

Kongressbericht zum *1. Kieler Symposion zur Filmmusikforschung* am 6. und 7. Juli 2007

Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt

Guido Heldt (Bristol)

Filmzeit

In welchem Tempus stehen Filme? Die Frage ist nur selten zentral dafür, wie wir über Filme nachdenken, und man muss in der Tat einen Augenblick oder zwei nachdenken, bevor man eine Antwort geben kann – anders etwa als im Falle eines Romans, in dem das Tempus fest eingeschrieben ist in die Erzählerstimme, in die Verbformen, die diese Stimme benutzt.

Der literarische Normalfall ist die Vergangenheitsform: Die Ereignisse, von denen da erzählt wird, sind geschehen, und der Bericht erfolgt im Wissen um die chronologische Reihung und kausale Verknüpfung dieser Ereignisse – ein Wissen, das benutzt wird, um die Erzählung zu strukturieren, um dem Leser immer gerade so viel und just das mitzuteilen, was nötig ist, die Geschichte zu verstehen, aber auch interessiert zu verfolgen. Denn dass die Ereignisse in der Vergangenheit liegen, heißt ja alles andere, als dass keine Spannung oder Überraschung erzeugt werden könnten; das ist nur eine Frage der Grade von, in David Bordwells Begriffen, „knowledge“ und „communicativeness“ der Narration (1985, 57-61) – dessen, was die gewählte Erzählinstanz von den Ereignissen ‘weiß’ bzw. wissen kann und dessen, was sie von diesem Wissen zu welchem Zeitpunkt der Erzählung verrät. Andere Lösungen sind möglich; nicht wenige Romane sind im Präsens erzählt, und Michael Frayns *A Very Private Life* von 1968 beginnt gar mit dem Satz „Once upon a time there will be a little girl called Uncumber“ (siehe auch Chatman 1978, 79-84). Das heißt allerdings nicht, dass die Narration die Ereignisse in atemloser Gleichzeitigkeit verfolgen müsste – auch präsentisch erzählte Geschichten zeigen im Umgang mit „knowledge“ und „communicativeness“ meist deutlich genug, dass die Erzählinstanz um den Ausgang der Ereignisse weiß und Informationen erzählstrategisch dosiert austeilte: ein Modus, den die Narratologie als ‘historisches Präsens’ kennt.

Aber wie sieht es im Film aus? Derart deutliche deiktische Mittel wie ein Verbtempus in einer verbalen Erzählung kennt er nicht; ein kinematographisches Bild scheint erst einmal nichts als seine eigene Gegenwart zu zeigen.

It is commonplace to say that the cinema can only occur in the present time. Unlike the verbal medium, film in its pure, unedited state is absolutely tied to real time. To read 'John got up, dressed, and took a taxi to the airport' takes only a fraction of a second; to watch it could theoretically take as long as to do it. (Chatman 1978, 84)

Der Witz von Seymour Chatmans Beispiel ist natürlich, dass er narrative Äpfel mit Birnen vergleicht: Das literarische Äquivalent seiner ungeschnittenen Filmszene wäre ja keine auktoriale Beschreibung, sondern vielleicht eher eine vom Erzähler nicht unterbrochene oder gerahmte Dialogpassage – äquivalent nicht im Informationsinhalt, den sie uns vermittelt, sondern in der impliziten Quelle der Informationen: darin, das auch eine solche Dialogpassage vom Rezipienten als Teil des „mimetic stratum“, als Teil der „real world of the fictional universe“ verstanden würde (Martinez-Bonati 1981, zitiert nach Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 114). Eine solche Passage zu lesen – oder besser: laut zu lesen – würde ebenfalls in etwa so lange dauern, wie sie 'in Wirklichkeit' an Zeit beanspruchen würde.

Was im durchschnittlichen Film radikal anders ist als im durchschnittlichen Roman, ist, in den Begriffen André Gaudreaults, das Verhältnis von „narration“ und „monstration“, von Erzählen und Zeigen (Gaudreault 1987, 32). Im durchschnittlichen Roman dominiert die Narration, die deutlich präsente Stimme der Erzählinstanz, die kleine Stückchen von „monstration“ aufruft: Dialoge in Anführungszeichen, in direkter Rede also, oder Briefe und andere Schriftstücke – alles, was in einer anderen Stimme als der der Erzählinstanz spricht. Im Film dehnen sich diese Abschnitte 'zwischen den Anführungszeichen' jedoch gleichsam aus, füllen unser Aufmerksamkeitsfeld und lassen uns Aspekte des Films, die auf die Aktivität der „narration“ verweisen, oft fast vergessen – die Wahl von Bildausschnitten, Kamerabewegungen, Schnitte, nondiegetische Musik u.a.m. Folgerichtig lautet die Fortsetzung von Chatmans Zitat:

But, of course, almost all films are elliptically edited (Andy Warhol's and Michael Snow's experiments are rare exceptions). Like the author the filmmaker routinely counts on the viewer's capacity to reconstruct or supply deleted material that he feels is too obvious to show. (Chatman 1978, 84)

Elliptisches Erzählen, das Auswählen der zum jeweiligen Zeitpunkt eines Films narrativ relevanten Informationen und die resultierende Folge von Einstellungen und Schnitten also lassen sich selbst schon als Markierung der temporalen Perspektive eines Films verstehen – die Narration weiß, was passieren wird, und

wählt die zu zeigenden Aspekte des (fiktiven) „*mimetic stratum*“ danach aus.

Aber Film als eine Folge von Schnitten – so unrealistisch eine solche Wahrnehmung auch sein mag im Vergleich zu unserer originalen, weitgehend ‘ungeschnittenen’ Weltwahrnehmung – ist für uns so sehr der Normalfall des Mediums, gehört so sehr zur technischen Grundschrift von Film, dass uns die Konsequenz für die temporale Perspektive normalerweise nicht bewusst ist. In Absenz anderer Marker für ein Erzählen in der Vergangenheitsform sind wir geneigt, einen Film eher als laufende Gegenwart zu erleben denn als Erzählung einer abgeschlossenen Vergangenheit.

Solche anderen Marker können wiederum mit unterschiedlicher Deutlichkeit in einen Film eingebracht werden.

