

Hans J. Wulff

Affekträume. Filmmusik und die subtextuelle Charakterisierung der Figuren der Handlung

Die Printfassung des folgenden Aufsatzes erschien in: *Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive*. Hrsg. v. Martina Krause u. Lars Oberhaus. Hildesheim: Olms 2012, S. 249-267.
URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-185>.

1. Subtextualität

„Gib den Figuren ein Geheimnis!“ ist einer der Lehrsätze, den jeder Geschichtenerzähler zu beherzigen hat und der sich in jedem Drehbuchratgeber findet – weil Figuren, die verborgene Wunsch- oder Angst-Energien haben, von denen sie möglicherweise selbst nicht einmal etwas wissen, für den Rezipienten von großer Anziehungskraft sind. Man spricht in diesen Fällen davon, dass die Figuren einen „Subtext“ haben, den es zu entziffern gilt und durch den die Zuschauer intensiver im Text verankert werden. Subtextuell unterfütterte Figuren sind eine Herausforderung für die Verstehensbemühungen des Zuschauers, die es anzunehmen gilt, und sie bilden dabei ein imaginäres personal-soziales und dramatisches Gegenüber, das vom Zuschauer ernstgenommen ist und nicht als reine – narrative oder dramaturgische – Funktionsgröße abgetan werden kann. Subtextuelle Charakteristiken erschweren natürlich den Zugang zu den Figuren. Ein stereotypischer Charakter ist schnell erfasst, er tritt in seine (dann oft auch typifizierte) Geschichte ein, wird zum funktionalen Akteur in einem dominant narrativen Geschehen; er ist eine Spielfigur (und darin durchaus den Schachfiguren ähnlich). Die subtextuell vertiefte Figur sperrt sich dagegen gegen allzu schnelles Erfassen, sie macht eigenen Verstehensaufwand nötig, der seinerseits in eine intensiviertere Beziehung des Zuschauers zur Figur einfließt.

Es gehört zu vielen Formen des filmischen Erzählens dazu, derartige Angst- oder Wunsch-Räume (oder allgemein: *Affekträume*) in der Figurenanlage zu benennen und in der Inszenierung gelegentlich auch zu zeigen (z.B. als Träume); manchmal sind auch die Dialoge mit Indizien für subtextuelle Bedeutungen durchsetzt. Es gehört zur Charakteristik derartiger „Räume“, dass sie imaginär und nicht real sind. Und es sind intentionale Größen, um die es geht, nicht um Erfüllungen oder Realisierungen (ein Wunsch ist also im Modus des Wünschens und nicht der Wunscherfüllung gesetzt). Gerade in Action-Fil-

men sind diese Räume oft nur äußerst knapp skizziert, haben gar keine eigene Szene. Und gerade darum lohnt es, derartige Filme genauer zu untersuchen, wie sich Tiefenschichten der Figuren hier entfalten. Ein Beispiel, in dem vor allem die Dialoge zwischen dem Protagonisten und seiner Frau eine Vielfalt subjektiver Bedeutungen artikulieren, ist John McTiernans *DIE HARD* (USA 1988), hier noch ironisch gebrochen dadurch, dass die Telefonate zwischen den beiden sozusagen „heimlich“ mit Beziehungssignalen durchsetzt werden müssen – die Frau ist eine der Geiseln, die eine Terrorgruppe in einem Hochhaus genommen hat, und der Mann ist der einzige, der die Befreiung vielleicht bewerkstelligen kann.

Es gibt aber Beispiele, in denen Affekträume als Insert-Szenen weiter ausgeführt sind – und interessanter- und plausiblerweise wird dazu die Eigenstellung musikalischer Inserts genutzt, eigenständiger Szenen, die durch die Einheit musikalischer Strukturen gegen den Kontext abgegrenzt sind. Die Kontraste zwischen Insert und narrativem Rahmen sind dabei meist scharf gesetzt, bis zur Zweifelhaftigkeit der Realität des Inserts.

Das Modell der Subtextualität, das ich hier verfolge, steht nicht oder nur locker in Übereinstimmung mit den Vorstellungen von *Subtext*, wie sie in den poststrukturalistischen Texttheorien vorgeschlagen worden sind. Hier ging es – in Anlehnung an Freuds Unterscheidung von ‚manifestem Gehalt‘ und ‚latentem Sinn‘, die er in seiner Theorie der Traumdeutung vorgeschlagen hatte – darum, „unter“ dem manifesten Gehalt von Texten einen verborgenen Sinn aufzuspüren, den der Text ebenso exponiert wie er ihn zu verschweigen sucht (als Kurzüberblick vgl. Winkgens 1998). Ich lehne mich hier dagegen an ein Verständnis des Begriffs an, wie er in der Drehbuchliteratur verbreitet ist – „subtext goes beyond the surface meaning and intimates what the characters are thinking and feeling but not saying directly“ (Lucey 1996, 173). In diesem Verständnis ist der Wirkungskreis des nur indirekt Dargestellten auf die

Figuren (deren verborgene, ihnen manchmal selbst nicht klaren Formen und Objekte des Begehrens, des Wünschens, des Fürchtens, der Traumatisierung usw.) und die Figurenkonstellationen (Auseinandersetzungen um Macht, Rivalitäten, verbotene Affinitäten zwischen Figuren etc.) eingeschränkt [1]. Filmmusik im allgemeinen kann dazu dienen, derartig verborgene Ebenen des Figurenhandelns anzuzeigen und erschließbar zu machen (Lucey 1996, 174ff).

