

Hans J. Wulff:

Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungs-Aufladung eines Liedes in THREE SEASONS (SAIGON STORIES, USA/Vietnam 1999, Tony Bui)

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 6, 2010, S. 124-136. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-Wulff.pdf>.

Bibliographische Angabe der vorliegenden Online-Fassung: www.derwulff.de/2-163.

Abstract: Ausgehend von der These, dass insbesondere psychologisierende Filmmusik oft in einer *changierenden Bedeutungsbeziehung* zur Szene und den Figuren steht und dass das Akzeptieren von Musiken als Darstellung der inneren Realität von Figuren auf einem Prozeß der Synthese diverser Kontextinformationen beruht, wird ein Modell der Perspektivität der Filmmusik und ihrer damit einhergehenden semantischen Aufladung vorgeschlagen und an einem Beispiel durchgespielt.

Perspektivität der Filmmusik

Dass viele Filmmusiken eng mit den Figuren der Handlung verbunden sind, ist evident. Dass Musiken die inneren Zustände der Figuren beschreiben oder ausdrücken, ist eines der wichtigsten Themen der Filmmusikforschung gewesen (und bis heute geblieben). So evident die These auf den ersten Blick auch erscheinen mag, so ist es doch nötig, sie zu vertiefen und mit den Elementen des Films resp. der Erzählung zu koordinieren. In einer schlichten behavioristischen Sicht hat eine Musik, die dem inneren Zustand einer Figur Ausdruck verleiht, die Funktion eines Hinweisreizes, auf den der Zuschauer reagieren kann und durch den er in die Nähe des Gefühlslebens der Figuren gerät - wobei hier noch offen ist, ob er die Musik identifizierend nacherlebt oder ob er sie als Beschreibung der Figur ansieht. Aus zahlreichen Untersuchungen wissen wir, dass die Emotionalität der Musik vom Zuschauer auch reproduziert wird, dass sie sogar in die somatischen Prozesse der Rezeption eingreift. Ein Hinweisreiz also, auf den der Zuschauer nicht nur reagieren kann, sondern es vielleicht sogar muß, will er nicht die illusionierende Haltung der Rezeption aufgeben (dann steigt er aber zumindest partiell aus der Rezeption aus).

Dass derartig psychologisierenden Musiken ein *perspektivischer Impuls* innewohnt, der den Zuschauer

in eine Beziehung zu den Figuren bringt, scheint darum auf der Hand zu liegen. Wiederum sind es eine ganze Reihe von textsemantischen Effekten, die damit zusammenhängen.

(1) Musiken helfen zu klären, wer die Hauptfigur ist. Sie tragen zur Reliefwirkung des Textes bei.

(2) Sie helfen zu klären, welche Figur der emotionale Anker einer Szene ist. Damit dringen sie in die inneren Bestimmungen einer Szene ein, indem sie akustisch einer bestimmten Situationsdefinition Gesicht verleihen.

(3) Sie unterstützen damit empathische Prozesse, die den Zuschauer die szenische Innenwahrnehmung von Figuren einnehmen läßt [1].

Neben den Musiken, die das Geschehen kommentieren, und solchen, die als „affektive Atmosphären“ ganze Szenen einfärben, steht also ein dritter Typus von Filmmusiken, die sich ganz offensichtlich in die Emotionen der Figuren einschmiegen, ihnen einen akustischen Ausdruck verleihend, der die ganze Szene überlagert. Die Frage nach der Urheberschaft der Musik stellt sich dann verschieden: Während die ersten beiden Typen eindeutig dem „Erzähler“ als narrativer Instanz zugeordnet werden können, ist letztere offenbar von den Figuren aus motiviert (Hippel 1994, 91). Klemens Hippel hat sich in einem kleinen Aufsatz 1994 auf die Unterscheidung von *slant* – darunter sind die Äußerungen der Erzählerinstanz bezüglich der Geschichte zu verstehen – und *filter* – darunter versteht man alle Elemente des Diskurses, die auf der mentalen Aktivität der Figuren der erzählten Welt gründen – rückbezogen, um das Problem der Urheberschaft der Musik zu beschreiben [2]. Der *slant* gehört zur Welt des Erzählens, der *filter* zur erzählten Welt. Auch wenn die psychologisierende Musik für die Figuren der Handlung nicht wahrnehmbar ist, ist sie doch Teil des diegetisierten Universums [3]. So, wie die Figuren denken und entscheiden - mentale Prozesse, die der Zuschauer

höchstens an den Ergebnissen ablesen kann -, so gehören auch ihre emotionalen Regungen zur erzählten Welt - und sind dem Ausdrucksverhalten oft auch ablesbar.

Perspektiven, Synthesen und Kontext-Rahmen

Die Untersuchung der psychologisierenden Musiken stößt aber auf ein zentrales Problem: Nicht immer ist klar zu entscheiden, ob eine Musik tatsächlich einer Figur zugeordnet ist und deren innerer Empfindung Ausdruck gibt oder ob sie die gesamte dramatische Konstellation zu einem musikalischen Ausdruck kondensiert. Eine Frau hat erfahren, dass ihr Kind, das in den Ferien war, bei einem Unfall gestorben ist; eine Trauermusik setzt ein. Die Frage stellt sich, ob sie der inneren Erschütterung der Figur nachgezeichnet ist (oder diese symbolisiert), ob sie die Tatsache des Kindstodes selbst unterstreicht (und affektiv kommentiert) oder ob sie die Funktion des baren Rezeptionssignals hat und den Zuschauer auffordert, in einem sympathischen (und nicht empathisch-einfühlenden) Modus Mitgefühl für die Figur und das, was ihr zustieß, zu aktivieren. Die Musik *changiert* zwischen diesen verschiedenen Beziehungen zum Dargestellten, und vielleicht ist es am Zuschauer, die für ihn dominierende Funktion festzulegen, je nachdem, in welchem Rezeptionsmodus er sich befindet. Dann ließen sich verschiedene Aneignungsstile unterscheiden - in einem eher affekterwartenden Stil wäre die identifikatorisch-empathische Anbindung der Musik an den Text dominant, in einem eher distanzierten Stil die kommentative Beziehung, in einem eher abwehrenden Stil die Identifikation des Musikeinsatzes als Mittel der Affektlenkung (und dann wohl verbunden mit einer evaluativen Aktivität, die zu Haltungen oder sogar Äußerungen wie „Das ist Kitsch!“ führen kann). In allen diesen Formen bleiben aber die jeweils anderen Beziehungen der Musik zum Dargestellten erhalten, werden allerdings nicht dominant [4].