- Einer der deutlichsten wäre eine Voiceover-Narration in der Vergangenheitsform: Unabhängig davon, ob die Bilder, die wir im Zusammenhang mit einer solchen Narration sehen, genau das illustrieren, wovon erzählt wird (der klassische Fall eines „invoking narrator“; siehe Black 1986), oder ob die Bilder der Narration partiell widersprechen (was eine weitere, übergeordnete Erzählinstanz impliziert, die die entlarvende Bildauswahl trifft), bestimmt die Voiceover-Narration unser Verständnis für das Tempus.
- Ein kaum weniger deutlicher Marker ist ein ‘*flashforward*’, eine Vorausblende – eine Szene, die aus dem normalen Jetzt der Geschichte in die Zukunft springt, meist, um uns die Konsequenzen eines Ereignisses anzudeuten. Dass solche Vorausblendungen im Film viel seltener sind als Rückblendungen, kann vielleicht eben damit erklärt werden, dass sie die Illusion eines „cinema [...] in the present time“ (Chatman 1978, 84) so deutlich untergraben und den verständnissteuernden Eingriff der Narration so klar herausstellen.
- Für Gérard Genette ist eine Vorausblende nur die deutlichere Variante einer allgemeineren narrativen Technik, der Prolepsis – “any narrative maneuver that consists of narrating *or evoking* in advance an event that will take place later” (Genette 1980, 40; meine Hervorhebung). Seymour Chatman hat diese Evokation des Kommenden als “foreshadowing” beschrieben – als das Erzeugen einer Vorahnung, entweder durch “the semination of anticipatory satellites”, also durch das Ausstreuen kleiner hinweisender Andeutungen, oder durch eine Strukturierung der Erzählung, die dem Zuschauer “inferences drawn from existents” nahelegt: Schlussfolgerungen über den vermutlichen Fortgang der Ereignisse aufgrund derer, die schon gezeigt wurden (siehe Chatman 1978, 59-62).

Musik – meist nondiegetische, als Fingerzeig der Narration – ist eines der geläufigsten Mittel zur Erzeugung solcher Vorahnungen: Wenn in *THE SEA HAWK* (USA 1940, Michael Curtiz) Geoffrey Thorpe (Errol Flynn) auf dem gerade gekaperten spanischen Schiff auf Doña Maria (Brenda Marshall) trifft, beginnt die lyrische, den galanten statt den heroischen Thorpe besingende Variante seines Themas just in dem Moment, in dem er in die Kabine betritt, aber lange bevor er Maria wahrgenommen hat: Die Narration sagt uns, dass Liebe in der Luft liegt, noch bevor die Betroffenen davon wissen. Nicht, dass die Zuschauer und -hörer es nicht ohnehin ahnten, da sie solche Geschichten kennen: Hier wirken “inferences drawn from existents”,

Plotschema und musikalische Antizipation zusammen, um ja keine Zweifel aufkommen zu lassen. Und wenn Thorpe Königin Elizabeth (Flora Robson) von seinem Plan erzählt, einen Landangriff auf den spanischen Goldtransport zu unternehmen, hören wir eine Vorausnahme der Musik, die später diesen Angriff begleiten wird – eine unspezifische Vorahnung, weil wir die Semantik der Musik nicht deuten können (allenfalls deutet ihr Exotismus den Dschungelschauplatz an, über den Thorpe spricht). Aber die Tatsache, dass überhaupt Musik erklingt, unterstreicht die Wichtigkeit des Plans für die Entwicklung des Plots und hilft, einen Bogen über mehr als fünfzehn mit einem Kaleidoskop unterschiedlicher Szenen gefüllten Filmminuten zwischen Plan und Umsetzung zu schlagen.

Bis zum Klischee typisch ist solche Antizipation in Horrorfilm und Thriller; hier gehört sie zum impliziten Vertrag zwischen Film und Publikum, das kunstreich und genreversichert gängstigt oder in Spannung gehalten werden will und erwarten darf, dass Andeutungen (und falsche Fährten) zum Spiel gehören. Wenn in *THE DESCENT* (GB 2005, Neil Marshall) die Frauen in ihren Autos zur fatalen Höhlenexpedition aufbrechen, verrät allein die dräuende elektroakustische Geräuschmusik, dass die Sache kein gutes Ende nehmen wird. Wenn Pater Luke Brophy (Anthony Starke) in der *EXCORCIST*-Parodie *REPOSSESSED* (USA 1990, Bob Logan) zum ersten Mal das Zimmer der wieder einmal besessenen Nancy Aglet (Linda Blair) betritt und langsam auf ihr Bett zugeht, erklingt eine crescendierende Akkordfolge samt Glockenschlägen, die uns einen Schockeffekt befürchten lässt – der füglich kommt, allerdings anders als erwartet, wenn Brophy den kleinen Cassettenplayer ausstellt, den er in der Hand hat, und damit die Musik verstummen lässt. (Die Entlarvung scheinbar nondiegetischer musikalischer Klischees als sinnlos diegetisch ist jedoch selbst schon ein Klischee, verwendet in Parodien wie Woody Allens *BANANAS*, USA 1971, oder Mel Brooks' *BLAZING SADDLES*, USA 1974, und *HIGH ANXIETY*, USA 1977; siehe dazu auch Brown 1994, 67/68, und Bordwell/Thompson 1997, 335.)

In diesem Text aber geht es um eine andere Art des musikalischen "*foreshadowing*", eine, die kunstreicher und unauffälliger vorgeht und die ihr Potential, ein narratives Imperfekt zu implizieren, erst im Nachhinein zeigt – dann aber umso nachhaltiger. Die Reihe der Beispiele, an denen ich diesen speziellen Modus gewissermaßen retrospektiver Prolepsis entwickeln will, geht selbst retrospektiv vor und beginnt in der Gegenwart, um sich von dort in die Filmgeschichte zurückzuarbeiten. Der Grund ist, dass das jüngste Beispiel, das ich anführen kann, die Sache am deutlichsten zeigt, während die früheren z.T. mit dem Modus nur zu flirten scheinen, ohne die möglichen Konsequenzen daraus zu ziehen, oder weil sie die Grenzen einer solchen narratologischen Interpretation einer filmmusikalischen Strategie aufzeigen.

Als Startpunkt meiner Überlegungen diene die wohl bekannteste Anekdote der Filmmusikgeschichte. Es geht darin um David Raksin, der die Musik zu Alfred Hitchcocks *LIFEBOAT* (USA 1944) schreiben soll, oder besser: glaubt, dass er sie schreiben soll – ein Film über eine Gruppe Schiffbrüchiger, die in einem kleinen

Boot auf dem offenen Ozean treiben. Raksin erzählt:

One of [Hitchcock's] people said to me, 'There's not going to be any music in our picture' and I said, 'Why?' 'Well ... Hitchcock says they're out on the open ocean. Where would the music come from?' So I said, 'Go back and ask him where the camera comes from and I'll tell him where the music comes from.' (Kalinak 1992, xiii; siehe eine andere Version der Geschichte in Stilwell 2007, S. 188 und S. 201/Endnote 11)

'Woher die Musik kommt' ist die Frage, um die es geht, und genauer für die Zwecke dieses Textes: Welche Konsequenzen für unser Verständnis einer Filmerzählung hat es, wenn Musik im Laufe eines Films von verschiedenen Orten in der narrativen Konstruktion kommt?