Die These, dass die Subtextualität darauf hindeute, dass das dargestellte Subjekt entgegen der Annahme, es handele als *animal rationale* und sei aus seinen Handlungen und Handlungsabsichten vollständig erschließbar, nicht wirklich autonom sei, sondern aus einer ganzen Reihe von ihm selbst unzugänglichen unbewußten oder sozialen Vorbestimmungen und Zwängen handele und entscheide, spielt in der Analyse in aller Regel keine Rolle. Dass Figuren verborgene Prädeterminationen des Verhaltens haben, gehört vielmehr zu den dramaturgisch unterfütterten Text-Erwartungen des Zuschauers und ist sogar ein Kriterium für die Differenz zwischen „flachen“ und „tiefen“ Charakteren. Für die Analyse von Filmmusik ist die Annahme folgenreich, dass Musik jene subtextuellen Anteile oder Faktoren von Figurenverhalten anzeigen kann, dass die musikalische Szene sogar das Potential enthält, das Subtextuelle für eine kurze Phase der Handlung ganz zum Gegenstand der Darstellung zu machen. Die Desintegration von Szene und Kontext ist dann sogar wichtig, weil sie selbst die Verborgenheit dessen markiert, was im musikalischen Vollzug oder in der musikalisch unterlegten Szene zum Ausdruck gebracht wird [2].

2. Verborgene Charakterzüge

Manchmal finden sich darum sogar Wendungen, die hinsichtlich der Geschichte als ironische Brechungen daherkommen und die Figuren um affektive Impulse anreichern, die man ihrem Handeln im *plot* der Erzählung kaum entnehmen könnte. In John Hustons *THE ASPHALT DJUNGLE* (ASPHALT-DSCHUNDEL, USA 1950) ist der gesuchte Verbrecher „Doc Riedenscheider“ eigentlich schon aus Chicago heraus, er hat mit einem Taxifahrer gegessen, als einer jungen Frau, die mit zwei Jungen flirtet und Rock'n'Roll tanzt, das Geld ausgeht, sie kann keine Musik mehr in der Musicbox ordern. „Doc“ gibt ihr eine ganze Handvoll Geldstücke, bittet sie, weiterzutanzten. Mit fasziniertem Blick folgt der alte Mann den ebenso wilden

wie lasziven Bewegungen der jungen Frau, als bräuche – nach dem großen Coup – zum ersten Mal eine private und sexuell dominierte Energie aus ihm heraus, die er bislang noch verborgen gehalten hatte, ganz Krimi-Profi, ganz auf die Arbeit konzentriert, alles Private zurückdrängend. Hinter dem Mädchen sieht man zwei Polizisten, die durch das Fenster in das Diner hineingucken. Beim Verlassen wird „Doc“ erkannt und verhaftet. „Wie lange seid ihr schon hier?“, will er von den Polizisten wissen. „Zwei oder drei Minuten“, lässt einer der Männer fallen – „solange, wie eine Schallplatte läuft“, ergänzt der Verhaftete lakonisch.

Wie das Beispiel deutlich zeigt, dienen Musikszenen oft dazu, affektive Tiefenmotive herauszuarbeiten, die für die Figuren wichtig sind, auch wenn sie in der Geschichte keine oder eine nur nebengeordnete Rolle spielen. In diesen Szenen werden sie allerdings ganz zentral. Wenn in Fred Schepisis romantischer Komödie *IQ* (USA 1994) Albert Einstein und seine drei alten Freunde und Physiker-Kollegen dem jungen Mann, der zwar von Physik keine Ahnung hat, den sie aber als Liebhaber für Einsteins Nichte ausgewählt haben und ihn darum als begnadeten Physiker aufbauen müssen, bei einem Test soufflieren, ist die ganze Szene (0:56-0:58) mit einer ironischen Singspiel-Musik unterlegt, die das Spielerische, ja sogar das Spitzbübische der Szene selbst zum Ausdruck bringt. Die Musik essentialisiert ein kindhaft-verspieltes Moment im Handeln der alten Herren, das ohne den Kontext der Komödie auch lächerlich oder senil wirken könnte, so aber den Charakter einer fröhlichen List, ja einer lachenden Subversivität annimmt. Die Senioren spielen der Kommission, die die Prüfung durchführt, einen Streich, sie foppen die sich so selbstgewiß gebenden formalen Autoritäten, führen sie an der Nase herum. Ohne diese Musik würde das Verhalten der Alten als operettenhafter Coup, vielleicht sogar als alberne Inszenierung, nicht aber als schmunzelnder Anarchismus wahrgenommen. Aus dem gleichen Film stammt eine zweite eine Szene, in der der jugendliche Held mit dem alten Albert Einstein (gespielt von Walter Matthau) eine Motorradfahrt macht, die zunächst mit einem Rock'n'Roll-Titel unterlegt ist, dann aber, als das Motorrad an einer Bodenwelle von der Straße abhebt, in einen romantischen Modus übergeht; auch sie ist aus dem Kontext herausgehoben und als modal eigenständig markiert – und sie illuminiert eine fast pubertär wirkende Lust an der Bewegung und am Körpererlebnis, die – ist sie erst einmal in der

Vorstellung der Figur etabliert, die der Zuschauer in der Rezeption aufbaut – dann auch in vielen anderen Details des Schauspielens erkannt werden kann.

