen mit den Geräuschen des Dämons und den Stimmen der Figuren irgendwo in den komplexen Soundteppich eingewoben². Sie wirkt eher subliminal, ähnlich wie die in den Film eingeschnittenen Bilder der Dämonenfratze, die aufgrund von zu großer Schockwirkung aus dem Film der 1973er Fassung wieder entfernt wurden (vgl. Kermode 2003, 45f.). Die langen ruhigen Passagen aus der Musik Pendereckis (beispielsweise die ersten sechs Minuten aus *Polymorphia*) werden eingesetzt, um einen Klangteppich zu generieren, der besonders die kalte und unwirkliche Stimmung unterstützt, die langsam die gewohnten Alltagsszenarien (das Haus der MacNeils, die öffentlichen Plätze am Drehort Georgetown) erreicht und allmählich „überfriert“. Zwei Szenen verdeutlichen dies besonders. Dazu gehört einmal jener dem 2000 angefertigten Neuschnitt hinzugefügter Prolog, in welchem man das Haus der MacNeils sieht, die Treppe, die zum Verhängnis für einige Figuren werden wird, sodann die Madonnenstatue, die man später stark

² Zum Sounddesign vgl. auch: Ehrlich 1974. Während die Musikauswahl überwiegend Jack Nitzsche zukam, war Ron Nagle für die Soundeffekte verantwortlich. Er hat zusammen mit Chris Newman und Buzz Knudson (Tonschnitt und Endmischung) seinerzeit – neben Drehbuchautor William Peter Blatty – den einzigen Oscar für den Film gewinnen können (bei immerhin 10 Nominierungen).

verunstaltet sehen wird, sowie eine Schwarzblende, die Einblendung des Titels und der Beginn der Irak-Sequenz. In diesen eineinhalb Minuten wird schon das ganze klangliche Spektrum des Films vorweggenommen: Das kalte, futuristisch klingende Synthesizerflächenmotiv aus Jack Nitzsches *Crystal Glass and Voices* blendet allmählich in eine ruhigere Passage aus Pendereckis *Polymorphia*, bevor bei der Titeleinblendung einige schrille Streicherspitzen aus seinem *Streichquartett No. 1* zu hören sind; noch während der Titeleinblendung nimmt man allerdings den Muezzin aus der nachfolgenden Szene im Irak wahr, die mit der Einblendung der sengenden Sonne beginnt. Ähnlich wie Walter Murch später in *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, USA 1979) gelingt es den Tontechnikern hier, einen Klangteppich zu weben, der zugleich führt (von Szene zu Szene – von Georgetown bis in den Orient), aber auch verstört, das Gewohnte verfremdet und damit auf die Außergewöhnlichkeit des nachfolgenden Geschehens hinweist.

Eine ähnliche Eigenständigkeit des Klangs kann man in jener Schlüsselszene beobachten, in der der junge Pater Karras nach dem Tod seiner Mutter die Vision einer Begegnung auf offener Strasse hat. Vom schlafenden Körper des Mannes wird zunächst auf ihn auf einer Straße gegenüber vor einem U-Bahneingang stehend geblendet, dann sieht man ein Amulett, das seiner Mutter gehörte und welches allmählich in Zeitlupe auf den Boden fällt, beobachtet dann wie die alte Frau aus dem Eingang kommt und winkt – parallel dazu die nur wenige hundertstel Sekunden langen Einblendungen der Dämonenfratze –, das verzweifelte Gesicht von Karras, der sie aufgrund der stark befahrenen Straße nicht erreichen kann, die letzten wimmernden Worte seiner Mutter, schließlich erreicht das Amulett den Boden und es folgt ein harter Schnitt auf das Mädchen Regan, wie es sich schreiend einer ärztlichen Untersuchung unterziehen muss. Auffallend in dieser Szene ist neben ihrer visuellen Ausgefeiltheit die Klangebene, die das Ganze zu einer irrealen, verstörenden Einheit verschmelzen lässt. Dominant ist zunächst das schwere Atmen Karras', der diese Vision als nächtlichen Traum erlebt, das Schnaufen steht klanglich immer im Vordergrund. Dazu kommt eine leise Passage aus dem *Kanon für Orchester und Band* von Penderecki, die nur einmal kurz bei den Fratzenmomenten aufspielt, dann das Wimmern und Betteln der Mutter auf dem Totenbett, welches immer lauter wird – alles wird jäh durchbrochen durch das Schreien Regans bei der Untersuchung. Hier gelingt es Fragmente des vorher gezeigten – den für den jungen Priester belastenden Tod der Mutter bzw. die fehlende Möglichkeit eines Abschieds durch sein Zuspätkommen, die allmähliche Trennung von ihr (das Amulett), die Präsenz des Dämons (der für Karras schließlich zum Verhängnis werden wird) und die Dominanz der leidenden Regan – bildlich und klanglich verstörend, aber dicht gebündelt zusammenzubringen. Obwohl die Szene durch die anderen Menschen auf der Straße und an der U-Bahn greifbar und alltäglich wirkt, wird sie durch die Montage, die extreme Verzögerung der Bilder und vor allem durch Geräusche (das Atmen und Wimmern) und die Musik (die durch ihre Zurückhaltung fast kaum zu orten ist, man hält sie zunächst für das Rauschen des Alltagslärms auf der Straße) völlig entfremdet bzw. neu kontextualisiert und fungiert so als Resümee über Bisheriges und Ausblick auf Folgendes. Auch hier greifen Kontinuität des eigentlich visuell Disparaten und die Seltsamkeit, Fremdheit des Erlebten kettenartig ineinander. Vor allem die seltsamen Geräusche werden immer wieder angewandt, um zunächst visuell noch

