

»LOVE YOU 'TILL THE END«: MUSIK UND SUBJEKTIVITÄT IN DER ROMANTISCHEN KOMÖDIE *P.S. I LOVE YOU* (2007)

Ciara Rupp und Hans J. Wulff

P.S. I Love You, eine romantische Komödie, in der es um Trauer und Tod geht. Kann das glücken?

Der Tod im sogenannten *weepie*¹ gibt Zuschauer*innen Anlass, sich mit der Trauer der Figuren zu solidarisieren, ja sogar an der fiktiven Erfahrung des Verlustes teilzunehmen und Verstorbene zu beweinen. In der romantischen Komödie dagegen ist die finale Vereinigung des Paares Auslöser euphorischer Teilhabe der Zuschauer*innen. Hier wird ein Liebes- und Glücksversprechen eingelöst, das die Handlung von Beginn an begleitet. Alle Widerstände sind schließlich überwunden, alle Missverständnisse ausgeräumt; – es haben sich die beiden gefunden, die für einander bestimmt waren und es zuvor nicht wahrhaben wollten. Die Zuschauer*innen wussten es von Anfang an – am Ende ist alles gut.

P.S. I Love You ist anders. Der Film nutzt die Muster der romantischen Komödie, die Formeln des Erzählens, das Hin und Her der Beziehungen (und deren Dramaturgie), aber er kontextualisiert sie neu, distanzierter. Für die Zuschauer*innen ist es eine Achterbahnfahrt durch vertraute Muster, die dieser Film auf den Kopf stellt: Eine romantische Komödie mit dem Tod eines Protagonisten gleich zu Beginn. Kann es gelingen, eine Liebesgeschichte um einen toten Geliebten zu erzählen, ohne in das Genre des *weepies* zu rutschen?

Die Geschichte *in nuce*: Es war die ganz große Liebe. Holly (Hilary Swank) und Gerry (Gerard Butler) wollten ihr Leben miteinander verbringen. Doch Gerry

1 Ausprägung des Melodrams, die zum Mitleids-Weinen anregen soll (engl. to weep = weinen).

stirbt an einem Gehirntumor. Holly, erst 29 Jahre alt, bleibt allein zurück. Auch ihr Leben scheint zu Ende. Sie kapselt sich ab, verlässt das Haus nicht mehr. Doch eines Tages bekommt sie einen Brief mit Gerrys Handschrift. Es ist der erste von insgesamt zwölf Briefen, die Gerry noch vor seinem Tod verfasst hat. Und in jedem stellt er Holly eine Aufgabe, die sie innerhalb eines Monats zu lösen hat. So beginnt für Holly ein Jahr voller Abenteuer – jedes Abenteuer ist detailliert geplant und unterschrieben mit den Worten »P.S. I love you«. Zu den Aufgaben gehört, neben einem Auftritt als Sängerin in einem Karaoke-Lokal, ein Urlaub in Irland. Dabei lernt Holly William (Jeffery Dean Morgan) kennen, der an diesem Abend als Musiker auftritt. Die beiden verlieben sich ineinander, erfahren erst später, dass William Gerrys bester Freund war. Später kehrt Holly mit ihrer Mutter Patricia (Kathy Bates) nach Irland zurück. William bringt Holly mit seinem Charme das erste Mal seit langem wieder zum Lachen (und Williams Vater hat die gleiche Wirkung auf Patricia). Happy End?

Einführung in das Geschehen

Es gehört zum Genrewissen der Zuschauer*innen romantischer Liebesgeschichten, das glückliche Finale ebenso zu erwarten wie die Hürden, die ihm entgegenstehen. *P.S. I Love You* nimmt von Anfang an die Auseinandersetzung mit den *formulae* der zuvor erwähnten Genres auf, beginnt aber anders als typische Komödien. Die ersten Gitarrenklänge der Initialmusik erklingen, als noch die Logos der Produktionsfirmen die Leinwand erfüllen und anschließend eine belebte Straße in New York die Erzählung eröffnet: Eine Kranfahrt bis auf die Höhe der Straße (Stadtgeräusche werden der weiterhin dominanten Musik untermischt); ein U-Bahn-Eingang; Holly und Gerry, die Protagonist*innen, kommen aus der Tiefe – Holly mit entschlossenem Schritt vorneweg, Gerry hinterher. Umschnitt, Holly betritt das Mietshaus, in dem beide wohnen; Gerry folgt. An der Treppe beginnt der erste Dialog, die Musik tritt in den Hintergrund; Gerry: »I know I should know this, Darling, but, are you mad at me?« – Holly ist tatsächlich verstimmt.