Komplexer sind manche musikalischen *performances*, in denen Blicke auf die affektiven Tiefenordnungen von Filmen und Figuren freigegeben werden. Die Zahl der Auftritte im Film ist natürlich Legende. Über alle Maßen oft sind es weibliche Sängern und Tänzerinnen, die eigene Szenen haben. Das hat vor allem im klassischen Hollywoodfilm mit der Ordnung der Geschlechter zu tun – Männer sind Handelnde, Frauen oft nur Hintergrundfiguren der Handlung. Aber die Frauen sind für die Handlungsmotivationen der Männer oft ausschlaggebend, sie bilden das – meist erotische – Sehnsuchtszentrum [3]. In ihren Auftritten werden Motive lesbar gemacht.

Manchmal sind es verborgene oder sogar widersprüchliche Motive, denen sie Ausdruck verleihen. Ein sehr komplexes Beispiel ist *Someone to Love*, das die Tänzerin und Sängerin Constance Towers in der Eingangsphase von Samuel Fullers Thriller *SHOCK CORRIDOR* (USA 1963) als Bühnenauftritt einer Strip-Tänzerin darbietet (0:06:59 bis 0:09:52). Auf einer Bühne, deren schwere Samtvorhänge mit silbernen Herzen behängt sind, tanzt und singt sie vor unsichtbarem Publikum ein langsames und zärtliches Lied, das von der Sehnsucht nach einem Jemanden erzählt, der Zärtlichkeit geben kann. Die Tanz-Performance steht in klarem Kontrast zu Tonfall und Text des Liedes - nachdem die Sängerin sich einer Feder-Boa entledigt hat, in die sie ihr Gesicht groteskerweise zur Gänze verborgen hatte, geht sie in den rohen und fast zynisch anmutenden Stil des Strip-Tanzes über, mit höchst unanständigen Gesten und kreisenden und aggressiven Hüftbewegung durchsetzt. Die Szene ist unterschritten mit mehreren Bildern aus dem Ankleideraum der Tänzerinnen, als sollte der geschäftsmäßige Hintergrund des Auftritts noch unterstrichen werden. Die Szene ist deshalb so wichtig für den Film, als der (männliche) Held später genau auf den Widerspruch und Zusammenhang von Erotik und Sex, von Anziehung und Versachlichung der Beziehungen zu der Tänzerin stoßen und daran unheilbar schizophran werden wird. Die Tänzerin selbst arbeitet ganz offensichtlich entfremdet (und sie weiß es - es ist einmal die Rede davon, dass die Arbeit so viel besser bezahlt sei als die Arbeit der Verkäuferin). Um so auffallender ist, dass der karrieristisch orientierte Held so unfähig ist, auf den Wi-

derspruch zwischen der Darbietung von Sexualität in der Warenform des Strips und seiner eigentlichen Sehnsucht nach (mütterlicher) Zuwendung so wenig gewachsen ist.

Es ist die Körperlichkeit der Performerin, es sind die Gesten der Verführung, eine oft anonymisierte Adressierung, die der Darstellung innewohnt, die das Individuelle aus der Darbietung austreibt. Es ist nicht mehr die individuelle Figur der Tänzerin, die etwas ausdrückt, sondern sie wird in eine Bühnenfigur transformiert, verliert darin das Besondere ihrer Beziehungen. Und auch die Einladung zum sexuellen Blick des Betrachters wird gerahmt, wird zu einem Blick auf die fiktionale Abgeschottetheit der Bühne. Die Tänzerin muß sich zurückverwandeln in die Figur des sozialen *vis-à-vis*, will sie Individuelles ausdrücken. Dem korrespondieren im übrigen die männlichen Figuren, die die Aussage der Bühnenfigur auf sich selbst münzen, das Bühnenverhältnis sozusagen einseitig aufkündigen.

Oft ist mit dieser diegetischen Funktion die Indikation des Ortes verbunden – spielt die Handlung in Paris, werden französisch anmutende Klänge dargeboten, spielt sie in Kairo, entsprechend ägyptisch klingende Weisen. Ähnlich wird auch das subkulturelle Ansehen von Musiken angezeigt – eine Jazz-Kneipe ist dann ein Ort außerhalb der bürgerlichen Sphäre der Normalität. Derartige Musiken zeigen die Fremdheit von Orten (resp. die Fremdheit der amerikanischen Helden am Ort der Handlung) an. Noch in *JUDGMENT AT NUREMBERG* (*DAS URTEIL VON NÜRNBERG*, 1961, Stanley Kramer) markieren die Klänge in einem Lokal, in dem der Richter mit einer Zeugin (gespielt von Marlene Dietrich) zusammentrifft, das deutsche Volkslied *Du liegst mir im Herzen*, als sollte angezeigt werden, dass die deutsche Volkskultur von der Nazizeit unbeeinträchtigt weiterexistierte, eine Szene, die bedrohlich wirkt, die vor allem aber die Fremdheit des Richters in Deutschland und die tiefe Irritation, die die verführerische Melancholie der schönen Frau, bei ihm auslöst, unterstreicht.