Separiertes zusammenzubringen; so hört man das Kratzen und Wispern des Dämons bereits am Anfang bei Father Merrins Ausgrabungen in der Irak-Sequenz, dann noch einmal bei der Behandlung von Karras' todkranker Mutter in einem heruntergekommenen Armenkrankenhaus sowie in dieser Traumsequenz und schließlich am Ende bei der Konfrontation mit dem Dämon in Regans Zimmer. Die Fremdheit der Geräusche (verstärkt durch die Atonalität von Pendereckis Musik und die Avanciertheit der neueren, oft mit Synthesizer verstärkten Kompositionen Nitzsches und Oldfields) schaffen so einen – wie es Kermode nennt – „avantgarde sound“ (ibid., 9), der den beschaulichen Orten und der klassischen bzw. traditionellen Hollywooddramaturgie des Films entscheidend entgegenwirkt und somit die Ambivalenz des Gesehenen erhöht.

Trotz seiner akustischen Schroffheit war die Nachfrage nach einer eigenständigen Veröffentlichung des Soundtracks von Seiten der Zuschauer groß. Da eine Verwendung der Originaleinspielungen von Penderecki, Henze und den anderen Komponisten zu teuer gewesen wäre, ließ man Leonard Slatkin die Stücke mit dem National Philharmonic Orchestra neu einspielen und veröffentliche diese Zusammenstellung im November 1974 zur Europapremiere des Films (vgl. Burlingame 1998, 4). Man kann aber sagen, dass sich das Dissonante und Sperrige der Musik durch diese einsetzende Breitenrezeption allmählich abgeschliffen hat. Betrachtet man andere dissonante Hollywood-Filmmusiken aus dieser Zeit, man denke beispielsweise an die von Leonard Rosenman komponierten Scores zu *FANTASTIC VOYAGE* (USA 1966, Richard Fleischer) und *BENEATH THE PLANET OF THE APES* (USA 1971, Ted Post), so merkt man, dass die verstörende und auf Überwältigung setzende Wirkung der Musik sich heute verändert hat, da mittlerweile viele Komponisten die hier verwendete Instrumentierung und die Klangfarben aufgegriffen, weiterentwickelt und damit auch standardisiert haben.

Anknüpfungen an und Entwicklungen seit *THE EXORCIST*

Es soll kurz erwähnt werden, dass die Musik von Krzysztof Penderecki nach *THE EXORCIST* in Hollywood weitere Jahre rege Verwendung gefunden hat und sich bis heute einen festen Platz im Bereich der Horrorfilmmusik erobern konnte. So hat Stanley Kubrick bei der Adaption von Stephen Kings *THE SHINING* (GB 1979), auf genau jene Penderecki-Stücke zurückgegriffen, die man im Soundtrack zu *THE EXORCIST* ausgespart hatte, dazu zählen *Das Erwachen Jakobs* wie die beiden *De Natura Sonoris*-Stücke. Auch hier wirkt die Musik ähnlich wie bei *THE EXORCIST* und trägt dazu bei, dem Film eine bestimmte Klangfarbe zu geben, das Alltägliche und Natürliche der Filmschauplätze zu verfremden und sie mit Negativität aufzuladen. Darüber hinaus wird die Musik aber auch eingesetzt, um illustrativ besonders dramatische Passagen zu unterstreichen. Ein deutliches Beispiel ist hierfür die Szene, in der man die Protagonistin Wendy sieht, wie sie ihren allmählich verrückt werdenden Ehemann Jack in der Küche einschließt, um im Anschluss mit dem

gemeinsamen Kind zum Schneemobil in der Garage zu laufen, um hier festzustellen, dass Jack das Gefährt bereits fahruntüchtig gemacht hat. Die langsam aufspielenden Streicher wirken zunächst einer Grundierung ähnlich, steigern sich aber graduell beim Rennen durch die Gänge, um schließlich bei der Entdeckung des Schadens dissonant und schrill aufzuspielen – die Verwendung der Musik ist dabei also viel vordergründiger und schließt an Konventionen an, wie sie beispielsweise schon in den 60er Jahren durch *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) von Bernard Herrmann etabliert wurden.