Zusammengefasst geht es in den Anfangsszenen um die Frage, ob die beiden Kinder haben wollen, um ihre Wohnung im fünften Stock ohne Fahrstuhl, um finanzielle Probleme und um Hollys Mutter, die Gerry ablehnt – insgesamt steckt Holly in einer Entscheidungskrise der *thirtysomethings*. Holly und Gerry tragen diese Konflikte bereits seit längerem aus (Gerry: »Are you going to make me sleep in the bathtub again?«). Da sich die beiden jedoch lieben, folgt nach der Streitszene, die nicht mit Musik unterlegt ist, eine Versöhnung.

Das Paar ist nicht dabei, sich zu trennen, steckt aber in einer tiefen Sinnkrise, die sich auf das Berufsleben und den Alltag zu zweit bezieht. Gerry und Holly werden diese Krise nicht bewältigen können; Gerry stirbt an einem Hirntumor – eine drastischere Wendung der Geschichte ist kaum auszumalen. Der Film setzt damit zugleich den initialen Punkt, an dem die Handlung beginnt und der Titelsong »Love You 'Till The End« seine tiefere Bedeutung entfalten wird.

Die bisherigen Geschehnisse sind ein Prolog, die Doppelszene von Streit und Versöhnung eine *pre-title sequence*, worauf die Titelsequenz folgt. Die Trauerfeier für Gerry ist die erste Szene nach dem Titel. Holly ist allein. Ihre Trauer wird zum roten Faden des folgenden Erzählstrangs. Es wird sich erst später herausstellen, dass der Eröffnungssong »Love You 'Till The End« für den Film eine Schlüsselfunktion erfüllt und zugleich sein Tiefenthema textlich und musikalisch artikuliert. Bereits die ersten Zeilen des Songs der irischen Punk-Popband The Pogues zeigen, dass es sich um ein Liebeslied handelt:

»I just want to see you /
re all alone /
I just want to catch you, if I can /
I just want to be there /
when the morning light explodes /
On your face it radiates, I can't escape /
till the end ...«

Der Song beginnt zweitaktig, auf der ersten Zählzeit beginnend, im Verlauf synkopisch angeschlagen. Ein rhythmisches Pattern, das den Klangteppich des gesamten Songs bildet. Die Akustik-Gitarre wird bereits in den ersten Takten, noch bevor der Gesang einsetzt, durch eine Mandoline ergänzt. Der Song wirkt ruhig, aber in sich bewegt. Durch den rhythmischen Anschlag von Gitarre und Mandoline etabliert er einen nach vorne drängenden Gestus, ohne dabei hektisch zu wirken. Der E-Bass, der nach einem Auftakt ebenfalls die erste Zählzeit manifestiert, tritt hinzu. Außerdem kommt das Klavier hinzu, das eine einstimmige Variation der Gesangsmelodie spielt. Zum Ende hin steigern sich Dynamik und Dichte des Songs durch Hinzufügen von Djembe und Shaker. Die männliche Gesangsstimme wird durch eine weibliche ergänzt, die bereits in der Hook-line von »Love You 'Till The End« zu hören ist. Im Verlauf des Songs wird die Klaviermelodie durch Triolen erweitert und intensiviert so die rhythmische Dichte. Die Zeile »I love you 'till the end« wird wiederholt, bis Streicher hinzukommen. Instrumentale Besetzung wie Dynamik werden dann bis zum Fade-out beibehalten.

Verwendung des Pop-Scores

Eine Vielzahl von Pop-Titeln bildet den Soundtrack des Films.² Viele Historiker*innen der Filmmusik haben den Pop-Score als Ende der klassischen Filmmusik angesehen. So schreibt Kathrin Kalinak:

»Unlike earlier innovations which added new idiomatic possibilities, like jazz, or demonstrated the adaptability of the leitmotif, like the theme score, the pop score often ignored structural principles at the center of the classical score: musical illustration of the narrative content, especially the direct synchronization between music and narrative action; music as a form of structural unity, and music as an inaudible component of the drama.« (1992: 187)

Allerdings bleiben diverse Fragen offen – zuallererst die nach der Integration von Songs wie »Love You 'Till The End« in die thematische Ordnung der Erzählung. Vielleicht bildet der Pop-Score auch die Bedeutung von Popmusik in der erzählten Sozialwelt ab und wäre so ein Hinweis auf die musikalischen Präferenzen und Alltagswelten der Figuren.