3. Wunsch- und Angstphantasien

Ein sehr plakatives Beispiel für den besagten Szenentypus entstammt Sam Peckinpahs atemloser Gangster-Ballade *THE GETAWAY* (*GETAWAY*, USA 1972, Sam Peckinpah) (12:50-15:00). Es ist die einzige lyrische Szene des Films. Erst ganz am Schluß wird

der entspannte Tonfall, den die Szene anklingen läßt, wiederaufgenommen – aber nicht weiter ausgeführt. Der Film beginnt im Gefängnis. Der Held, Doc McCoy (gespielt von Steve McQueen), wird bei diversen monotonen und primitiven Arbeiten gezeigt, in Zeiten des sinnlosen Nichtstuns, bevor er nach vier Jahren auf Bewährung entlassen wird. Seine Frau Carol (gespielt von Ali McGraw) holt ihn ab. Nach Jahren ist das Paar wieder zusammen. Doc will „ans Wasser“ – und in einem belebten Park kommen sie „ans Wasser“. In einer vollkommen unerwartbaren Wendung öffnet sich die Szene zu einer Imagination Docs: Noch berühren sich die Partner nicht. In einer Art Tagtraumgesicht imaginiert der Held einen Sprung ins Wasser, der die neugewonnene Freiheit symbolisiert. Und er imaginiert die Vereinigung mit seiner Frau unten im Wasser, weil das Sexuelle in diesem Film zur Freiheit dazugehört.

Geklammert ist die kleine Sequenz durch ein sanftes Jazz-Stück aus der Feder von Quincy Jones, der von McQueen mit der Filmmusik beauftragt wurde, weil ihm die eigentlich vorgesehene Musik von Jerry Fielding nicht zusagte (McQueen konnte dann die Jones-Stücke gegen Peckinpah durchsetzen). Das „Love Theme“ wird von Toots Thielemans auf der Mundharmonika gespielt – auch dieses in klarem Kontrast zum Sound-Konzept der anderen Filmmusik. Die Szene hat eine Alleinstellung, auch wenn später mehrfach Beziehungsszenen zur Geschichte gehören. Das Thema der Sexualität, die haptischen Qualitäten des Im-Wasser-Seins, die darin vermittelte Intensivierung der Berührung (unterstrichen durch den sanften Tonfall des Stücks) werden aber nicht wieder aufgenommen. Darum darf man sie zu Recht als Szene, die Wunsch-Räume benennt, auffassen. Das Interessante ist aber die Ungewißheit, wie real sie ist. Ist sie am Beginn eindeutig als Imagination Docs gekennzeichnet, ist sie durch Musik und Slow-Motion ähnlich gegen den Kontext des Films abgesetzt wie Traumszenen (oder bei Peckinpah: Gewaltszenen), sind die beiden Protagonisten am Ende der Szene triefnass – eine klare Absage an die Hypothese, dies sei eine nur erdachte Wunsch-Szene gewesen. Der Modus der Musik, die Modalität der Inszenierung – und dagegen jenes kleine Detail am Ende, das den semantischen Wert der Szene in Frage stellt.

Ist es hier der Ausbruch einer lange unerfüllten und unterdrückten Sehnsuchtsphantasie, die dem Zuschauer als filmische Szene zugänglich wird, können

es aber auch traumatisierte Erinnerungen, blockierte Angstvisionen uns ähnliches sein, die die Figuren in eine kaum ahnbare Tiefe aufreißen. Der Film *JARHEAD* (*JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK, USA* 2005, Sam Mendes) erzählt vom Schicksal einiger Soldaten während des ersten Irakkriegs im Jahre 1991, von ihrem Nichtstun, von ihrer Ohnmacht und von der fatalen Tatsache, dass sie in keinerlei Kriegshandlungen unmittelbar einbezogen waren. Einer der Soldaten erhält einen Brief seiner Freundin, die ihm darin von einem neuen Arbeitskollegen berichtet. Er schöpft Verdacht, dass sie ihn mit jenem betrüge. Während eines Fronturlaubs sieht man den Soldaten zunächst unter der Dusche, er wäscht den Sand von sich ab; danach masturbiert er mit dem Photo seiner Freundin vor Augen auf der Toilette. Auch dieses scheint ihm keine Beruhigung zu verschaffen, und er ruft die Freundin an, stellt sie zur Rede. Sie versichert ihm dass der Arbeitskollege und sie nur Freunde seien, doch dem Soldaten wird klar, dass sie die Unwahrheit sagt. Die Leitung bricht zusammen (durchaus als plakatives Symbol für den Abbruch der Kommunikation zwischen den beiden zu interpretieren). Man sieht den Soldaten danach auf seinem Bett liegen. Er steht auf, geht zum Waschbecken, wäscht sich das Gesicht – und sieht beim Aufschauen das Gesicht der Geliebten im Spiegel. Ihm wird schlecht, er übergibt sich und erbricht Sand. Erst dann erwacht er aus dem Alptraum.