Zuletzt hat auch David Lynch für seinen Film *INLAND EMPIRE* (USA 2005) auf die Musik Pendereckis – und zwar überwiegend auf die gleichen Stücke wie in den Horrorfilmen der 70er Jahre – zurückgegriffen. Während in *THE EXORCIST* die Musik meistens nur kurz angespielt wird und passagenweise ihre Wirkung entfalten kann, lässt Lynch sie voll ausspielen, kann aber nicht vermeiden, dass durch die Doppelung Bild-Ton (beides wirkt surreal und fremd) und die mittlerweile zu beobachtende Vertrautheit der Penderecki'schen Tropen nur noch wenig Fremdheit bzw. Disparatheit hergestellt wird und die Musik von daher nicht annähernd so effektiv wirkt, wie beispielsweise Angelo Badalamenti's jazzig-verführerische Soundtracks zu seinen Werken *BLUE VELVET* (USA 1986) oder *TWIN PEAKS* (USA 1989-1992); hierbei gibt es oft auch nicht so eine exakte Kongruenz von Toneffekten, Musik und Bildebene, wie man sie in Friedkins Film beobachten kann, es kommt hier eher zu einem befremdenden Nebeneinander von Bild, Schauspielhandlung und Ton, die ein beziehungsloses Chaos verursachen, das aber in seiner Wirkung längst nicht so effektiv und verunsichernd ist.

Auch in der anderen Richtung, also der Komposition originärer Musik für den Horrorfilm hat die musikalische Sprache von *THE EXORCIST* ihre Spuren hinterlassen. 1979 verwendete Lalo Schifrin – Komponist des zurückgewiesenen Original-Soundtracks – Motive aus seinem Score für *THE EXORCIST* für den ebenfalls an das große Vorbild anschließenden *THE AMITYVILLE HORROR* (Stuart Rosenberg, USA), wofür er für den Oscar nominiert wurde. Aus heutiger Sicht wirken seine hier eingesetzten Chöre und die wild aufspielenden Streicher eher aufdringlich und klischeehaft und innerhalb des Films scheinen sie – das war schließlich auch das Problem seiner Musik für *THE EXORCIST* – das Bild nicht zu ergänzen, sondern eher zu verdoppeln. Es kommt damit zu genau jenem „leading you in a certain direction“, wie es Nick Redman oben formuliert hat, indem bei den beginnenden Streicherpassagen sich schon folgendes Unheil ankündigt und damit Bild und Ton kausal aufeinander bezogen sind und nicht jene ambivalente und schroffe Diskrepanz erzeugen, die eben für den Zuschauer einen Interpretationsrahmen schaffen, indem er sich selbst verorten kann, aber dabei fortwährend verunsichert – nicht aber unbedingt geschockt – wird.

Es ist darüber hinaus bezeichnend, dass die atonalen, geräuschhaften Cluster-Kompositionen in der Hollywoodsymphonik nach dem Erfolg von *THE EXORCIST* immer weiter ihren Einzug gehalten haben. Dabei ist vor allem Jerry Goldsmith zu nennen. Er hat für sein Score zu *THE OMEN* (Richard Donner) 1976 einen Oscar gewonnen. Dieser Soundtrack arbeitet hauptsächlich mit der Verwendung auf lateinisch gesungener,

pseudo-liturgischer Phrasen, die hier allerdings auf den Antichristen umgedeutet werden; bekannt ist das Titelthema *Ave Satani*. Die Verwendung lateinisch gesungener Chorpässagen ist eine Idee, die – wie oben erwähnt –, schon in Schiffrins Überlegungen zur Filmmusik von *THE EXORCIST* aufgetaucht ist. Auch hier ist ein enges, aufeinander bezogenes Zusammenwirken von Bild und Ton zu beobachten. Die ersten beiden *OMEN*-Filme sind im Grunde nichts anderes als Aneinanderreihungen der durch den Antichristen Damien verursachten Mordszenen. Meistens ist es so, dass es visuell einen Hinweis auf seine Präsenz gibt (ein Rabe, der auf dem Dach sitzt, ein zähnefletschender schwarzer Hund), dann setzen langsam die Chorstimmen ein (meist das Visuelle fast geradewegs doppelnd: So wird der Rabe durch ein gesprochenes „Morak“ direkt akustisch verbalisiert), um schließlich den Tod einer Figur mit wilder, sich steigender Symphonik zu verhandeln; von Offenheit und latenter Verunsicherung kann in diesen Filmen bisweilen gar nicht mehr gesprochen werden.