Verschiedene Faktoren tragen dazu bei, dass ein Zuschauer weiß, welche Figur welche Emotion im Verlauf einer Geschichte wahrscheinlich haben kann; es sind mindest fünf verschiedene Kontexte, in die hinein die Emotionsunterstellung abgesichert werden muß:

- (1) der Gang der Geschehnisse (Narration),
- (2) der Verlauf der Situation (Szene),

- (3) die Mittelung von Wollen und Können, die Rolle von Bloßstellungen etc. (Intrige),

- (4) das Ausdrucksverhalten der Figur(en) (nonverbale Kommunikation),

- (5) Art und Modus der Unterstützung der ausgedrückten, indizierten oder konventionellerweise ableitbaren Emotionalität durch Musik.

Erst dieses multifaktorielle Gefüge ordnet einer Musik emotionalen Ausdrucks- oder Beschreibungswert zu. Er kommt den Musiken nicht genuin zu, auch wenn es formelhafte Standardisierungen gibt. Gelingt es, die verschiedenen Ebenen von Kontext und der im Verhalten der Figuren gegebene Information zu einer Deckungssynthese zu bringen, wird auch darüber entschieden, ob eine Musik der *slant*- oder der *filter*-Funktion zugehört. In dieser Zuordnung werden die Musiken möglicherweise *semiotisch authentifiziert*. Dann geht es um die Entscheidung, eine musikalische Phrase als unmittelbaren Ausdruck einer Gefühlsbewegung zu akzeptieren oder sie als Beschreibung des inneren Zustands einer Figur anzusehen. Geht man von einem komplexen Prozeß der Synthetisierung der verschiedenen Elemente aus, über die der Zuschauer verfügt, überantwortet man die Frage, ob er eine Musik akzeptiert, in skeptische Distanz rückt oder gar ablehnt, nicht allein der Musik, sondern der Tiefe der Synthese und der Akzeptabilität der Musik-Kontext-Koppelung.

Polyperspektivität und Perspektivenwanderung

Musiken müssen nicht immer an einer Figur verankert sein, sondern können ihre Anker wechseln. Zwar bemerkt Lemberg, „dass das häufige Hin- und Herspringen [zwischen verschiedenen Perspektiven] der Qualität nicht zuträglich ist, sondern von der Unsicherheit des Komponisten im Umgang mit dem jeweiligen Film zeugt“ (2009, 72). In vielen Einzelfällen mag die Bemerkung tatsächlich zutreffen und darüber hinaus auf eine Verunsicherung hindeuten, die durch die Musik veranlaßt ist und für den Zuschauer verunklart, wie er empathisch in der Filmgeschichte positioniert ist. Allerdings lassen sich Beispiele finden, an denen sich zeigen läßt, dass die monoperspektivische Anlagerung der Filmmusik an eine der Figuren nur eine Spielmöglichkeit ist, der andere zur Seite stehen. Man sollte ergänzen: Wenn die erzählte Geschichte nicht auf eine einzige Figur festgelegt ist, die ihre Perspektivenkonstruktion regiert. Ich werde hier mehrere Typen unterscheiden,

in denen vom Prinzip der Monoperspektivik abgewichen wird.

(1) *Bi- oder multiperspektivische Erzählung*: Es sind Geschichten von Paaren denkbar und nachweisbar, in denen die beiden Partner Träger eines jeweils eigenen *filter* sind, denen also wechselnd perspektivisch eindeutig verankerte Musiken zugeordnet sind. Man kann auch mit „kollektiven Perspektiven“ arbeiten, in denen die Musik gleichermaßen der Wahrnehmung mehrerer Figuren Ausdruck verleiht. Ein Paar hat sich getrennt oder ist getrennt worden; wir sehen eine Alternation von Szenen, in denen wir die beiden in ihrem Schmerz sehen; die Musik gibt dem Schmerz beider hörbare Kontur. Aber es ist nicht seine oder ihre Perspektive - es ist die Perspektive des Paares. Diese Musik ist auf den ersten Blick eher dem *slant* zuzuordnen als den Filterungen durch die Figuren. Gleichwohl artikuliert sie eine Emotion, die den Figuren zugehört, nicht ihnen gilt [5].

(2) *Historisch variierende Perspektiven*: erinnert sei an Geschichten, die die gleiche soziale Konstellation in verschiedenen historischen Gesellschaften zeigen. Ein Beispiel ist *THE HOURS* (USA/Großbritannien 2002, Stephen Daldry), der eine ähnliche soziale Konstellation auf drei historischen Zeitebenen durchspielt; in den drei Teilgeschichten sind die Musiken perspektivisch ähnlich verankert - und gerade darum geben sie der sich verändernden Kulturwelten der Heldinnen, verschiedenen emotionalen Mustern einen prägnanten Ausdruck, der die diegetischen Welten um eine emotionale Tiefenschicht erweitert.