Der aus narratologischer Sicht einfachste, am wenigsten auffällige Fall einer solchen Positionsverschiebung von Musik ist die von diegetischer zu nondiegetischer Musik: In *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (I/USA 1984, Sergio Leone) spielt Cockeye eine kleine Melodie auf seiner Panflöte, während die Gang sich darauf vorbereitet, einem Betrunknen seine Uhr abzunehmen; die anderen Jungs greifen die Melodie auf und pfeifen sie mit; später im Film wird sie dann eines der Hauptthemen des 'underscore', der nondiegetischen Musik. Die Musik hat ihren Ursprung in der Diegesis, in der fiktionalen Welt des Films, der ihr eine Handlungssignifikanz gibt, die es erlaubt, dass sie später andere Szenen beziehungsstiftend und kommentierend untermalt. Entscheidend ist, dass dabei die Fiktion einer autonomen vorfilmischen Realität unangetastet bleibt. Die Transition diegetisch-nondiegetisch wirkt so, als ob da eine Erzählinstanz beobachtet, was in der autonomen diegetischen Welt passiert, und darauf reagiert – in diesem Falle eben damit, die Musik als erzählerisches Mittel auszuwählen. Dass die Erzählinstanz im filmischen Normalfall die Diegesis nicht gewissermaßen in Echtzeit begleitet, sondern zielgerichtet auswählt, was gezeigt und was nicht gezeigt wird, bringt, wie schon angedeutet, in jedem Falle temporale Perspektive in die narrative Konstruktion hinein. In diesem Falle aber ist diese erstens relativ schwach, und zweitens und wichtiger affiziert sie nicht die Integrität der impliziten vorfilmischen Realität. (Das 'später' in obiger Beschreibung bezieht sich, in David Bordwells den russischen Formalisten abgeschauten Begrifflichkeit, auf die „fabula“ des Films, nicht auf sein „syuzhet“; siehe Bordwell 1985, 48-57: Auf die implizite, aus den auf der Leinwand manifesten Ereignissen zu (re)konstruierende chronologische Kausalkette von Ereignissen, nicht auf die Reihenfolge der Ereignisse, so wie sie uns von der Narration präsentiert wird. In einem Film wie *ONCE UPON A TIME IN AMERICA*, dessen Syuzhet so kompliziert ist, dass sich daraus gar keine eindeutige Fabula konstruieren lässt, ist die Unterscheidung für das Verständnis des Films – und für das Verständnis der Rolle der Musik darin – zentral; siehe Heldt 2004, 280-282.)

Interessanter wird es jedoch, wenn der Ortswechsel in der narrativen Konstruktion in der entgegengesetzten Richtung erfolgt; und darum geht es in meinem ersten Beispiel für eine 'retrospektive Prolepsis'.

Tanzmusik: FAR FROM HEAVEN

Retrospektivität ist *FAR FROM HEAVEN* (F/USA 2002, Todd Haynes) allemal eingeschrieben, ist notwendiger Aspekt eines Films, dessen Stilbewusstsein keine Manier ist, sondern seine zentrale Idee: zu versuchen, ob sich Douglas Sirks rezeptionsgeschichtlich mittlerweile kanonisierte 1950er-Jahre Hollywood-Melodramen in der Gegenwart rekreieren lassen, rekreieren in einer Weise, die die Beschwörung der Vorbilder fugenlos mit dem Eingeständnis historischer Distanz verbindet. In der hyperrealistischen Präzision, mit der der Film seine 50er-Jahre-Welt (wieder)erstehen lässt, liegt allein schon eine distanzierende Geste: So manisch perfekt hat das nicht nur in der Wirklichkeit nie ausgesehen, sondern auch nicht im Film.

Auch auf Handlungsebene ist es ein Zuviel, das Bezug zu den Vorbildern ebenso herstellt wie Distanz: Die Konflikte, die die Plotmaschinerie von Sirks Filmen antreiben, hätten für ein gegenwärtiges Publikum nicht funktioniert, selbst wenn man einrechnet, dass ein solches Publikum den Film als Übung in Retrospektivität versteht. Haynes' Drehbuch löst das Problem, indem es die die Latte höher legt und mehrere Konflikte ineinander verwebt: Da ist nicht nur der Klassenkonflikt zwischen wohlhabender Bürgersfrau und Gärtner aus *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (USA 1955), nicht nur der Rassenkonflikt aus *IMITATION OF LIFE* (USA 1959), da sind beide zugleich und beide überboten durch das Thema Homosexualität, wie es im Hays-Code-Hollywood der 50er Jahre gar nicht oder nur indirekt hätte thematisiert werden können: Musterhausfrau und -mutter Cathy Whitaker (Julianne Moore) findet heraus, dass ihr Mann Frank (Dennis Quaid) schwul ist; alle Versuche, ihn zu 'therapieren', schlagen naturgemäß fehl, während sich Cathy angesichts der zunehmenden Distanz zwischen den Eheleuten in ihren schwarzen Gärtner Raymond Deagan (Dennis Haysbert) verliebt, eine Beziehung, die am Rassismus der vermeintlichen Kleinstadt-Idylle von Hartford zerbricht. So klischiert, wie es sich in der Zusammenfassung liest, ist es auch; aber just diese hypertrophe Häufung ist nötig, um für ein modernes Publikum zumindest den Widerschein der fieberhaften Tragik eines 50er-Jahre-Melodrams zu erzeugen.

Den im Jahre 2002 achtzigjährigen Elmer Bernstein als Komponisten für den Film zu gewinnen, darf man als Teil des retrospektiven Programms sehen: Hier war ein Komponist, der sich seine Spuren just in der Zeit verdient hatte, in der Sirks bekannteste Filme entstanden (auch wenn er ein halbes Jahrhundert danach durchaus kein lebendes Fossil war, sondern immer noch aktiv als Filmkomponist). Bernstein schrieb seine erste eigene Filmmusik 1952 für den Sportlerfilm *SATURDAY'S HERO* (USA 1951, David Miller). Mit den Musiken zu *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (USA 1955, Otto Preminger) oder *Walk ON THE WILD SIDE* (USA