Dem Telefonat und der folgenden Alptraumsequenz ist der Song *Something in the Way* der Grunge-Band Nirvana unterlegt (zunächst als leise Hintergrundmusik, nach dem Gespräch dann als die Szene dominierende Vordergrundmusik), der 1991 zuerst auf der CD *Nevermind* veröffentlicht wurde (im Film wurde die von MTV eingespielte *unplugged version* verwendet). Die kleine Szene kondensiert mehrere Themen, die für die Realitäts- und für die Ich-Wahrnehmung des Soldaten von Bedeutung sind:

- den Sand und das Gefühl des Schmutzig-Seins als Indikatoren des Krieges;
- eine geradezu zwanghafte Neigung zur Säuberung und zum Waschen, als solle dieses die Entmächtigung des jungen Mannes im Militärdienst korrigieren;
- und schließlich das Phantasiebild der fernen und vielleicht verlorenen Geliebten, die er nicht halten kann, was wiederum seine Ohnmacht als Individuum unterstreicht.

Darum auch ist der Text des Liedes von Bedeutung, der einer ebenso resignativen wie bedrückend-zyni-

schen Haltung Ausdruck verleiht: „Underneath the bridge / the tarp has sprung a leak / and the animals I've trapped / have all become my pets / And I'm living off of grass / And the drippings from my ceiling / It's okay to eat fish / 'Cause they don't have any feelings / [Refrain:] Something in the way, mmm / Something in the way, yeah, mmm.“

Wie eine affektive Bedeutung in die Szene importiert wird, ist kompliziert. Man könnte argumentieren, dass die Musik selbst affektive Haltungen zum Ausdruck bringe, die der Zuschauer auffassen und mit den Figurencharakterisierungen zusammenbringen kann (und auch muss). Man könnte aber auch das Wissen von Zuschauern über die Anekdoten populärer Kultur mit ins Spiel bringen, die den Soldaten des Films mit der Figur des Sängers (Curt Cobain, der Lead-Sänger der Gruppe Nirvana) zur Deckung bringt: Die Anekdote erzählt, dass der Song von der Brücke handelt, unter der Cobain lebte, als er von zu Hause verstoßen wurde. Diese Anekdote wiederum kann vom Zuschauer als Modell verwendet werden, um die Erfahrungswelt des Soldaten im Irakkrieg wiederzugeben – sein Gefühl des Verstoßenseins, die vordergründige Trostlosigkeit seiner Situation, die unsägliche Sinnlosigkeit des Krieges und das dennoch spürbare Sich-Einlassen auf die so ausweglose Situation (die mancher reale Soldat wie der Scharfschütze, auf dessen autobiographische Aufzeichnungen der Film zurückgeht, mit jahrelanger Traumatisierung bezahlte). Die Musik unterstreicht die Abwesenheit von Gegenwehr, die der Held der Geschichte zur Stabilisierung des Ich gegen den absurden Kriegseinsatz auch hätte mobilisieren können. Sie erzählt von den verzweifelten Versuchen, die Mordlust, die den Soldaten im Vorfeld des Krieges beigebracht wurde und die nie ausgelebt werden durfte, unter Kontrolle zu bringen, was sich wiederum gegen das Subjekt selbst wendet. Die selbstgefällige soldatische Wehleidigkeit, die dem Film gelegentlich vorgeworfen wurde – die kleine Traumscene belegt, wie sie hier artikuliert worden ist und wie sie dabei auf Ausdrucksregister zeitgenössischer Rockmusik zurückgriff.

4. Verdrängtes

Gerade im Krimi weist die Tat oft auf lange zurückliegende biographische Vorfälle zurück, die in der Psyche des Täters (oder – allerdings viel seltener – auch der Opfer) tiefe Irritationen hervorgerufen ha-

ben, deren Vernarbungen über Jahre oder sogar Jahrzehnte das Leben der späteren Täter überschatteten. Auch hier dient Musik auffallend oft dazu, das so schwer Aussprechbare filmisch zu artikulieren.

Ein höchst prägnantes Beispiel ist *GARDE À VUE* (DAS VERHÖR, Frankreich 1981, Claude Miller), der von einem Verhör in der Neujahrsnacht erzählt: Ein Notar (Michel Serrault) ist des Mordes und der Vergewaltigung an zwei achtjährigen Mädchen verdächtig. Er wird verhört, verheddert sich in Widersprüche. Er sucht das Verhör mehrfach ins Lächerliche zu ziehen, strebt offensichtlich die Konfrontation mit dem verhörenden Kommissar (Lino Ventura) an. Wie zufällig aber spricht er auch über seine Ehe, die inzwischen ein Jahrzehnt währende Weigerung seiner Frau, mit ihm sexuell zu verkehren. Zwischen den beiden Schlafzimmern des Paares liegt ein langer Flur, dessen Bild mehrfach wie ein Symbol auf die innereheliche Einsamkeit des Protagonisten zu verweisen scheint. Die Frau des Notars (Romy Schneider) kommt ins Polizeirevier, sie will ihren Mann sprechen. Dieser weigert sich. Der Kommissar sucht die Frau auf. Sie erfährt, dass ihr Mann über „den Flur“ gesprochen hat, und weiht den Kommissar in die Vorgeschichte ein: Ein Weihnachtsfest, zehn Jahre vorher; vier Erwachsene, ein achtjähriges Kind, das reich beschenkt wurde; der Notar kümmert sich um die Kleinen; und als die anderen Erwachsenen schon zu Bett gehen, spricht er mit dem Kind wie zu einer erwachsenen Frau; seine Frau hat das Gespräch nur zufällig belauscht, doch ist es für sie Anlaß, die sexuelle Beziehung zu ihrem Mann zu beenden. Eine Scheidung kam nie in Frage, das soziale Ansehen des Paares und die mit einer Trennung voraussichtlich einhergehende Ächtung in dem kleinen Ort wäre viel zu groß gewesen.