(3) *Wandernde Perspektiven*: Es kann plausibel sein, mit „wandernden Perspektiven“ zu arbeiten. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 2008) am Beispiel der Schlussszene von Menzels *HEIMAT, SÜSSE HEIMAT* gezeigt, dass die Musik eine eigene Argumentation trägt. Noch am Beginn ist die Musik ganz dem Ausdruck der inneren Befindlichkeit einer der beiden Figuren verpflichtet, sie artikuliert Trauer und Depression. Die einander als Paar zugeordneten Figuren der Komödie [6] sind getrennt worden, und es gehört zur Konvention dieses Figurenmotivs, dass beide unglücklich sein werden, dass es also nötig ist, sie wieder zusammenzuführen, wenn das Ende glücklich sein soll. In Menzels Film schlägt sich die Musik ganz auf die Seite einer der beiden Figuren, so dass der Zuschauer in den Trennungsschmerz eintreten kann. Doch lohnt es, genauer hinzusehen - sie nimmt die Partei desjenigen, dem Unrecht zugefügt wurde

und dem die neue Umgebung, in die er gezwungenermaßen versetzt wurde, einen schlimmen sozialen und psychischen Schaden zufügen wird. Der Zuschauer weiß, dass der andere Mitverantwortung dafür trägt, was geschehen ist. Wenn sich die Musik auf die Seite des Vertriebenen schlägt, so verhält sie sich parteiisch, nimmt Stellung für ihn und zugleich gegen den anderen. Wenn es zur Wiedervereinigung kommt, wechselt auch die Musik ihren perspektivischen Ort, sie wird zu einer Hymne des Paares. Und sie erhebt sich über das Paar, wird zu einer Musik, die das Paar in dem sozialen und politischen Kontext lokalisiert, um den es in dem ganzen Film gegangen ist. Aus der Verankerung der Musik im *filter* einer Figur ist *slant* geworden, eine Musik, die nicht mehr inneren Zuständen von Figuren Ausdruck gibt, sondern die die musikalisch-kulturellen und zugleich textuellen Rahmen aufspannt resp. exemplifiziert, in dem sich die Figuren bewegen.

Semantische Aufladung diegetischer Musiken

Ein vierter Typus der perspektivischen Anlagerung von Musiken an die Figuren der Handlung ist die *semantische Aufladung diegetischer Musiken*. *As Time Goes By* in *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz) wird erst im Verlauf der Geschichte, die der Film erzählt, mit jenen besonderen emotionalen Werten aufgeladen, die dem Lied die Vorgeschichte zuordnen. Das Lied wird - über alle seine genuin musikalischen Qualitäten hinaus - zu einem mächtigen Bedeutungsträger, der den ganzen *mood* der Geschichte zusammenfaßt und essentialisiert. Es sind subjektive Erinnerungen, geteilt von zwei der Figuren des Films; sie werden nicht nur durch die Gemeinsamkeit der Erinnerungen, sondern auch durch den gemeinsamen Anmutungshorizont des Liedes als Paar definiert. Darum ist *As Time Goes By* für den Film so zentral, bildet das Lied doch ein ebenso einfaches wie einprägsames Symbol der verdrängten, verborgenen und verbotenen Liebe des Kern-Paares ebenso wie der Stimmung, in der die Erzählung vorgetragen wird [7]. Es geht in diesem wie in vielen ähnlichen Fällen um Semantisierungen von Musik im Fortlauf eines Films, die für die Dauer der Rezeption gelten, meist nicht über ihre Geltung im Kinosaal hinausgehen (auch wenn sie manchmal zur Sigle vergangener emotionaler Konstellationen werden können und im Gedächtnis behalten werden, wie es bei *As Time Goes By* geschehen ist). Der Prozeß, in dem Musik im Kontext eines Films mit Bedeutungen aufgelad-

den, von dieser Bindung abstrahiert und verallgemeinert und schließlich zu kommunikativ verwendbaren Hinweiszeichen auf oft diffuse (weil eigentlich affektive) Bedeutungen werden, deutet auf eine tiefere semiotische Qualität von einzelnen Musiken hin, die im Kino selbst zum Thema werden können.

Musiken tragen Bedeutung nur seltenst in sich. Sie sind in der Regel keine „Bilder“, ihre Repräsentationsfähigkeit ist gering. Dennoch *indizieren* Musiken Bedeutungen. Ein Index ist eine Bedeutungsbeziehung, die eines Fundaments bedarf. Rauch indiziert Feuer, und wenn das gelingen soll, muß der Indizierende den Zusammenhang kennen. Nicht alle Indikationsfundamente sind physikalischer Natur, sondern Teil der semiotischen Praxis. Nur wer die symbolische Bedeutung der Nationalhymnen kennt, kann sie in dieser Symbolik auch wahrnehmen. Nur wer das Jodeln als Nationalklang der Schweiz weiß, kann es auch als Ortsindikator entziffern. Nicht alle musikalischen Semantiken sind von dieser allgemeinen Verbreitung und Geltung. Vieles ist nur partiell, beansprucht Geltung in kleinen Subkulturen, Peer-Groups oder Familien, ist vielleicht nur individuell mit Bedeutung besetzt. Und manche Bedeutung kommt einer Musik gar nicht allgemein zu, sondern es hängt vom Kontext ab, ob sie aktualisiert oder aktiviert wird. Musiken umfassen in dieser Sichtweise ein Feld latenter Bedeutungen, abhängig von ihren gesellschaftlichen und individuellen Gebrauchsweisen, abhängig auch von der Erinnerung an dieselben. Kontexte wie Filme können Musiken mit Bedeutungen aufladen (sie semantisieren, indem sie kontextualisieren) und sie dem affektiven Gedächtnis zuordnen. Und sie können die Bedeutungsfähigkeit von Musiken selbst thematisieren.