1962, Edward Dmytryk) war Bernstein einer der Hollywood-Komponisten, die bekannt dafür wurden, Jazz als Idiom auch für das *Underscoring* eines Films hoffähig gemacht zu haben, nicht nur für diegetische Einlagennummern. Daneben arbeitete er jedoch, wie die meisten seiner Kollegen, in einem breiten Genre-Spektrum: für Thriller wie *SUDDEN FEAR* (USA 1952, David Miller), Kriegsfilme wie *THE ETERNAL SEA* (USA 1955, John H. Auer) oder *THE GREAT ESCAPE* (1963, John Sturges), Epen wie *THE TEN COMMANDMENTS* (USA 1956, Cecil B. DeMille), Western wie *THE MAGNIFICENT SEVEN* (1960, John Sturges) oder *THE COMANCHEROS* (USA 1961, Michael Curtiz), Dramen wie *SWEET SMELL OF SUCCESS* (USA 1957, Alexander Mackendrick) oder *TO KILL A MOCKINGBIRD* (USA 1962, Robert Mulligan). Mit Sirk hat Bernstein nicht gearbeitet, und an Melodramen im engeren Sinne denkt man bei seinem Namen nicht zuerst. Allerdings hat er mit Filmen wie *DESIRE UNDER THE ELMS* (USA 1958, Delbert Mann), *GOD'S LITTLE ACRE* (USA 1958, Anthony Mann), *SOME CAME RUNNING* (USA 1958, Vincente Minelli), *BY LOVE POSSESSED* (USA 1961, John Sturges) oder *SUMMER AND SMOKE* (USA 1961, Peter Glenville) auch in dieser Richtung gearbeitet. Und für *FAR FROM HEAVEN* liefert Bernstein eine (oscarominierte) Musik, die sich passgenau in Haynes' Stilübung einfügt und in kaum einem Detail nicht ebenso in einem Sirk-Film hätte verwendet werden können.

Aber im Stil, in der Musiksprache, liegt nur der weniger interessante Beitrag der Musik zum Blick zurück, den der Film unternimmt. Der – zumindest aus narratologischer Sicht – originellere liegt in der Art und Weise, wie Teile dieser Musik in die Filmerzählung eingebaut sind. Naheliegender angesichts der beiden plotbestimmenden Beziehungen ist beiden auch ein eigenes Thema zugeordnet. Dasjenige, das man mit Cathy und Frank verbinden kann, ist zugleich das Titelthema des Films: eine vorsichtige Klaviermelodie, die nach kurzer Holzbläser-Überleitung in vollem Orchesterornat auftritt, wie man es vom Titelthema eines solchen Films füglich erwarten darf. Schon hier sind die Vorbildbezüge deutlich: Die Herbstbäume ebenso wie die 'establishing shots' der Kleinstadt Hartford gehen auf den Vorspann von *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* zurück (selbst Cathy blaues Auto zitiert Sirks Film); auch dort tritt in der Titelmusik prominent ein Klavier auf (allerdings nicht am Anfang, sondern als beinahe exterritoriale Einlage, mit der es seine eigene Bewandnis hat; mehr dazu unten).

Wenn das Thema als Vorspannmusik auftritt, ist es, abgesehen von seinem genreangemessenen Tonfall, unspezifisch; es lässt sich in diesem Moment ebenso auf die Etablierung des Schauplatzes beziehen wie auf Cathy, die wir am Ende des Vorspanns sehen, wenn sie ihre Tochter vom Ballettunterricht abholt. Dass es nicht schließt, sondern ganz filmmusikklassisch aus dem Vorspann in die erste Filmszene weitergeführt wird, die Cathys Wagen bei der Ankunft in ihrer Vorstadtstraße zeigt, ändert nichts daran. Die Zuordnung des Themas zu Cathy und Frank ergibt sich erst später. So erklingt es, wenn sich Cathy entschließt, Frank – der in fast unverschämter klicchehafter Weise eines Abends 'länger im Büro bleiben muss' – sein Abendessen vorbeizubringen, wobei sie ihn beim Kuss mit einem anderen Mann erwischt. Signifikanterweise begleitet das Thema den In-flagranti-Moment nicht mehr: Es läuft aus, wenn Cathy das abendlich leere Bürogebäude

betrifft, und wird durch unspezifische Spannungsmusik ersetzt, wenn sie durch die leeren Flure geht – das Thema selbst beginnt sich mit der positiven Darstellung der Beziehung der beiden zu verbinden. Das wird verstärkt, wenn das Thema verwendet wird, wenn die beiden eine große Dinnerparty geben, nicht zuletzt, um angesichts des heraufziehenden Desasters vor sich und ihrer sozialen Welt zu beschwören, das alles in Ordnung ist. Hier begleitet das Thema die Ankunft der Gäste und lässt sich ebenso mit der Beziehung der beiden selbst in Zusammenhang bringen wie mit der öffentlichen Darstellung dieser Beziehung.

Das Thema für Cathy und Raymond hören wir zuerst als pastorale Oboenmelodie, wenn er sie zu einem Ausflug einlädt und ihr ein besonders schönes Stück Herbstwald zeigt – die erste Gelegenheit der beiden, der Kontrolle der Kleinstadtnachbarn zu entkommen, und zugleich, wie der Vorspann von *FAR FROM HEAVEN*, eine Allusion an *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*, nun zu der Szene, in der Ron Kirby (Rock Hudson) Cary Scott (Jane Wyman) einen Blaseneshen-Zweig zeigt, just so, wie es Raymond in *FAR FROM HEAVEN* tut (hier ist es ein Zaubernuss-Zweig). Die Melodie überbrückt auch den Schnitt zur nächsten Szene, die uns zeigt, wie Raymond Cathy zum Essen ins Restaurant Eagan's einlädt. Im Restaurant entwickelt sich eine gespannte Situation, das Spiegelbild der kritischen Blicke, die etwa die Begegnung von Cathy und Raymond bei einer Ausstellung für moderne Kunst in Hartford auf sich gezogen hat: Cathy ist die einzige Weiße im Restaurant, und die Blicke der anderen Kunden und der Bedienung Esther machen deutlich, dass ihre Anwesenheit keinen Beifall findet (nachdem die beiden zuvor schon von einer der notorischsten Klatschtanten Hartfords bei der Ankunft vor dem Restaurant beobachtet worden waren). Im Hintergrund von Cathys und Raymonds Unterhaltung läuft unprofiliertes Jazz. Dann beginnt ein neues Stück, das uns vage bekannt vorkommt und das auch weiter in den akustischen Vordergrund gerückt wird. Beide merken auf und schauen zur Band, und Cathy dankt Raymond „for a lovely afternoon“. Und dann entpuppt sich die Musik endgültig als das Thema, das wir als nondiegetische Musik in der Herbstwaldszene gehört hatten. Cathy reagiert, indem sie Raymond bittet, sie zum Tanzen aufzufordern, beide drehen zu 'ihrer' Melodie auf der Tanzfläche ihre Kreise, und unser filmnarratologisches Bewusstsein ist bei aller emotionalen Schlüssigkeit der Szene etwas irritiert davon, wie diese Musik – die Cathy und Raymond von der Narration ja zuerst einmal nur für uns, für die Zuschauer und -hörer des Films, zugeordnet wurde – in die Diegesis eindringen konnte.