Die Szene ist äußerst komplex gebaut: Das erste Bild des Flashbacks, der das weihnachtliche Geschehen zeigt, liegt nicht unter dem Gespräch von Kommissar und Ehefrau, sondern unter einer Aufnahme des Notars, der müde und nachdenklich aus dem Fenster zu gucken scheint, tatsächlich aber wohl ein Gedankenbild aufruft: das Bild des Mädchens unter dem Weihnachtsbaum, umgeben von Geschenken, im warmen Licht der Kerzen. Der Farbmodus wechselt, das eher nüchterne und kalte Licht des Verhör-raums wird durch den warmen, rot-braun dominierten Schein der Kerzen abgelöst. Dazu setzt Musik ein – die einzige des ganzen Films. Es ist ein langsamer, ebenso zärtlicher wie melancholischer Walzer.

Nach diesem ersten Bild erfolgt ein Rückschnitt in das Gespräch zwischen Frau und Kommissar; erst jetzt wird die Identität des Mädchens klar. Mit dem Ende der Erinnerungserzählung endet auch die Musik.

Musik öffnet Bilder in ihre psychischen Innenhorizonte, sie legt die emotionalen Potentiale der Bilder aus, gibt ihnen Kontur. Hier ist es eine heimliche Seite des Charakters, eine ebenso verborgene wie zwanghaft unterdrückte Affinität des Mannes zu kleinen Mädchen. Ob es wirklich päderastische Neigung ist oder eine schlichte Unfähigkeit, die Begegnung mit Kindern auszugestalten – das Notars-Paar hat keine eigenen Kinder –, bleibt offen. Als der Notar aber kurz nach dem Flashback zusammenbricht und die beiden Morde gesteht, entsteht der Eindruck, dass der Kommissar (und der Zuschauer) Zutritt zu einer ängstlich behüteten, aggressiv abgeschirmten „anderen Seite“ der Persönlichkeit bekommen hätten. Tatsächlich täuscht aber auch das Geständnis – am Ende stellt sich, in einer lapidaren und nur flüchtig hingeworfenen Wendung heraus, dass ein anderer der Täter war. Um so wichtiger wird der Zusammenhang zwischen Flashback und Geständnis, der wie eine Art von Auslieferung an das öffentliche Urteil wirkt, ein Akt des Aufgebens der formalen sozialen Rolle, fast wie ein symbolischer Selbstmord.

Am Ende ist der Notar entlassen. Doch seine Frau, zu der er ins Auto steigt, hat sich erschossen. Er stürzt verzweifelt auf den Kommissar zu – damit endet der Film. Der Walzer des Flashbacks unterliegt auch dem Abspann. Musik ist hier nicht als „Nummer“ vom Kontext abgesetzt; aber weil sie die einzige Musik des Films ist, vermag sie die Szene als einzigartig und besonders zu markieren. Diese und nur diese Szene gestattet einen Blick auf die innere Psychologie der Figuren, öffnet den Blick auf einen höchst ambivalenten Subtext des Charakters des Protagonisten, macht aber auch das Maß der Verzweiflung greifbar, unter der sie leiden.

5. Die Liebe und der Tod

Manche subtextuellen Bedeutungen, die filmmusikalisch gefaßt und damit zugänglich werden, beschränken sich nicht auf die Figuren und deren tiefenpersönlichen Antriebe, sondern binden zudem noch die die Figuren mit der semantischen Struktur des ganzen Films resp. der ganzen Geschichte, die er er-

zählt, zusammen. Eines der komplexesten Beispiel der Filmgeschichte stammt aus Nicolas Roegs Film *DON'T LOOK NOW* (*WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*, Großbritannien/Italien 1973). So auffallend die Montagen des Films sind, so sehr fällt die Liebesszene aus dem Kontext heraus: Erzählt wird die Geschichte eines Paares, das nach dem Tod der Tochter in Venedig ist, um eine Kirche zu restaurieren. Der Verlust des Kindes ist für beide Eltern eine unverarbeitete Erinnerung, und als sie zwei ältere Frauen kennenlernen, die behaupten, mit der Toten in Verbindung zu stehen, ist die Frau zutiefst angerührt; der Mann lehnt den Kontakt mit den Frauen ab, es kommt zum Streit. Wie ein Gegengewicht folgt nun die Liebesszene (und die Anekdote behauptet, dass Roeg sie in kürzester Zeit improvisieren ließ, um eine Gegenstimme gegen die vorangegangene Streit-szene zu haben, vor allem aber, um der zu hohen Dialoglastigkeit gegenzusteuern, in der die Beziehung der beiden Hauptfiguren ausgedrückt wird). Erst viel später wird der Mann seine Haltung aufgeben, die beiden alten Frauen aufsuchen, bevor er selbst stirbt.