Dass Musiken im Verlauf eines Films mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen werden, ist ein altes Thema der Filmmusikforschung, das gleichwohl nur selten untersucht worden ist. Nach Bullerjahns Formulierung kann der „Bild- und Handlungsverlauf [...] ein hohes Bedeutungspotential auf ein musikalisches Zeichen projizieren [...]. Filmmusik ist deshalb in viel stärkerem Maße mit sprachlich artikulierbarer Bedeutung aufgeladen als dies z.B. für absolute Musik gilt“ (2001, 145; vgl. Schneider 1986, 80ff). Norbert Jürgen Schneider spricht diesbezüglich von einem „Semantisierungsprozeß“ (1986, 84). Ob sich die These, dass derartig zur musikalischen Struktur hinzutretende Bedeutungen tatsächlich sprachlich artikulierbar sind, halten läßt, soll hier nicht diskutiert

werden. Es sei aber angemerkt, dass eine unmittelbare Übersetzung der semantisch so aufgeladenen Musiken in sprachliche Formulierung in aller Regel äußerst problematisch ist, dass man es in vielen Fällen also mit einer Aufladung des appräsentativen Vermögens derartiger Musiken zu tun hat, nicht mit einer am Ende erreichbaren Substituierbarkeit der Musik durch sprachliche Formulierung. Es geht dabei nicht nur um die Herstellung affektiver Bezüge zu filmisch nicht darstellbaren Qualitäten der Szene (wie atmosphärische Komponenten wie Geruch und Temperatur, wie Bullerjahn 2001, 146, bemerkt), auch nicht um den „Ersatz für mehrere Schichten analoger Kommunikation“ (wie „nicht sichtbare Gefühle der Schauspieler und Räumlichkeit“, *ibid.*), sondern vielmehr um komplexe Verankerungen von Musiken in der Erzählung, in der Biographie der Figuren und ähnliches.

Ein Lied und seine narrativ erschlossenen Tiefenbedeutungen

Ein Beispiel, an dem man sich der Komplexität der semantischen Aufladungen und ihrer intensiven Koppelung an die Perspektivität der Erzählung resp. der Handlungsfelder der Figuren demonstrieren kann, entstammt dem Film *THREE SEASONS (SAIGON STORIES)*, USA/Vietnam 1999, Tony Bui) [8]. Der Episodenfilm, der in Ho-Chi-Minh-Stadt spielt, erzählt vier Geschichten:

- (1) Kien-An ist vom Lande in die Stadt gekommen; sie hat Arbeit als Pflückerin von Lotusblumen gefunden, die sie später in der Stadt verkauft; sie lernt einen Dichter kennen, der auf einer Insel inmitten der Lotusfelder lebt.
- (2) Der Rikschafahrer Hai verliebt sich in die Prostituierte Lan, die für die Gäste der großen Hotels arbeitet. Sie sagt ihm, sie würde diese Arbeit nicht lange machen. Hai gewinnt 50 US-Dollar im Wettrennen der Rikschas und will einen Tag zusammen mit Lan verbringen, was sie jedoch ablehnt.
- (3) Ein kleiner Junge verliert seinen Bauchladen.
- (4) Der Vietnamveteran James Hager ist in die Stadt gekommen, um seine Tochter zu suchen. Hai und seine Freunde verspotten dieses Vorhaben. Hager findet dennoch seine Tochter, schenkt ihr einen Bündel Lotusblüten und versucht, sich mit ihr zu unterhalten.

Der Film, der seinerzeit viel Aufmerksamkeit gefunden hat [9], unter anderem sowohl den Publikums-

preis wie auch den Großen Jurypreis des Sundance Film Festivals gewann, war der erste US-amerikanische Film, der nach dem Ende des Vietnamkrieges in Vietnam gedreht wurde. Der Film, der in der Kritik mehrfach mit den Arbeiten Ozus, Renoirs und de Sicas in Verbindung gebracht wurde, zeichnet in einem sanften Sozialrealismus und manchmal unirdisch schönen Bildern ein Porträt Vietnams, es entsteht ein „mit klarem Blick für kleine Gesten und Worte inszenierter Reigen alltäglicher Begebenheiten“ (*Film-Dienst*, 34.218).

Hier soll es nur um die erste der Teilgeschichten gehen und auch in dieser nur um ein dreifach verwendetes Lied. Es wird zu zeigen sein, wie sich dieses Lied an die Geschichte anschmiegt, wie sehr es durch die Geschichte interpretiert wird, wie tiefe Regulierungen der diegetischen Welt und biographische Erinnerungen der Figuren es semantisch aufladen.

(1) Zu Beginn des Films - wir sehen Frauen, die auf einem dichtbewachsenen Teich Lotos-Blumen pflücken. Eine stimmt ein eher melancholisch als fröhliche klingendes Arbeitslied an, andere fallen ein. Kien-An, die junge Frau, von der der Film erzählt, ist erst seit kurzem dabei. Als sie ihrerseits ein Lied anstimmt, wird sie von den anderen mißtrauisch, ja sogar abwehrend beäugt. Offenbar hat sie die Ordnung auf dem Teich durcheinander gebracht. Hier ist geregelt, wer ein Lied anstimmen darf. Singen und soziale Macht sind assoziiert.

(2) Dabei hatte das Lied offenbar subjektive Bedeutung. Die junge Frau hatte es selbstvergessen, offenbar mit sich und der Welt zufrieden, gesungen. Wir erfahren später, dass die Mutter der Sängerin es gesungen hatte. Der biographische Hintergrund ist dem Lied zumindest latent assoziiert, auch wenn der Zuschauer hier von der Vorgeschichte noch nichts weiß. Aber er weiß, dass Singen manchmal verbunden ist mit der Herstellung eines „akustischen Zuhausees“. Das Lied signalisiert eine Übereinstimmung von Ich und Umgebung (die in manchen anderen Filmen sich gerade nicht einstellen mag - der Eindruck von Einsamkeit, Verstoßenheit usw. ist selten intensiver als dann, wenn die Heldenfigur ein subjektiv-biographisch aufgeladenes Lied anstimmt, dann mit seinen Erinnerungen ganz alleingelassen zu sein scheint).