Würde das nur hier passieren, in dieser einen Szene, würde man es vielleicht als Kunstgriff des Komponisten abtun, der seine Verfügung über die ganze Musik des Films zeigt, die nondiegetische ebenso wie die diegetische. Aber es passiert noch ein zweites Mal, mit dem anderen Hauptthema der Filmmusik, dem, das sich Cathys Beziehung zu Frank und zu ihrem sozialen Umfeld zuweisen lässt. Im Versuch, ihre zerbrechende Ehe zu kitten, schenkt Cathy Frank zu Weihnachten eine Neujahrsreise, und er entscheidet sich unter den angebotenen Zielen für Miami (Cathy: „Oh, Frank, Miami would be a dream. Elsa says it's just darling – everything's pink.“ Frank: „Oh really?“) Die beiden fahren hin und tanzen in der Silvesternacht zu 'ihrem' Thema, das sich in einen Cha-cha-cha verwandelt hat. Am Ende des Tanzes sieht Frank einen hübschen

blonden Burschen, mit dem er im weiteren Urlaubsverlauf Sex haben wird und die Hoffnungslosigkeit der Beziehungsrettungsversuche endgültig klar ist.

Zweimal verwandelt sich ein nondiegetisch eingeführtes Thema in diegetische Musik; und noch genauer: in Tanzmusik, die Schlüsselszenen der Handlung zugehört, Szenen, in denen sich das Schicksal von Cathys Beziehungen entscheidet. In Deagan's Restaurant gibt sie ihrer Faszination für Raymond nach, und in Miami wird das Scheitern ihrer Ehe besiegelt. Die Struktur, noch dazu sorgfältig über den Film hin entwickelt, mit dem narrativen Ortswechsel des Cathy/Raymond-Themas als innere Struktur, die von dem des Cathy/Frank-Themas temporal eingeschlossen wird, ist zu deutlich, um als Zufall oder Nebensächlichkeit abgetan zu werden, umso mehr in einem Film wie FAR FROM HEAVEN, in dem jedes Detail nicht nur abgezirkelt ist, sondern auch so wirken soll.

Hier nun ist die 'Erklärung' dessen, was da aus narratologischer Perspektive geschieht, weniger geradlinig als im Falle des Übergangs von diegetischer zu nondiegetischer Musik. Hier kann die Narration nicht mehr gedacht werden als eine reagierende – eine, die lediglich aufnimmt und später benutzt, was in der (fiktiven) vorfilmischen Realität ohnehin passiert. Zwei andere Erklärungsmöglichkeiten bieten sich an:

- Die Narration verfügt nicht nur über ihre Mittel, sondern auch über den Stoff, den sie damit vermittelt: über die Diegesis des Films, in die sie agierend eingreifen kann. Wiederum in den Begriffen Seymour Chatmans würde sie damit vom klassischen „narrator“ zum „implied author“, der die fiktionale Welt ebenso erfindet wie die Regeln ihrer narrativen Präsentation. (In David Bordwells Begriffen würde man eher von einem hohen Grad an narrativer „self-consciousness“ sprechen: Die Narration weist gerade dadurch, dass sie die implizite Grenze zwischen Diegesis und extradiegetischem Raum überschreitet, auf diese Grenze hin, und zugleich auf sich selbst, auf die Maschinerie erzählerischer Technik.)
- Es gibt jedoch eine Interpretationsalternative, die die Integrität der fiktiven vorfilmischen Realität unangetastet lässt und die Erklärung der filmmusikalischen Grenzüberschreitung zugleich in die Art von Geschichte einbindet. Ist die Narration im oben genannten Beispiel des Panflötenthemas aus ONCE UPON A TIME IN AMERICA eine, die auf die Diegesis *reagiert*, und ist sie im Falle der ersten Interpretation eine, die in der Diegesis *agiert*, die die vorher schon nondiegetisch verwendete Musik frech in die Diegesis hineinstellt, können wir uns die Narration auch als eine denken, die diegetische Ereignisse *präfiguriert* – die vorher schon weiß, was geschehen wird, musikalische Momente eingeschlossen, und die dieses Wissen nutzt, um die entsprechende Musik schon im Vorhinein zu verwenden. Und diese Präfiguration lässt sich am einfachsten denken, wenn wir uns die ganze Filmerzählung als eine vorstellen, die in der Vergangenheitsform stattfindet: wenn wir das, was wir da sehen, als etwas denken, das schon passiert ist und uns nun im Wissen um die stattgefundenen Ereignisse berichtet wird.

Dass wir eine instinktive Vorliebe für die Annahme einer autonomen vorfilmischen Realität haben mögen, die uns von der Narration des Films lediglich präsentiert wird und nicht auch erzeugt, wäre allein ein zu schwacher Grund dafür, die zweite Lesart vorzuziehen. Aber im Falle von *FAR FROM HEAVEN* kommen zwei bessere hinzu:

- Wenn Retrospektivität ohnehin das Spiel bestimmt, das der Film spielt, wird sie hierdurch in die Erzählperspektive hineingetragen: So, wie der Film auf Filmgeschichte zurückblickt, blickt seine Erzählung auf ihre Geschichte zurück, und die genretypische emotionale Intensität erklärt sich zwanglos aus dem stets mitschwingenden Wissen um den tragischen Ausgang der Ereignisse.
- Die Art von Melodrama, auf die *FAR FROM HEAVEN* sich bezieht, ist auch als „women’s film“ bezeichnet worden. Zwar haben Erstreckung und Abgrenzung der Termini der Filmwissenschaft vor allem in den 80er und 90er Jahren viel Stoff zum Diskutieren gegeben; aber das vorgeschlagene Verständnis der Musik in *FAR FROM HEAVEN* fügt sich passgenau in die Idee eines „women’s film“: Cathy ist die einzige, die bei beiden Tanzszenen anwesend ist, sie ist die einzige, die beide Themen kennt und für die beide emotionale Bedeutung haben. Denken wir uns die Narration des Films als eine retrospektive, dann wird sie dadurch zugleich zu einer, die in der Perspektive Cathys zentriert ist: Die Geschichte wird nicht nur im Rückblick erzählt, sondern in Cathys Rückblick – es ist ihre Geschichte, und auch wenn das ohnehin nicht in Zweifel steht, mag die Musik hier ihren Beitrag leisten, die Zentrierung zu verstärken. Das heißt natürlich nicht, dass der ganze Film konsistent aus Cathys Perspektive erzählt wäre – es gibt darin Szenen, bei denen sie nicht anwesend ist, die sie also in retrospektiver Erzählung allenfalls imaginieren könnte. Um Konsistenz geht es aber auch nicht, lediglich darum, dass die retrospektiv proleptische Verwendung der beiden Hauptthemen der Filmmusik Cathy noch deutlicher ins Zentrum des Films rückt, als sie ohnehin schon ist.