Vielleicht spielen auch äußere Faktoren wie die Erweiterung der Verwertungsketten der Filmmusiken bei der Entscheidung für den Pop-Score eine Rolle: In der Filmmusik-Historiographie ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass das *pop scoring* neue ökonomische Verwertungsketten eröffnet hat; schon die Entwicklungen des *song scoring* in den 1960ern wurden von der Edition von Pop-Soundtracks begleitet,³ die an den musikalischen Geschmack des Publikums anschließen sollten; auch die Vertrautheit des Publikums mit den Klangwelten der Filme kann gesteigert werden, wenn für die Titel bekannte

2 Jeff Smith beschreibt die Struktur eines Pop-Scores, der sich an Elementen der Popmusik bedient und als *underscore music* (instrumental) eingesetzt wird: »A pop score may not be written entirely in a pop style, but it should use pop music as its central set of stylistic components.« (1998: 5; 23-26; 231-235)

3 Vgl. etwa Howell (2015: 2f.). Das Argument betrifft insbesondere Musikfilm-Gattungen wie den Schlagerfilm, die offen auf vorliegende Musikstücke zurückgreifen. Vgl. dazu auch Smith (1998: 15), der die verdeckte Ökonomisierung der Filmmusik bereits in den 1950ern ansiedelt; allerdings gibt er auch zu bedenken, dass das *pop scoring* vor allem die Leitmotiv-Funktionen der klassischen Filmmusik adaptieren könne - um den Preis einer Reduktion der ästhetischen Qualitäten der verwendeten Musik. Die Dominanz der Melodie, die Repetitivität der rhythmischen und harmonischen Muster, die Kürze der Stücke seien demnach ausgerichtet auf ein musikalisch nicht gebildetes Publikum und dessen Gedächtnis- und Verarbeitungsbegrenzungen (vgl. ebd.).

Pop-Musiker*innen gewonnen werden können oder die Songs sogar vorproduziert (und z.B. durch Radiosendungen bekannt) sind. Schließlich sei auf die Überlegung hingewiesen, dass sich seit vielen Jahren die Bedeutung von Popmusik in der Selbstwahrnehmung und Identitätskonstruktion jugendlicher Zuschauer*innen grundlegend zu ändern scheint. Vielleicht sind es also basale Veränderungen in der Konstruktion des kulturellen Wissens, die im Zusammenhang mit dem *song scoring* bedacht sein sollten. Der erworbene Wissenszusammenhang, den Rezipient*innen in jede Betrachtung eines Films einbringen, betrifft nicht nur die Geschichte, die der Film erzählt, ist nicht mehr nur an der Dichte der textuellen Bezüge interessiert, sondern knüpft an Bedeutungshorizonte an, in die auch die musikalischen Klangwelten und die Gebrauchsweisen von Musik integriert sind.

Darüber hinaus müssen auch ganz handwerkliche Fragen gestellt werden – nach den Strategien der Auswahl der genutzten Titel, ihrer Koordination mit der Handlung und der Festlegung der Ausschnitte, die tatsächlich im Film eingesetzt werden. Für *P.S. I Love You* wird John Powell unter dem Rubrum »Music by« angegeben – eine vielleicht irreführende Bezeichnung, weil seine Arbeit eher in der Bricolage vorliegender Musiken bestand als in der Komposition von Originalmusik. Der Musikeinsatz im *pop* oder *song scoring* fällt in dieser Betrachtung in ein Zwischenfeld zwischen Sound-Design und Montage.

Eine Leitfrage derartiger Filmmusiken ist aber weiterhin diejenige nach textuellen Funktionen. »Love You 'Till The End« ist die erste Musik, die im Film erklingt. Der Song ist nicht mit der Handlung synchronisiert, und wiederholt nicht, was sowieso zu sehen ist. Ganz im Gegenteil: Das Paar, das wir sehen, ist im Streit; der Song dagegen ist eine offene und unbedingte Liebeserklärung. Er wirkt wie eine zweite Stimme, die die emotionale Beziehung des Paares *trotz* des Streits artikuliert, bereits vorgreift auf die Versöhnung, die die *pre-title sequence* beenden wird. Doch die Vorausdeutung geht noch weiter, nimmt den Tod Gerrys schon vorweg. Der Song ist Teil eines komplexen Verweis- und Vorausdeutungssystems, das mit der Erzählung koordiniert ist, ohne dass sie deren Teil wäre.⁴ Vielmehr wird er zu einem Mittel des textuellen Zeigens, zur Manifestation der Erzähl-Instanz. Zudem erfüllt der Song die Anforderungen jedweder Titel- oder Eröffnungsmusik: Er ist musikalisch mainstream-orientiert, setzt aber einen treibenden *mood*, der alles Folgende weiter beeinflussen wird: Nicht zu schnell, nicht zu langsam und mit 138bpm im radiotauglichen Schnitt.