(3) Der Gesang der jungen Frau hatte einen Zuhörer: den leprakranken Dichter Dao, der mitten auf dem See in einer Art Tempelbau lebt. Er bittet sie zu sich, weil das Lied ihn an seine Jugend erinnert. Die biographische Rückerinnerung, die bei der Sängerin noch verborgen war, wird nun an einer anderen Figur der Handlung explizit gemacht und hebt das Lied in den Status eines Sehnsuchts-Indikators oder -Katalysators. Vermittels des Liedes kann sich das Subjekt seines gegenwärtigen Unglücks versichern, weil die durch das Lied angezeigte Geborgenheit des Ichs in der Umwelt verloren wurde.

(4) In *THREE SEASONS* wird das Lied als biographische Rückerinnerung sogar zweifach an die Figuren gebunden, was narrativ unmittelbar in die Beziehung der jungen Frau zu dem greisen Dichter einmündet - sie wird seine Sekretärin, bringt seine Gedichte zu Papier. Die Heldin gelangt an diese Arbeit, weil es eine stillschweigend vorausgesetzte pragmatische Regel gibt: Es ist eine durch die Musik induzierte Vertrautheit, die in die Handlung eingreift. Der Hörer (Dao) nimmt die Sängerin (Kien-An) als einer Botin aus einer verlorenen Welt, aus einer „Heimat“, die eigentlich nur imaginär existiert. Das Lied fordert dem Hörer einen Vertrauensvorschuß ab, der eigentlich nicht zu rechtfertigen wäre und der ausschließlich sentimental begründet ist.

(5) Die junge Frau schreibt einmal als Sekretärin für den Dichter ein Gedicht auf. Als er zum Sterben bereit ist, bittet er sie ein letztes Mal zu sich und bittet sie, ihm noch einmal das Lied zu singen, durch das er sie kennengelernt hatte. Zuhörend, das Gesicht entspannt sich, als der Mann stirbt. Aus Rückerinnerung wird Hingabe, der Zuhörer gibt die Selbst- und Realitätskontrolle auf, er kapselt sich der Realität gegenüber ein. Als sei das Lied die Folie zu einer meditativen Versenkung, funktioniert es hier als Mediator zwischen Leben und Sterben - der letzte Blick des Sterbenden gilt der Sängerin, die ihn bewundert.

(6) Er hatte ihr von einer Traumszene erzählt, in der zahllose Lotos-Blüten auf einem Fluss durch das „schwimmende Kaufhaus“ - eine Reihe von Booten, auf denen Frauen Obst, Gemüse und ähnliches verkaufen - hindurchschwimmen. Die Sängerin, der der Dichter einen Wunsch zugesagt hatte, inszeniert die Szene - als eine phantastisch und schwerelos anmutende Naturszene. Dazu erklingt - diesmal Off - noch einmal das Lied.

„Semantische Aufladung“: Die verschiedenen Kontexte, in die das Lied aus *THREE SEASONS* im Verlauf der Erzählung eintritt, öffnen verschiedene Potentiale der Aufladung, die einander folgen, einander verstärken und komplementieren. Manche betreffen das Lied, andere die Performance, in wechselnder Gewichtung. Sie seien noch einmal im einzelnen benannt:

(1) Das Singen von Liedern ist im sozialen Umfeld geregelt, nicht nur, was die die Frage des Wann betrifft, sondern auch die des Wer. Das Recht zu singen ist mit sozialer Macht koordiniert, so dass das Singen (oder seine Sanktion) auch die *soziale Ordnung* indizieren kann.

(2) Singen ist eine Form, die Umweltorientierung zu modulieren. Indem das Subjekt sich singend aus dem Fluss der situativen Fremdgeräusche herausnimmt, schafft es eine Abkapselung des Subjekts gegen die Umwelt, einen *akustischen Raum des Subjekts*.

(3) Lieder wie andere Musiken können mit *biographischer Erinnerung* assoziiert sein und dadurch affektive Gewichtungen, die mit dem Prozeß der autobiographischen Rückorientierung, auf sich ziehen.

(4) Lieder können *Indikatoren regionaler Zugehörigkeit* sein, so dass sie als *Kollektiv-Indikatoren* verwendet werden können. Möglicherweise ist sie pragmatisch mit einer Solidarität der Beteiligten verbunden, die sich in sozialem Handeln ausdrückt.

(5) Musiken können die reflexive Distanz zusammenbrechen lassen. In der Rezeption kommt es zu Zuständen der Hingabe, zu einer *Erlebensform reiner Gegenwart*. Ob es sich dabei um Zustände des Rausches, der Ekstase, der Meditation oder des Sterbens handelt, ist nur im Kontext zu bestimmen; jedenfalls aber geht es um das Zusammenbrechen der normalen Umweltwahrnehmung.

(6) Musiken können eine Klammer von *fiktionalen Szenarien* sein, die aus der Alltagswelt herausfallen und *Enklaven* eigener Realität bilden. Berger/Luckmann definieren die *Enklave* als einen eigenen „Bereich geschlossener Sinnstruktur“, der die Aufmerksamkeit von der Wirklichkeit der Alltagswelt ablenkt, möglicherweise, um neue Energien für das Routinehandeln in der Alltagswelt freisetzen zu können (1982, 28f). Ein solcher Fall ist die *Feier* (hier: Toten-Feier), die auch musikalisch gegen die Alltagswelt abgegrenzt ist.