Noch geräuschhafter und in Richtung der Klangkompositionen tendieren Goldsmiths Filmmusiken zu *ALIEN* (USA 1979, Ridley Scott) und *POLTERGEIST* (USA 1982, Tobe Hooper), die die beiden Pole themenorientierter, aus wiedererkennbaren Melodien bestehender Hollywoodsymphonik und der geräuschhaften, dissonanten Atonalität der Neuen Musik gekonnt zusammenführen, die aber auch zu einer Apotheose dieser Verbindung beigetragen haben, die eine Weiterentwicklung in folgenden Jahren nahezu ausschließen sollte.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bedeutung der atonalen Musik für die Schock-Wirkung des Films *THE EXORCIST* eher gering ist, neben Oldfields *Tubular Bells* fällt wenig an bewusst wahrnehmbarer Musik bei der Filmrezeption auf. Stattdessen wird die Musik eher subliminal im Kontext mit Toneffekten und Geräuschen eingesetzt, also unterschwellig, wie auch die Bild-Inserts der Dämonenfratze. Dadurch kommt es zu einer Verfremdung des Geschehens, es wird eine Verunsicherung des Zuschauers bewirkt; statt kausalen Zusammenhängen werden auf diese Art und Weise offene Interpretationsrahmen geschaffen, deren einziger gemeinsamer Nenner (Musik und Bild) die Fremdheit des Dargestellten ist. So sagt auch Regisseur William Friedkin in einem Interview, in dem es über das Auslassen bestimmter Szenen im Film geht: „My feeling is that there *is* a specific meaning to these events, but the audience should discover it for themselves. [...] I love the fact that everyone who sees it has a completely different interpretation of what they've seen.“ (Friedkin im Gespräch mit Kermode, in Kermode 2003: 117f.) Dieses Erzeugen einer Ambivalenz wird primär über die Musik und den Klang erreicht, vor allem über die beiden widerstrebenden Taktiken einerseits der Dislokation und Irritation, andererseits aber auch der Verknüpfung durch das Aufgreifen von Geräuschen und Klangbildern, die so einzelne Handlungsstränge und Geschehenszusammenhänge

überbrücken. Darüber hinaus hat die Original-Musik von Schifrin und die Verwendung der Penderecki-Stücke eine große Bedeutung für die Entwicklung des populären Horrorfilms: Nicht nur filmhistorisch kann der *THE EXORCIST* als Vorgänger zahlreicher Horrorfilme fungieren, sondern in zahlreichen nachfolgend entstandenen Scores finden sich Anknüpfungen an die im Film verwendeten Stücke und die Etablierung bestimmter musikalischer Tropen. Durch den Einsatz der Musik Pendereckis im populären Hollywoodfilm und der Verbreitung des Original-Soundtracks zum Film, wurde dessen Werk auch mehr und mehr vom breiten Publikum wahrgenommen. Während Penderecki vorher von der Kritik geschätzt wurde, aber vom Publikum unverstanden blieb, zeichnete sich in den 70er Jahren (und dem Einsatz seiner Musik im Film) allmählich eine Wende ab, die bis heute dazu geführt hat, dass die Kriterien der Atonalität und des Geräuschhaften zu einem effektiven, verlässlich einsetzbaren, aber bisweilen auch schon abgenutzten Allgemeinplatz sowohl in der symphonischen Musik wie auch der Filmmusik der Genres Horror und Thriller geworden sind.

Literatur

Blatty, William Peter (1974): *On THE EXORCIST: From Novel to Film*. London: Corgi Publishers.

Burlingame, Jon (1998): Liner Notes. In: *THE EXORCIST [CD]. Original Motion Picture Soundtrack. Newly Restored and Remastered*. Burbank: Warner Home Video

Demmler, Martin (1999): *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Ditzingen: Reclam.

Ehrlich, Cindy (1974): *Doin' the Devil's Sound Effects*. In: *Rolling Stone*, 28 February 1974.

Friedkin, William (2000, als Regisseur): *THE EXORCIST. The Version You've Never Seen*. [DVD] Warner Home Video

Kermode, Mark (2003): *THE EXORCIST*. Second Revised Edition. BFI Modern Classics. London: BFI Publishing 2003.

Moritz, Reiner (1989): *Knaurs Musiklexikon*. München: Knauer.

Travers, Peter, Stephanie Reiff (1974): *The Story behind THE EXORCIST*. New York: Crown Publishers.

Empfohlene Zitierweise:

Florian Mundhenke: The Exorcist (1973) als Beispiel der Relevanz von Filmmusik in genrespezifischer und filmhistorischer Hinsicht.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.5.2009.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Florian Mundhenke. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“.