4 Vgl. zu den Funktionen kataphorischen Verweisens als Mittel der Dramaturgie und der Steuerung der Zuschaueremotionen Wulff 1996.

Tiefenthema: Irishness

»Love You 'Till The End« nimmt indirekt bereits eingangs das Irland-Thema, das später im Film so wichtig werden wird, vorweg: Es ist einer der wenigen auf Stilmittel des Irish Folk anspielenden Songs der irischen Band The Pogues. Der starke Süd-Dublin-Akzent Gerrys unterstreicht die Irland-Anspielung zusätzlich. *Irishness* wird zu einem der Tiefenthemen des Films. Irland spielt als Ort der Herkunft ebenso eine wichtige Rolle wie als Ort eines finalen Ankommens. Die Kette der Irland-Verweise setzt sich nach dem Prolog fort: Bei der Beerdigung Gerrys, der zu Lebzeiten in seinen Auftritten hauptsächlich auf irische Musik zurückgriff, wird sein Lieblingslied »Fairytale of New York« gespielt; für seine Charakterisierung wird dadurch die Verknüpfung von Lebenslust, Musik und Irland als Attribut seiner Identität erkennbar. Irische Musik ist die tragende Stilistik des Film-Soundtracks, auch im orchestralen *score*, der von Gitarre, Klavier und Streichern geprägt ist. Dies kommt in mehreren Momenten des Soundtracks zum Ausdruck, wie bei »Make up Kisses« oder »The Urn«. Auch die Reise, die Holly mit ihren Freundinnen nach Irland macht, ist mit irischer Musik unterlegt. Das Land wird durch eine Kamerafahrt in Vogelperspektive präsentiert. Es werden grüne Felder und Hügel sowie lila Heidekraut gezeigt. Bis Holly und ihre zwei Freundinnen ankommen, dauert die Musik an. Sie besteht aus einem bereits mehrfach erklungenen Thema von Streichern im Jig-Rhythmus (in diesem Falle ein 6/8 Takt). Auch der Besuch bei den Schwiegereltern ist irisch eingefärbt, indem besagtes Thema durch die *Irish fiddle* vorgetragen wird und in die *tin whistle* übergeht.

Die Beziehung von Holly und Gerry beginnt in Irland, wie man erst lange nach Beginn der Erzählung erfährt – dort lernten sie sich kennen. Sie verliebten sich ineinander, heirateten und zogen in Hollys Heimatstadt (New York). Die Geschichte des Films endet jedoch in Irland. Holly hat sich eine Karriere als Schuh-Designerin aufgebaut und ihr Leben nach Gerrys Tod wieder in den Griff bekommen. Sie reist mit ihrer Mutter ganz am Ende des Films erneut nach Irland. Hollys Mutter, die zunächst als verbitterte und strenge Frau vorgestellt wird, amüsiert sich nun ausgelassen über einen Witz des Vaters, während Holly mit William flirtet. Für beide Frauen scheint Irland ein Ort zu sein, an dem sie glücklich werden können. Untermalt wird dieses Filmende durch den fröhlichen Folk-Rock-Song der Band Flogging Molly »If I Ever Leave This World Alive«.

Die romantische Komödie schildert das Irisch-Sein als Lebenshaltung und tragende Sozial- und Ausdrucksform gleichzeitig. *P.S. I Love You* suggeriert

dabei eine Art nostalgische Regressivität, indem die vermeintliche Produktionswelt ›New York‹ der scheinbar ursprünglichen, rural dominierten Welt ›Irland‹ gegenübergestellt wird. Die von Sehnsucht getragene Affinität der Figuren zu einer Lebenswelt, die die Entfremdungen moderner Arbeitsrealitäten aushebeln oder gar aufheben und in der das leidende Ich zu sich selbst finden kann, ist eine romantische Implikatur, die viele andere romantische Komödien seit den 1980ern vorgetragen haben und die zum Wohlfühl-Programm derartiger Filme gehört.