All dieses sind semantische Rahmen, in die Musiken eintreten können und in denen sie eine Bedeutungserweiterung (oder gar erst Bedeutungszuweisung)

erhalten, die der musikalischen Struktur allein nicht anzusehen wäre. Gemeinsam ist ihnen, dass es die Figuren sind, an die sich die hier skizzierten Bedeutungshöfe anlagern – sie werden in den Musiken transparenter, in ihre sozialen Welten eingeordnet, um affektive Tiefenschichten ihrer Charaktere bereichert. Die beiden eingangs unterschiedenen Perspektivierungstypen *slant* und *filter* erweisen sich in dieser Analyse als miteinander zutiefst verbunden und gehen im jeweils besonderen Text eine innige Verbindung ein, weil sie sich durch den intentionalen Rahmen der Dramaturgie immer an die Aussagefunktion des Textes gebunden sind.

Anmerkungen

[*] Hinweise danke ich Hans-Christian Schmidt-Banse.

[1] Die Überlegung gemahnt in manchem an Darstellungsstrategien der Oper. Auch hier dienen Musiken dazu, der Innenwahrnehmung der Geschehnisse durch Figuren der Handlung Ausdruck zu verleihen. Ob man so weit gehen kann, die Kameradistanzen als Analogon dieser Art der perspektivischen Führung der Musik - die sowohl die Relevanz der Figuren untersteicht wie aber auch empathische Verankerung anbietet - anzusetzen, darf bezweifelt werden. Wenn Alexander Kluge zum Finale von Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (BRD 1979) die Metapher der „musikalischen Großaufnahme“ anbietet, so suggeriert das nur eine Modulation auf der Ebene der Kameradistanzen als einer Strategie der Hervorhebung; tatsächlich geschieht hier aber mehr, es erfolgt musikalisch eine Bewegung in die empathische Innenperspektive der Handlung hinein, die die Großaufnahme nicht leisten könnte. Es heißt bei Kluge, dass hier eine Frau leide, weil sie von einem Besatzungsoffizier genommen und betrogen worden war, sich aber nicht räche; darum sei ein Blick auf die Inszenierung aufschlußreich: „Sie hat alle zum Schluss in der Hand, könnte sie opfern. Nein, sie opfert sich selbst. Und das ist jetzt Gegenstand der grossen zwei Finali in *Norma* [die Oper von Vincenzo Bellini, 1831], und das Finale zum ersten Akt lohnt sich sozusagen in Grossaufnahme zu entwickeln. Das ist nicht etwa eine musikalische Analyse, sondern das, was man *das Gegenteil einer Totale* nennen würde, nämlich eine Grossaufnahme, *da muss ich jetzt hineinblicken in die Töne, die im Kopf von Menschen sind*“ (Kluge 2008, 46; Hervorhebung durch mich, HJW). Gleichwohl ist der Hinweis auf die Strategien der Oper, Musiken in Koordination mit den (empathischen und intentionalen) Handlungsperspektiven der Figuren zu setzen, folgenreich. -- Dass Musik die Durchdringung von Geschichten als Handlungsfeld von Figuren unterstützt, ist auch in der (diesbezüglich bislang nur äußerst schmalen) empirischen Untersuchung der Filmmusik festgestellt worden; vgl. dazu die Experimente von Boltz (2001), die vor allem belegen, dass Filmmusik „a more elaborative encoding of characters' actions, motivations, and inherent temperament“ induzierte.

[2] Das Modell wurde von Chatman (1990, ch. 9) vorgeschlagen. In eine ähnliche Richtung geht Gérard Genettes Unterscheidung von *focus of narration* und *focus of character*; vgl. Genette 1994, 134ff. Im Modell der *Fokalisierung*, das heute in der Untersuchung der Perspektiven der Erzählung meist verwendet wird, ist für den hier anstehenden Zusammenhang die Form der *internen Fokalisierung* von Bedeutung, in der es ausschließlich um den Blickwinkel einer einzelnen Figur geht, die die Erzählung regiert; vgl. dazu *ibid.*

[3] Darin ist die psychologisierende Musik der „inneren Stimme“ von Figuren verwandt, die zwar nur als Voice-Over realisiert sind, trotzdem aber Darstellungen der Denkvorgänge der sprechenden Figur sind. Manchmal tritt auch ein zeitlich nachgeordnetes Erzähler-Ich auf, das mit der „inneren Stimme“ nicht verwechselt werden darf, sondern vielmehr eine der Verkörperungen der narrativen Instanz ist. In diese Richtung geht auch eine Bemerkung zur Wahl der Erzählperspektiven auch in der musikalischen Ausarbeitung eines Films oder einer Szene, die Jörg Lemberg in einem Werkstattartikel über die Arbeit des Filmkomponisten machte: „Die Entscheidung, wie sich die Musik im Film entsprechend verhalten sollte, ob sie ihr Augenmerk auf einzelne oder mehrere Personen, Hintergründe oder Situationen, auf Äußeres oder Inneres, auf Vergangenes oder Gegenwärtiges, auf Offensichtliches oder Verborgenes richten soll, kann man vergleichen mit der Entscheidung eines Autors, welche Erzählsituation seiner Geschichte zugrunde liegen soll“ (2009, 69). Lemberg spricht über den Produktionsprozeß; im Werk ist die Fokalisierung, die durch Musik vollzogen wird, als intentionales Korrelat der Musik erfassbar und so als eine der Manifestationen des implizierten Autors.