Jede Prolepsis weist darauf hin, dass die Narration um Fortgang und Ende der Geschichte weiß. Dass der musikalische Kunstgriff in *FAR FROM HEAVEN* die Filmerzählung in die Vergangenheitsform setzt (oder zumindest so verstanden werden kann), ist also nicht sein definierendes Merkmal. Die narrative Eigenart der Technik liegt in etwas anderem: Bei einer gewöhnlichen Prolepsis – die unheilswangere Musik vor dem Schreckeffekt, die Naheinstellung auf die Pistole in der Schublade (wahrscheinlich ebenfalls von unheilswangerer Musik untermalt) – weiß man in diesem Moment um die Vorahnung, die vermittelt werden soll, selbst wenn man noch nicht genau wissen mag, worin das Unheil bestehen oder wie es sich zutragen wird. Bei einer retrospektiven Prolepsis nach dem Muster von *FAR FROM HEAVEN* weiß man aber noch gar nichts, wenn die Themen zuerst als nondiegetische erklingen (abgesehen davon, dass die Musik hilft, ein Genre zu definieren, von dem wir wissen, dass emotional affizierende, tragische Ereignisse darin vermutlich eine Rolle spielen werden). Erst wenn die Musik schließlich als diegetische auftritt (und letzten Endes erst, wenn wir um die Signifikanz der Szenen wissen, in denen sie auftritt), wird uns retrospektiv klar, dass die nondiegetischen Themen proleptisch waren, weil sie auf ihr späteres diegetisches Auftreten

vorausweisen. So kommt eine weitere Ebene von Rückblick in den Film hinein: Der diegetische Auftritt der Themen lädt den Zuschauer/-hörer dazu ein, auf den Film zurückzublicken und sich das versteckte „foreshadowing“ der Musik bewusst zu machen.

Urban Pastoral: BREAKFAST AT TIFFANY'S

Auf den ersten Blick scheint *BREAKFAST AT TIFFANY'S* (USA 1961, Blake Edwards, Musik Henry Mancini) die gleiche musikalische Strategie zu verfolgen, geschickter vielleicht noch, da hier die retrospektive Prolepsis wortwörtlich von Anfang an die leise Andeutung des Kommenden einschließt: Schon im Vorspann des Films, der uns Holly Golightly (Audrey Hepburn) vorstellt, die im frühen Morgenlicht im Taxi auf dem Heimweg ist – von einer Party? von einem ihrer Kunden? –, sich jedoch mitten in Manhattan vor dem Schaufenster von Tiffany's heraussetzen lässt. Es ist ein Inbild von Kultiviertheit, Urbanität und Modernität: Hollys elegante Erscheinung, im langen schwarzen Kleid mit hochgesteckten Haaren, vielsträngiger Perlenkette und angesichts der Tageszeit absurder Sonnenbrille, die leeren Straßen Manhattans, die Schaufenster des Juweliergeschäfts, selbst das Croissant und der Coffee-to-go in Hollys Hand (wo sonst gab es das 1961?). Dazu erklingt Henry Mancinis *Moon River*, das sich in seiner ruhigen, ein wenig elegischen Eleganz perfekt in die Szene einfügt – oder besser: fast perfekt: Wenn wir die Melodie zum ersten Mal hören, wird sie von einer Mundharmonika gespielt, begleitet von einer einfachen Rhythmusgitarre: beides nicht eben urbane Instrumente, und zusammen eher die Evokation einer pastoralen Szene, für die es in den Bildern einstweilen keinen Rückhalt gibt (siehe dazu auch Smith 1998, 89). Ohne einen Deutungskontext, der es erlauben würde, in diesem winzigen Riss in der Rüstung einer ansonsten völlig geschlossenen Szene eine sinnträchtige Andeutung zu hören, wird sich kaum ein Zuschauer etwas dabei denken; ohnehin wird das pastorale Klangbild rasch von Streichern und textlosen Stimmen abgelöst (wenn auch über der durchlaufenden Gitarrenbegleitung), die in ihrer klanglichen Opulenz den feinen Riss zwischen Musik und Bildern schließen und die Mundharmonika rasch vergessen lassen.

Aber der Film verfolgt die Idee planvoll weiter: Das nächste Mal hören wir *Moon River*, wenn Holly ins Schlafzimmer von Paul Varjak (George Peppard) eindringt und beginnt, seine Schriftsteller-Fassade zu demontieren: Sie sagt ihm auf den Kopf zu, dass er schon lange nichts mehr geschrieben hat, und sie weiß, dass er der Toyboy einer wohlhabenden Frau ist. Aber auch ihre eigene Fassade beginnt rissig zu werden, zumindest wird deutlich, dass es da eine Geschichte gibt, über die man gern mehr wüsste: Sie erzählt, dass sie mit 14 von zu Hause weggelaufen ist, und von ihrem Bruder Fred, mit dem irgendetwas nicht stimmt. Und die Musik folgt diesem Wechsel von der Gegenwart zu Hollys Backstory auf dem Fuße: Wenn Paul Holly fragt, ob ihre Männer ihr tatsächlich jedes Mal \$ 50 geben, wenn sie zum „powder room“ geht, beginnen jazzige Klavierakkorde, die sich jedoch umgehend in einen warmen Streicherakkord verwandeln, der in *Moon River* übergeht, als sie sagt, sie wolle das Geld sparen, und von ihrem Bruder und ihrer

Vergangenheit erzählt. Wieder wird die Melodie von der Mundharmonika gespielt; und wenn Holly vermutet, dass Freds Körpergröße mit all der Erdnussbutter zu tun haben müsse, sind wir auf einmal in den Südstaaten, und die Mundharmonika hat ein Stückchen mehr pastoralen Sinn.