Der »Kernsong« und sein Wiederkehren

P.S. I Love You ist aber keineswegs ein Vehikel zur Propagierung von Musiktiteln oder von Liedern und Klängen des Irish Folk, sondern erzählt eine klar dem Genre romantische Komödie zuordenbare Geschichte. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman der irischen Schriftstellerin Cecilia Ahern (2004).

Gerry bleibt auch in der Romanvorlage als unsichtbarer Teilnehmer an Hollys Bemühungen, über seinen Tod hinwegzukommen, präsent. »Love You 'Till The End« wird zu einer Kenn-Marke, die die imaginierte Präsenz Gerrys anzeigt, die Unbedingtheit der Liebe ebenso wie die Vergänglichkeit des Lebens. Der Song wandert ins Phantasmagorische und Imaginäre, er wird zu einem »Gedanken-Lied«, das Vorgänge des (Unter-)Bewusstseins anzeigen und aktivieren kann.⁵

Nach Gerrys Tod (0:23:08-0:26:38) liegt Holly im Bett und wird vom Fernseher geweckt. Sie ist müde und bittet Gerry, das Licht auszumachen – die wie zu einem Beziehungs-Ritual gehörige Bitte hatte sie schon in der Eingangsszene geäußert. Sie realisiert im Halbschlaf, dass Gerry nicht neben ihr im Bett liegt. Doch ihre Halluzination geht weiter – man hört leise Gitarrenklänge. Holly steht auf und lächelt. Umschnitt: Wir sehen Gerry Gitarre spielend und »Love You 'Till The End« singend auf dem Sofa sitzen. Textstrukturell und modal ist eine Verwandlung geschehen: Der Song, der zu Beginn als nicht-diegetische Filmmusik erklingen war, ist in den diegetischen Raum vorge-dungen, ist Teil von Hollys Phantasie geworden. Aus Filmmusik wird Gedankenmusik. Holly beklagt sich darüber, dass sie alleine nicht schlafen könne

5 Der Kernsong ist über seine Re-Instanzierungen hinaus auch in einigen marginalen Sound-Brocken präsent. So liegt ein abgewandeltes Melodiefragment auch auf dem Anrufbeantworter, den Holly nach der Beerdigung aktiviert, um Gerrys Stimme zu hören. Auch derartige Nebensächlichkeiten deuten darauf hin, dass der Song tief mit der Beziehungsgeschichte des initialen Paares verbunden ist und als Signal biographischen Erinnerens fungiert.

und dass sie nicht mehr zur Arbeit gehen möchte. Während sie Gerry umarmt, bittet sie ihn um Hilfe. Die kleine Szene ist ein höchst intimer Moment, ein rein subjektives Einsprengsel in die diegetische Realität. Der Film klärt das Halluzinatorische sofort auf: Als Holly das Sofa umrundet, um sich wieder hinzulegen, verfolgt die Kamera ihre Bewegung. Man sieht nun, dass Gerry verschwunden ist. Holly legt sich hin und schließt die Augen. Die Gitarre verklingt aber erst, als sie ihren Kopf auf ein Kissen legt und Gerry aus dem *off* ein letztes Mal antwortet.

Auch die zweite Neu-Instanzierung des Songs (0:47:26-0:48:40) ist verbunden mit einer Wiederkunft des halluzinierten Gerry. In einem der ersten Briefe hatte er Holly zur Aufgabe gemacht, Karaoke singen zu gehen. Sie ist dem nur widerwillig nachgekommen, betritt aber tatsächlich die kleine Bühne mit »Love You 'Till The End«. Bevor sie den Song vorträgt, zeigt uns die Kamera wieder, welche Bedeutung sie damit verbindet. Abgewendet vom Publikum (für die Zuschauer*innen aber zugänglich) widmet sie ihre Performance ihrem Ehemann (»This is for you Gerry. You son of a bitch«), dreht sich zum Publikum in der Karaoke-Bar und lächelt, als sie zu singen beginnt. Sie setzt mit der zweiten Strophe ein – just an der Stelle, an der Gerry auf der Couch aufgehört hatte. Das Lächeln erstirbt, als ein Umschnitt den Zuschauerraum der Bar zeigt, in der alle Gäste plötzlich verschwunden sind. Es ist nur noch Gerry anwesend, der aufmerksam zuhört. Als Holly zu singen beginnt, steigen ihr Tränen in die Augen; während der Textzeile »I know you want to hear me, catch my breath« versagt ihre Stimme. Die Zeile »I love you 'till the end« ist als Schuss-Gegenschuss realisiert – die beiden schauen sich an, beide lächeln traurig.