[4] Zu einer ähnlichen Auffassung kam seinerzeit auch Hippel, auch wenn er es für unmöglich erachtete, einzelne Musiken im Film den beiden Formen von *slant* oder *filter* zuzuordnen: „Ich glaube nicht, daß nachweisbar ist, daß Filmmusik auch im Sinne des Chatmanschen *filter* funktionieren kann: Die Zuordnung musikalischer ‚Inhalte‘ zu anderen Gegenständen oder zu ‚Urhebern‘ bleibt immer arbiträr: Musik, die als *filter* funktioniert, kann alternativ immer auch als Kommentar des Erzählers zu irgendeiner mentalen Erfahrung des Protagonisten verstanden werden“ (1994, 91). Für ihn resultierte die Überlegung einerseits in einer empirischen Frage – wie Zuschauer in einer Art „naiver Analytik“ von Filmen die Musiken dem Erzähler oder den Figuren zuordnen –, andererseits in einer heuristischen Bewertung der Auffassung von Musiken in einer der beiden Funktionen als „sinnvoller und nützlicher“ (*ibid.*).

[5] Natürlich kann man sowohl die *slant*- wie die *filter*-Funktionen variieren. Tatsächlich ist das Problem der Perspektivität der Musik in Liebesgeschichten ausgesprochen kompliziert, weil die Emotionalität des Paares eben als Einheit dargestellt wird, die von beiden geteilt wird und der ein gemeinsamer musikalischer Ausdruck zugeordnet ist. Sehen wir visuell zwei Figuren der Handlung, sind wir oft sogar mit zwei oft konträren Handlungsfeldern konfrontiert, behauptet die Musik dagegen die Einheit des Paares. In eine ähnliche Richtung deutet auch die Analyse

der Musik von Erich Wolfgang Korngolds Musik zu *CAPTAIN BLOOD* (*UNTER PIRATENFLAGGE*, USA 1935, Michael Curtiz) in Kalinaks *Settling the Score*: Die Frau muß den Mann verlassen; eine Rückfahrt zeigt als subjektive Aufnahme der Frau den zurückbleibenden Mann; es heißt bei Kalinak: „What she is thinking about him, however, is only implicit in the scene, made explicit by a combination of generic expectation (given the conventions of Hollywood romance, what else should she be thinking of?) and the presence of the love theme“ (1992, 90); dass wir es nicht mit einem nur subjektiven Ausdruck der Gefühle der Frau zu tun haben, sondern mit einer dramaturgischen Setzung, wird durch eine zweite Szene unterstrichen, die diesmal den Mann zeigt, der auf die entschwindende Küste schaut; sein Blick zurück indiziert, dass er an die zurückgebliebene Frau denkt; eine klagende Violinmelodie, die in das Liebsthema übergeht (*ibid.*), hebt aber die Trennung der Beteiligten auf, vereint sie im gemeinsamen musikalischen Motiv der Sehnsucht, die den einen mit dem anderen und vice versa verbindet. Wenn hier von „Subjektivität“ die Rede sein sollte, dann handelt es sich um das Konstrukt einer „gemeinsamen Subjektivität“, die gegen die Handlung steht, die man allerdings metadramaturgisch als einen Vorverweis auf die schlußendliche Wiedervereinigung des Paares im *happy ending* ansehen darf (die wiederum im *sad ending* verweigert werden kann). So sehr das Liebesmotiv im einen oder anderen Fall in der Funktion des *filter* verwendet zu sein scheint, so zeigt sich in synoptischer, szenenübergreifender Sicht eine umfassende, dramaturgisch fundierte *slant*-Funktion als Strategie, die Subjektivität der Partner in eine gemeinsame Emotionalität zu transformieren, auf diesem Wege eine Einheit des filmischen Diskurses etablierend.

[6] Ihre Zueinandergehörigkeit ist konventionell abgesichert - derartige Figuren-Doppel gehören von Beginn an zur Slapstick-Komödie. Stan Laurel und Oliver Hardy oder Pat und Patachon sind Paare, die aneinander geschweißt sind, obwohl oder gerade weil sie von größtem Unterschied sind - meist markieren die beiden Akteure gegensätzliche oder zumindest entgegenstehende Charakterzüge, Körperformen, Handlungsweisen, Register des Redens usw. Der eine ist dumm, der andere klug, der eine groß, der andere klein, einer dick, einer dünn. Aber sie gehören wesentlich zusammen. Darum auch korrespondiert in Menzels Film der Musik, die sich an die eine Figur anlagert, eine Hoffnung, dass der andere von der Klage auch etwas spürt und sich bemüht, den Idealzustand des Paares wiederherzustellen. Gerade weil die Musik so parteiischfigurenperspektivisch ist, intensiviert sich die Hoffnung nach einem guten Ende.

[7] Es gibt eine Reihe von Anekdoten, die davon erzählen, wie der Song in den Film gelangte; vgl. dazu sowie zur Analyse Marks 2000, 173ff. Die Analyse der Wirkungsmächtigkeit des Liedes ist sehr unterentwickelt; so heißt es bei Eder (2008, 701) lediglich, die „Dur-Moll-Modulationen“ des Liedes seien „durch frühere Momente des Films emotional aufgeladen“ - was sicherlich angesichts der klaren Verknüpfung des Songs mit der Paar-Biographie, dem so abrupten und schmerzhaften Ende der Beziehungsepisode in Paris, der so unklaren Frage der Schuld an dem unglücklichen Verlauf viel zu kurz gegriffen ist;

auch das Verbot, den Song zu spielen, das der Mann erlassen hat, oder die Zauderlichkeit, mit der der Sänger es schließlich anstimmt, sind Tatsachen, die es dem Zuschauer gestatten, mittels seiner Ableitungen tief in die Innenwahrnehmungen des Paares einzudringen. Es gilt also, der Annahme vorzubeugen, Musiken im Film seien Ausdruck oder Auslöser einer allgemeinen und diffusen Emotionalität; vielmehr sind sie im Prozeß der Semantisierung sehr eng an die (emotionalen oder emotionsträchtigen) Konstellationen der Figuren herangeführt, erscheinen vor allem als perspektivierte Markierungen affektiver besetzter Tatsachen (Erinnerungen, Hoffnungen, Ängste usw.).