Das diegetische Umfeld, in das die Szene eingelassen ist, ist denkbar morbide und uneinladend. Die Urlaubszeit ist zu Ende, die großen Hotels Venedigs sind ausgestorben. Donald Sutherland und Julie Christie, die das Elternpaar spielen, sind am Abend zu einem Empfang beim Bischof geladen, der die Restaurierungsarbeiten in Auftrag gegeben hat. Nachmittags, auf dem Hotelzimmer. Die beiden machen sich fertig, duschen und verträdeln die Zeit. Wie zufällig entsteht aus einer Berührung ein Liebespiel – und als ein Klavierstück (von Pino Donaggio) einsetzt, beginnt die eigentliche Liebesszene. Sie ist eine Alternationssequenz, bei der Bilder des Liebespiels mit Bildern des Ankleidens der beiden Akteure unterschritten ist. Während nun die Liebes-Bilder achronologisch und keiner Zeitfolge verpflichtet sind, folgen die Bilder des Ankleidens der zeitlichen Abfolge der Handlung. Zeitlichkeit und Zeitenthobenheit durchdringen einander, und die Liebe selbst wird als eine Phase der Anderszeit greifbar. Die meisten Handlungen folgen einem Plan, darum sind die Teilhandlungen in klarer Nachzeitigkeit definiert; die Handlungen des Liebespiels haben keinen solchen Plan, Teile könnten in der zeitlichen Abfolge vertauscht werden, sein zeitlicher Modus ist der einer pulsierenden Gegenwart. Und wie in den Konzentrationen des Liebespiels unterstützt die Musik, die in einer Art Steigerung auf

einen fast ekstatischen, leidenschaftlichen Höhepunkt zusteuert, den Eindruck der Irrelevanz der Raum- und vor allem Zeitbeziehungen in dieser Bilder-Kette. Dadurch entsteht auch der Eindruck einer komplexen Doppelorientierung der Musik: Ist sie auf Grund ihrer Steigerungsform an den Fortgang der Liebe gebunden, und ihr sanfter und zärtlicher Schönklang korrespondiert nicht nur dem Modus der Berührung im Liebesspiel, sondern auch der Art, wie wir beide in der Begegnung mit sich selbst im Spiegel erleben.

Ein zweites kommt in der Szene aber hinzu: Während in den Bildern des Liebesspiels die Partner in Bezug aufeinander handeln, zeigen die Akte des Ankleidens sie vor dem Spiegel. Der sexuellen Berührung wird die narzißtische entgegengestellt [4]. Und als sollten die beiden Bildreihen sich gegenseitig erhellen und verstärken, scheinen Momente der vorangegangenen sexuellen Lust und Befriedigung in die Szenen vor dem Spiegel einzudringen. Eine nicht endenwollende Erinnerung an das Vorhergegangene mischt sich in die neue Gegenwart ein. *Oszillation* scheint das Prinzip der Erfahrungs-Zeit zu werden – wie in einer Schaukelbewegung, in der sich Vorgänge regelmäßig und gleichförmig wiederholen, durchdringen sexuelle und Alltags-Erfahrung einander [5]. Die Intimität der Szene rührt vielleicht daher, dass Roeg in der Montage der beiden Zeitformen ein Erfahrungsmuster nachzubilden suchte, das nur die Beteiligten teilen. In der Erinnerung an die Szene werden die Bilder des Liebesspiels denn auch oft als subjektive Erinnerungen wahrgenommen, so dass die Zeitebene des Ankleidens als Realzeit, die Zeitebene der Liebe als erinnerte Zeit ins Verhältnis gebracht werden (Beller 2006, 65). Zugleich treten die Bilder der Liebe damit in eine subjektive Perspektivierung durch beide Partner ein, als eine gemeinsame Erinnerung an das, was am gleichen Nachmittag geschah. Es sind keine individuierten Erinnerungen, sondern gemeinsame Eindrücke.

Tatsächlich steht die Szene im Film sehr isoliert. Er erzählt vor allem von einer atemlosen Suche nach Modellen, wie die beiden Beteiligten mit dem Tod des Kindes umgehen können. Dass der Mann am Ende einem flüchtigen roten Farbfleck nachläuft, der einem Zwerg gehört, den man schon zu Beginn des Films auf einem Dia gesehen hatte, dass das Rot des todbringenden Zwerges am Ende das Rot des Lackmantels der ertrunkenen Tochter am Anfang war, dass er die Totengondel mit dem Sarg seiner Frau zu

sehen geglaubt hatte – all dieses deutet auf Tod als das eigentliche Thema des Films hin. Die Liebesszene steht dem entgegen, benennt andere Themen. Die Intensität der Beziehung der Eltern aber, die Ausschließlichkeit ihrer Beziehung wird in keiner anderen Szene so sinnfällig. Und doch schafft das Musikstück, das der Szene unterliegt und die alle anderen Geräusche zum Verschwinden bringt, eine Verbindung zu den anderen Themen des Films. Es ist das gleiche Motiv, das schon zu Beginn dem Tod des Kindes unterlegt war. Hans Beller spricht von einem „Leit- und Leidmotiv“ des Films (2006, 65) und erinnert an die innige Verbindung von Liebe und Tod, von Eros und Thanatos. Vielleicht läßt sich sogar die Explizitheit der Darstellung des Liebesspiels als Mittel einer Strategie lesen, die die Szene gegen den Kontext treibt (und die dann der Unterstreichung ihrer Eigenstellung durch die formale Einheit des *cross-cutting* und durch die Musik zur Seite träte). Die Szene hatte seinerzeit mehrfach umgeschnitten werden müssen, um in den USA ein R-Rating der MPAA zu bekommen – was man wiederum als Indiz dafür nehmen kann, dass die lakonische Selbstverständlichkeit, mit der das Sexuelle hier – im Kontext von Tod und Verlust, von zweitem Gesicht und Prophezeiungen – vollzogen wird, einen Affront gegen die (amerikanische) Prüderie im Umgang mit Sexualität überhaupt darstellte. Dass sie aber dem Film eine ungeahnte und unersetzliche Tiefe verleiht – darüber besteht in Analyse und Kritik kein Dissens. Dass sie allerdings als Subtext quasi in den Film eingeschmuggelt wurde, davon ist keine Rede.