Die Strategie kommt an ihr musikalisches Ziel, wenn deutlich wird, dass *Moon River* nicht nur nondiegetischer Kommentar auf Hollys Vergangenheit ist, sondern ein Teil davon: wenn Paul und wir sehen und hören, wie Holly, im offenen Fenster sitzend und sich selbst auf der Gitarre begleitend, *Moon River* singt. Wie in *FAR FROM HEAVEN* sind wir an einer signifikanten Stelle des Plots: Der Gesang beginnt just, wenn Paul wieder zu schreiben beginnt (Hollys Geschichte nämlich), und just bevor wir zum ersten Mal den Mann sehen, der vor dem Haus herumlungert und der sich im Gespräch zwischen ihm und Paul als Doc Golightly entpuppt: Hollys Ehemann. Damit ist ihre Geschichte komplett: Das New Yorker 'good-time girl' ist in Wirklichkeit Lula Mae Barnes (oder, nach ihrer Heirat, Lula Mae Golightly) aus dem ländlichen Süden, und ihre Großstadtexistenz ist ihr Versuch, sich selbst neu zu erfinden, nachdem sie einer Vergangenheit fortgelaufen ist, von der sie nun eingeholt wird. Über den Film zurückblickend und -hörend wird klar, dass die Narration von Anfang an 'gewusst' hat, was hinter der Fassade steckt, dass sie es unterschwellig verraten hat – verraten aber eben in Form einer retrospektiven Prolepsis, einer Prolepsis, die erst im Rückblick als solche deutlich wird.

Wäre das alles, wäre die Verwendung von *Moon River* in *BREAKFAST AT TIFFANY'S* ein genaues Gegenstück zur Verwendung der beiden Kernthemen in *Far from Heaven*. Aber die Realität ist unsauberer; ganz lässt sich *Moon River* nicht in das Korsett des Musters zwängen. Denn der Song taucht schon vor Hollys Gesangseinlage in der Diegesis auf: Während der Party, die Holly in ihrem Apartment gibt und zu der sie auch Paul einlädt. Hier ist *Moon River* ein Cha-Cha-Cha, der im Hintergrund läuft. Der diegetische Status der Musik wird nie eindeutig bestätigt; aber da die Nummer ohne Koordination mit der Handlung einfach aufhört und durch eine ähnliche Tanznummer abgelöst wird, interpretieren wir sie als Schallplattenmusik. Hier nun gibt es keine Möglichkeit, die Grenzüberschreitung der Musik sinnvoll in die Hypothese einer retrospektiven Prolepsis einzubinden: Die Party-Szene hat keinen besonderen Anteil an der Demontage von Hollys Fassade, ist im Gegenteil zentraler Teil der Etablierung dieser Fassade. Das Auftauchen von *Moon River* an dieser Stelle der Diegesis lädt nicht zu einer weitergehenden Interpretation der Struktur der Narration ein.

Das heißt nicht, dass man der Verwandlung von *Moon River* im Verlauf von *BREAKFAST AT TIFFANY'S* nicht interessante semiotische Aspekte abgewinnen könnte (siehe Smith 1998, 82-99). Eine übergreifende Erklärung für die ganze Bandbreite dieser Gestalten mag aber eher im Bereich des Marketing liegen als in dem der Erzähltechnik: Mit *Moon River* hatte der Film einen designierten Hit, und die Präsentation des Songs in unterschiedlichen Verkleidungen, instrumental oder vokal, pastoral oder jazzig, war nur das

innerfilmische Gegenstück der Tatsache, dass die Famous Music Corp., die den Song für Paramount vermarktete, zahlreiche verschiedene Schallplatten-Versionen von *Moon River* lizenzierte (siehe Smith 1998, 77). Es ging darum, den Song im Bewusstsein des Publikums zu verankern, vielleicht auch darum, Henry Mancini als begabten Komponisten von Pop-Hits herauszustellen. Aber das heißt andererseits nicht, dass damit die retrospektive Prolepsis aus dem Rennen wäre: Musik innerhalb eines Films kann unterschiedlichen Regeln zugleich folgen; Konsistenz ist auch hier eher die Ausnahme als die Regel.

Eine weniger auf den Film als Teil eines Entertainment- und Marketing-Systems und eher auf seine Dramaturgie zielende Erklärung könnte allerdings sein, dass *Moon River* auch in der Party-Szene als eine Vorwegnahme der späteren Enthüllungen fungiert: Der Song ist allgegenwärtig in Hollys Leben, selbst hier, wo sie ganz in ihrer Party-Girl-Fassade aufzugehen scheint. Das funktioniert durchaus analog zur Dramaturgie retrospektiver Prolepsis; der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass hier die Annahme einer autonomen vorfilmischen Realität aufgegeben werden muss, die von der Narration lediglich präsentiert wird (präsentiert wird eben im Rückblick, im Imperfekt) – und just der Versuch, eine Erklärung für die Verwandlung noniegetischer in diegetische Musik zu finden, die die Autonomie der vorfilmischen Realität ‘rettet’, war ja der Ausgangspunkt für die Idee der retrospektiven Prolepsis. Wollte man diese Autonomie angesichts des *Moon River*-Cha-Cha-Cha retten, müsste man annehmen, dass das Stück in der Realität in zwei verschiedenen Versionen existiert, als elegischer Folksong und als Tanzmusik – nicht wirklich plausibel angesichts der Rolle, die der Song als Echo von Hollys Vergangenheit spielt. Plausibler wäre es in diesem Falle, von einer Narration auszugehen, die zugleich die Position eines „implied author“ hat, die also über die Mittel der Narration ebenso verfügt wie über die Diegesis und *Moon River* an dieser Stelle in die Diegesis hineinschmuggeln kann. Aber das wäre dann schon ein ganz anderer Erklärungsrahmen.

Ohnehin ist Vorsicht angebracht, was die Reichweite der Idee betrifft: Musikalische Übergänge von einer Position in der narrativen Konstruktion eines Films zu einer anderen oder Musik, deren Position nicht eindeutig festzulegen ist, sind ubiquitär im Film; und auch Übergänge von nondiegetischer zu diegetischer Musik sind häufig genug, und nur in wenigen Fällen liefert die retrospektive Prolepsis eine gute Erklärung. *THE SEA HAWK* bietet noch einmal ein Beispiel: Wenn Doña Maria in ihrer Einsamkeit ein Lied vom Geliebten singt, der fern von ihr ist, dann ist das aus ‘ihrem’ Thema entwickelt, das wir bereits kennen – auch hier wird aus nondiegetischer diegetische Musik. Aber es fehlt ein Kontext, der eine allzu ausgreifende narratologische Deutung sinnvoll erscheinen ließe: Die Szene ist für die Entwicklung des Plots nicht besonders relevant, sondern eher eine Einlage; die Handlung insgesamt legt keine rückschauende Perspektive nahe wie in *FAR FROM HEAVEN*; und das Arbeiten mit motivischen Beziehungen war eine normale Verfahrensweise für Erich Wolfgang Korngold – und als eine solche, als Teil einer partiell nach ihren eigenen Regeln entwickelten musikalischen Schicht verstehen wir sie in diesem Falle auch. Andere Fälle sind weniger eindeutig; und hier lässt sich noch einmal ein Bogen zurück zu *FAR FROM HEAVEN* schlagen:

Denn zwei der Filme, auf die Haynes sich bezieht, lassen in der Tat nondiegetisch eingeführte Musik in die Diegesis eindringen, das allerdings so vergleichsweise beiläufig, dass eine starke Deutung wie in *FAR FROM HEAVEN* unsinnig erscheint – eher scheinen die Filme mit einer Möglichkeit zu spielen, ohne sie wirklich sinnträchtig durchzuführen.