[8] Filmographische Angaben: THREE SEASONS (SAIGON STORIES; aka: THREE SEASONS); USA/Vietnam 1999, Tony Bui. -- R: Tony Bui. B: Tony Bui, Timothy Linh Bui. P: Tony Bui, Harvey Keitel, Jason Kliot, Joana Vicente. M: Richard Horowitz. K: Lisa Rinzier. S: Keith Reamer. D: Harvey Keitel (James Hager), Duong Don (Hai), Diep Bui (Lan). 109min.

[9] Rezensionen: Anon: 90. In: Total Film, Febr. 2000, p. 90. - Ansen, David: Return to Vietnam. In: Newsweek 133, 3.5.1999, p. 70. - Bond, Jeff: Richard Horowitz. In: Film Score Monthly 4,4, 1999, p. 14. - Bond, Jeff: Rev. In: Film Score Monthly 4,5, 1999, p. 34. - Bradley, Mark: Rev. In: The American Historical Review 105,3, 2000, pp. 1062-1064. - Burdeau, Emmanuel: Rev. In: Cahiers du Cinéma, 543, Fév. 2000, p. 65. - Desjardins, Denis: Rev. In: Séquences: la Revue du Cinéma, 203, Juillet 1999, p. 54. - Eisenreich, Pierre: Rev. In: Positif, 469, Mars 2000, p. 55. - Elia, Eliana: Rev. In: Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale, 100, Novv./Dic. 1999, p. 44. - Fusco, Maria Pia: Keitel. Il mio Vietnam. [Interview.] In: La Repubblica, 16.9.1999. - Gajan, Philippe: Rev. In: 24 Images, 97, Summer 1999, pp. 62-63. - Gansera, Rainer: Bui erzählt Geschichten aus dem Saigon von heute. In: epd Film 17,5, Mai 2000, pp. 42-43. - Greene, Ray: Rev. In: Boxoffice 135, April 1999, p. 222. - Hoberman, John: Back stories. In: The Village Voice 44, 4.5.1999, p. 113. - Huisman, Mark J.: The triple crown winner. In: The Independent: Film & Video Monthly 22, April 1999, p. 13. - Kaufman, Anthony: Fame by frame. In: The Village Voice 44, 11.5.1999, p. 116. - Kim, John: The new Hollywood screenwriters: 10 to watch in 1999. In: Scr(i)pt 5,3, 1999, pp. 42-45+ [insges. 6 pp.]. - Kornatowska, Maria: Kwiat lotosu dla De Siki. In: Kino (Warszawa) 33, Sept. 1999, p. 17. - LoBrutto, Vincent: Culture clash. In: American Cinematographer 80, Febr. 1999, pp. 64-66+ [insgs. 9 pp.]. - Lovell, Glenn: October Films' "Three Seasons" gives post-war Vietnam warm, human look. In: Variety 373, 1.2.1999, p. 57. - Macnab, Geoffrey: Rev. In: Sight & Sound 10, Febr. 2000, pp. 58-59. - Major, Wade: Change of "Seasons." In: Boxoffice 135, April 1999, p. 156. - Manteuffel, Monika von: Dispatches. [Drehbericht.] In: Filmmaker: the Magazine of Independent Film 6,4, 1998, pp. 62-66. - Mottram, James: Rev. In: Film Review, Febr. 2000, p. 32. - Moverman, Oren: To-hell-and-back Harvey. In: Interview, May 1999, pp. 60+ [insges. 2 pp.]. - Pede, Ronnie: Rev. In: Film en Televisie + Video, 499, Febr. 2000, pp. 6-7. - Pisoni, Roberto: Rev. In: Cineforum 39 (=388), Ott. 1999, pp. 86-87. - Rahayel, Oliver: Rev. In: Film-Dienst 53,9, 2000, p. 15. - Rindi, Eloisa: Rev. In:

Film: tutti i film della stagione 6,42, 1999, pp. 22-23. - Sealy, Shirley: Rev. In: The Film Journal 102, March 1999, pp. 132-133. - Shirvani, K.D.: "Seasons" surprises as Vietnam pick. In: Variety 377, 15.11.1999, p. 14. - Travers, Peter: Rev. In: Rolling Stone (US-Ausg.), 810, 15.4.1999, p. 122.

Literatur

Boltz, Marilyn G. (2001) Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events. In: *Music Perception* 18,4, 2001, pp. 427-454.

Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik. 43.)/(Reihe Wißner-Lehrbuch. 5.).

Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung*. München: Fink (UTB für Wissenschaft. Literatur und Sprachwissenschaft. 8083.).

Hippel, Klemens (1994) Mozart statt Wagner. Bemerkungen zur Musik im Film. In: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin '93*. Hrsg. v. Jörg Frieß, Stephen Lowry u. Hans J. Wulff. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, pp. 89-92.

Kalinak, Kathrin (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.

Kluge, Alexander (2008) „Menschen sind keine Wirklichkeitssucher“. [Ein Gespräch mit Alexander Kluge.] In: *Film-Bulletin*, 3, 2008, S. 45-47.

Lemberg, Jörg (2009) Apologia. In: *Filmmusik-Bekenntnisse*. Hrsg. v. Béatrice Ottersbach u. Thomas Schadt. Konstanz: UVK, S. 58-81 (Praxis Film. 55.).

Marks, Martin (2000) Music, Drama, Warner Brothers: The Cases of CASABLANCA and THE MALTESE FALCON. In: *Music and cinema*. Ed. by James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan University Press, distrib. by: University Press of New England, pp. 161-186,

Schneider, Norbert Jürgen (1986) *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. München: Ölschläger (Kommunikation audiovisuell. 13.).

Wulff, Hans J. (2008) Funktionen der Musik in den Komödien Jiri Menzels. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 1, 2008, pp. 51-62 [URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/download/KBzF/KBzF001.pdf>].