Anmerkungen

[1] Oft wird dem Schauspielen die Aufgabe zugewiesen, subtextuelle Dimensionen der Figuren nichtverbal, durch Modulation des Spiels auszudrücken; vgl. dazu etwa Weston 1998, 186ff, passim.

[2] In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Baxter (2007, 3), der *Subtext* als „the implied, the half-visible, and the unspoken“ fasst, als Ausdruck einer tieferen Wahrheit, die „unterhalb“ der Fiktion liegt. Seiner Auffassung nach sind Subtexte oft weder den Figuren noch den Erzählern (oder sogar Autoren) bewusst; und doch seien sie zur Erreichung einer emotionalen Tiefe der Fiktion unumgänglich. Eine Verbindung der Subtextualität des Erzählens mit der filmmusikalischen Gestaltung von Filmen ist bislang höchst unüblich. Natürlich können musikalisch auch andere diskursive Bedeutungs- oder Sinnebenen markiert werden. Sie gehören aber durchweg höheren Ebenen der Textbedeutung an – sei es, dass sie moralische Implikaturen andeuten, ideologische oder politische Bezüge ansprechen, auf historische Konstellationen anspielen

usw. Mir geht es hier darum, die Rede von *Subtext* auf die Figuren-Charakterisierung einzuschränken. Weidinger (2006, 14ff) verwendet den Begriff offenbar in diesem Sinne, wenn er Filmmusik danach unterscheidet, ob sie mit oder gegen die Handlung spielt oder einen Subtext formuliert.

[3] Neben diesen dramaturgischen Funktionen sei aber hier schon auf eine eher diegetische Einbindung von Auftritten hingewiesen: In zahlreichen Filmen insbesondere der 1940er Jahre spielen in den Bars und Restaurants, in denen die Figuren verkehren, Pianisten oder kleine Kapellen; sie gehören zur diegetischen Grundausstattung derartiger Orte, zeigen ihren Status als „Unterhaltungs-“ und „Freizeitöffentlichkeit“ an.

[4] Wie mehrfach in der Literatur zu lesen ist, habe Steven Soderbergh die Szene in seinem Film *OUT OF SIGHT* (USA 1998) zitiert. Das ist aber irreführend bzw. sogar falsch: Soderbergh alterniert Dialogketten aus einem Gespräch der beiden Protagonisten mit Bildern des beginnenden Liebesspiels; als das Gespräch vorüber ist, beginnt das Liebesspiel – Ablende, Ende der Sequenz. Die komplexe Interaktion von Liebesspiel und narzißtischer Selbstbegegnung vor dem Spiegel wird hier gerade nicht inszeniert, sondern vielmehr die innere Aufladung des Dialogs mit eigentlich sexuellen Bedeutungen. Das ist etwas gänzlich anderes.

[5] Christine Noll Brinckmann macht auf eine weitere Ebene von Bedeutungen aufmerksam, die sich gleichfalls aus der Liebesszene ergeben – wir sehen „zwei Individuen, die zwar leidenschaftlich verschmelzen, aber zugleich aufeinander reagieren, einander wahrnehmen und trösten“ (2007, 283). Ob man allerdings dem anschließenden Pos-

tulat, dass sich beide des Verlustes bewusst blieben, den sie erlitten hatten, und dass dafür bereits die Musik Sorge, auch wenn sie sich nach und nach verändere (ebd.), darf bezweifelt werden - immerhin ist die Musik ambivalent und keinesfalls als subjektiv empfundene Musik zu verstehen.

Literatur

Baxter, Charles (2007) *The Art of Subtext. Beyond Plot*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press.

Beller, Hans (2006) Look Now! Anmerkungen zur Montagetechnik in *DON'T LOOK NOW*. In: *Film-Konzepte*, 3 (= Themenheft „Nicolas Roeg“), pp. 62-67.

Brinckmann, Christine N. (2007) Unerfüllte Versprechungen. Die Crux mit den Sexszenen. In: *Maske und Kothurn* 53, 2-3, pp. 267-284.

Lucey, Paul (1996) *Story sense. Writing story and script for feature films and television*. New York [...]: McGraw-Hill.

Weidinger, Andreas (2006) *Filmmusik*. Konstanz: UVK (Praxis Film. 21.).

Weston, Judith (1998) *Schauspielerführung in Film und Fernsehen*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Winkgens, Meinhard (1998) Subtext. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, S. 516-517.