Die Erinnerung an Gerrys Lebensfreude, seine Musikalität und sein offensiver Umgang mit der Realität, aber auch die Präsenz des längst Verstorbenen durch das Medium des Songs ist ein strukturelles Motiv, das *P.S. I Love You* an einem zweiten Beispiel durchbuchstabiert: Während des Kennenlernens singt William für sie im Pub »Galway Girl«, ein im Irish-Folk-Stil geschriebener amerikanischer Song. Ein Flashback klärt das Publikum darüber auf, dass auch Gerry, den Holly ebenso in Irland kennengelernt hatte, diesen Song für sie gesungen hatte. Beide Männer wollen Holly näherkommen; beide musizieren auf einer Bühne in einem Pub; beide adressieren die Frau im Publikum. Die Performances sind sich durch Setting und Motiv ähnlich, unterscheiden sich jedoch in ihrer Intensität: Während Williams Auftritt nur aus Gitarrenbegleitung und Gesang besteht, hatte Gerry eine ganze Irish-Folk-Band hinter sich auf der Bühne. Außerdem ist das Licht in Hollys subjektivem Flashback warm

und von braun-gelb-Tönen dominiert – ganz im Gegensatz zum Auftritt Williams, in dem das Licht kühl und dominant blau ist. Als Holly registriert, dass William den gleichen Song für sie singt, wendet sie sich ab und verlässt den Raum. Auch hier übernimmt wieder Hollys Phantasie die Führung der Szene. Erinnerung und Gegenwart kollidieren, erweisen sich als inkompatibel. Oder, in der Logik des Films: Holly ist immer noch Gefangene ihrer Trauer.

Eigenes Gefühl im Ausdruck anderer

Hatte schon Hollys Karaoke-Auftritt darauf hingedeutet, dass sich authentischer emotionaler Ausdruck vorliegender Musik bedient, sie um Eigenes des Sängers oder der Sängerin anreichert, aber keineswegs unmittelbar als Ausdruck des Inneren nach außen drängt, sondern sich in den formalen Rahmen des Musikstücks begibt, vielleicht sogar in seinen Schutz,⁶ so findet sich in *P.S. I Love You* noch ein zweites höchst interessantes Beispiel: Drei Wochen nach Gerrys Beerdigung bleibt Holly zu Hause. Ihre Wohnung macht den Eindruck größter Achtlosigkeit, ja, beginnender Verwahrlosung. Im Fernsehen läuft *A Star Is Born* (USA 1954, George Cukor), Judy Garland singt »The Man That Got Away«. Holly trägt Gerrys Kleidung und singt den Song ebenso theatralisch und um exzessiven Ausdruck bemüht mit, die Fernbedienung als Mikrophon in der Hand. Offensichtlich identifiziert sie sich mit der Thematik des Songs, der von einer Frau erzählt, die Abschied von einem Mann nehmen muss und die dazugehörigen emotionalen Konsequenzen zu tragen hat.⁷

6 In der Psychologie spricht man oft vom Coping als eine Strategie, den Umgang mit einem als bedeutsam und schwierig empfundenen Lebensereignis oder einer Lebensphase zu erlernen. Uns geht es hier darum, von einem »Mehr« des Eintretens eines Subjekts in den Vollzug der Musik zu sprechen, nicht von einer baren Bewältigungsstrategie. Es geht um das Selbsterlebnis im Vollzug der Musik, die in der Musik bereits foliierte Ausdrucksbewegung und das Wissen darum, dass man sich Fremdes zu eigen macht, um Eigenes auszudrücken. Szenen wie die folgende Mitsing-Szene sind reflexiv, basieren auf der Doppelwahrnehmung von Musik und Ich gleichzeitig. Es ist gerade dieser Bruch, der zu der paradoxen Gleichzeitigkeit von Überwältigung in der eigenen Trauer und Sicherheit im kulturellen Ausdrucksgestus der Musik, der Formlosigkeit und konturlosen Ausdehnung eigenen emotionalen Befindens und der formalen Strukturiertheit sowie der zeitlichen Abgeschlossenheit des Musikstücks führt. Gerade die Paradoxalität der Person in einem »Zwischen« von Ich und ästhetischem Objekt kennzeichnet das Mitsing-Szenario als besondere ästhetische Konfiguration. Vgl. dazu meine Überlegungen zur Ausdruckspsychologie des Karaoke-Singens in Wulff (2016).