In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* geht es um ein Zitat aus Franz Liszts *Consolation Nr. 3*, das als Klavierpassage in die Titelmusik eingelassen ist und auch später im Film wiederholt vorkommt, meist in Szenen, die wichtig sind für die Entwicklung von Carys Beziehung zu Ron: nach dem ersten Treffen der beiden; wenn Carys Tochter vor dem Fenster ihren Geliebten küsst und ihre Mutter ihnen dabei vom Fenster im Obergeschoss aus zusieht und dann den Blaseschen-Ast ansieht, den Ron ihr bei ihrem ersten Treffen abgeschnitten hatte; schließlich, wenn Ron Cary einen Antrag macht (nun aber ganz eingewoben in die übrige nondiegetische Musik). In der Titelsequenz fällt die Klavierpassage auf, weil sie nicht in den Satz integriert ist, sondern mit wie das wirkt, was sie ja auch ist: ein eigenständiges Stück, das in den Orchestersatz hineingefallen ist. Die Verwendung des Klaviers hat – wie in *FAR FROM HEAVEN*, das auch hierin Sirks Film zitiert – ihren Sinn als Hinweis auf das ‘*domestic drama*’, das folgen wird; der Film löst diese Andeutung dann aber tatsächlich ein, wenn Cary das Stück zu Hause auf ihrem Klavier spielt. Es ist nicht an sich eine Schlüsselszene, aber es ist die Szene just nach ihrem ersten Kuss mit Ron – zwar nach Orts- und Zeitsprung in der Fabula, aber im Syuzhet unmittelbar anschließend. Der Film entwickelt die Idee nicht weiter; es bleibt bei dem einen Moment; aber der kleine Splitter einer retrospektiven Prolepsis mag zur genretypischen affektiven Aufladung des Film seinen Teil beitragen.

In *IMITATION OF LIFE* ist es der zu den Credits von Earl Grant gesungene Titelsong, der in der Diegesis wieder auftaucht (nachdem in der nondiegetischen Musik des Films immer wieder darauf angespielt worden ist): Wenn Lora (Lana Turner) auf einer Party in ihrem Haus (nach ihrer erfolgreichen Premiere in einem Sozialdrama) dem einstweilen noch nicht zu sehenden Steve Archer (John Gavin) zuwinkt, doch in die Küche zu ihr und Annie (Juanita Moore) zu kommen, beginnt *Imitation of Life* auf einem Klavier, aber mit improvisatorischen Unregelmäßigkeiten gespielt, so dass die Musik klingt, als könne sie diegetisch sein, ohne dass wir zuerst eine Quelle dafür sehen könnten. Erst mit einer gewissen Verzögerung sehen wird, dass tatsächlich jemand im Wohnzimmer das Stück auf dem Klavier spielt. Hier handelt es sich durchaus um einen relevanten Punkt der Handlung: Kurz darauf sieht Lora Tochter Susie (Sandra Dee) eine Sternschnuppe und wünscht sich ganz fest etwas, und auch Lora bekommt einen sehnsüchtigen Gesichtsausdruck. Susie sagt, ihr Wunsch habe damit zu tun, dass es immer so sein solle wie in dieser Nacht, „all of us together“, worauf Lora antwortet, auch sie wünsche sich das, „and I’m going to do something about it. I will not do another play for a long, long time“ – sie verspricht ihrer Tochter, das Leben einer erfolgreichen Schauspielerin für die Familie aufzugeben. Auch hier gibt es keinen breiteren Kontext für die Filmmusikalische Idee; *Imitation of Life* taucht in der Szene nur beiläufig auf, von einem namenlosen

Pianisten als Partyhintergrundmusik gespielt, nicht wie in *BREAKFAST AT TIFFANY'S* von der Hauptfigur des Films, nicht wie in *FAR FROM HEAVEN* als Schlüsselbestandteil beider Tanzszenen. Auch in *IMITATION OF LIFE* bleibt es bei einer Andeutung, einem Flirten mit der filmmusikalischen Idee. Es hat wohl Sinn, dass es gerade *FAR FROM HEAVEN* ist, der aus diesen Andeutungen eine konsequente filmmusikalische Strategie entwickelt – ein Film, der kein klassisches Melodrama ist, weil die Filmgeschichte diese Möglichkeit hinter sich gelassen hat, sondern der eher „a ‘deconstruction’ of the language of melodrama“ versucht, der sich selbst „the [...] conceptual task of investigating forms of melodramatic narration“ setzt (Landy 2007, 22 und 21). Ob diese spezielle Form von Narration eine ist, die fürs Melodrama typisch ist, oder ob sie auch in anderen Genrezusammenhängen eine Rolle spielt, ob sie überhaupt verbreitet genug ist, um ihre eigene Geschichte in der Geschichte der Filmmusik zu haben, das muss die Untersuchung von weiteren Fällen retrospektiver Prolepsis erst noch ergeben.

Literatur

- Black, David Alan (1986) Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema. In: *Wide Angle* 8/3-4, S. 19-6.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison/Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1997) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill (5. Auflage).
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge.
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/NY, London: Cornell University Press.
- Gaudreault, André (1987) Narration and Monstration in the Cinema. In: *Journal of Film and Video* 39, S. 29-36.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Übersetzung von *Discours du récit* aus *Figures III*, Paris 1972). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Heldt, Guido (2004) Auf Schritt und Tritt. Musik und Bewegung bei Sergio Leone und Ennio Morricone. In: *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hg. v. Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller, Aachen: Shaker, S. 267-283.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison/WI, London: University of Wisconsin Press.

- Lamdy, Marcia (2007) Storytelling and Information in Todd Haynes' Films. In: *The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows*, hg. v. James Morrison, London, New York: Wallflower, S. 7-24.
- Smith, Jeff (1998) *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London, New York: Routledge.
- Stilwell, Robynn J. (2007) The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, hg. v. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 184-202.

Empfohlene ISSN 1866-4768:

Guido Heldt: Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008.

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

Datum des Zugriffs: 1.2.2008.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Guido Heldt. 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 für Filmmusikforschung“.