7 Text des 1955 für den *Oscar* (Kategorie: Bester Filmsong) nominierten Songs (von Harold Arlen [Musik] und Ira Gershwin [Text]): »The night is bitter, / the stars have lost their glitter, / the winds grow colder / and suddenly you're older, / and all because of the man that got away. / No more his eager call, / the writing's

Judy Garlands Figur und Song weisen darauf hin, wie getreulich das Hollywood-Genrekino die melodramatische Figur der trauernden jungen Frau immer wieder neu gezeichnet hat, weshalb die Holly aus *P.S. I Love You* in einer lange zurückreichenden Kette einander verwandter Genre-Figuren steht. Zudem akzentuiert die Szene noch einmal die für den Film so wichtige Annahme, dass Musik kein aus dem schöpferischen Subjekt herausbrechender Ausdrucksmodus ist, sondern dass es im Alltag oft darum geht, präexistente Musik als »Ausdrucks-Maske« zu adaptieren. Nicht die innere Emotion sucht sich eigene Ausdrucksformen, sondern sie schmiegt sich an Vorliegendes an. Doch die Musiken sind nicht neutrales Material, sie stehen nicht zur Verfügung wie die Kleider in einer Kleiderkammer, sondern sind versetzt mit Erinnerung, mit Empathie mit Filmfiguren, mit Wiederholungen und Variationen von Szenen der eigenen Biographie. Sekundäres Ausdrucksmedium? Nein, das wäre nicht nur zynisch, sondern auch zu kurz gegriffen. *P.S. I Love You* ist eine romantische Komödie und kein Melodram, weil der Film die Liebesbeziehung selbst thematisiert, die Ergriffenheit des einen durch den anderen, die sich auch in der Musik resp. der Nutzung von Musiktiteln abbildet. So privat die Assoziations- und Erinnerungshorizonte der Rezipient*innen auch sein mögen, die einzelne Titel mit vermeintlich unwägbar, in jedem Fall subjektiven Bedeutungen aufladen, so sehr wird die private Person aufgenommen und aufgefangen durch die Musik, die Eigentum des Kollektiven bleibt. Gerade davon handelt *P.S. I Love You*: dass die Musik nicht nur genutzt wird, um Subjektives auszudrücken, sondern dass sie auch die Figuren vor Emotionalität schützt – eine Maskierung, die auch die Zuschauer*innen gegen allzu intensives Mitfühlen abschirmt.

Literatur

- Ahern, Cecelia (2004). *P.S. I Love You*. London: Harper [dt.: *P.S. Ich liebe Dich*. Aus dem Englischen von Christine Strüh. Frankfurt: Wolfgang Krüger / Fischer].
- Howell, Amanda (2015). *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*. New York et al.: Routledge.
- Kalinak, Kathrin (1992). *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.

on the wall, / the dreams you dreamed have all / gone astray. / The man that won you / has run off and undone you. / That great beginning / has seen the final inning. / Don't know what happened. / It's all a crazy game! / No more that all-time thrill, / for you've been through the mill, / and never a new love will / be the same. / Good riddance, good-bye!«

- Wulff, Hans J. (1996). »Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations.« In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hg. v. Peter Vorderer, Hans J. Wulff und Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass., S. 1-17.
- Wulff, Hans J. (2016). »Karaoke: Zwischen Kulturtechnik, kommunikativem Format und dramaturgischer Praxis. Am Beispiel der Karaoke-Szenen im Film.« In: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (4), S. 306-327.

Mediographie

- George Cukor (Regie), Moss Hart, Dorothy Parker, Alan Campbell (Buch), Vern Alves et al. (Produktion), Ray Heindorf (Musik) (USA 1954). *A Star Is Born*. Nach dem Drehbuch von 1937. EAN: 4260157712218.
- Richard LaGravenese (Regie und Buch), Steven Rogers (Buch), Noam Dromi et al. (Produktion), John Powell (Musik) (USA 2007). *P.S. I Love You*. Nach dem Buch von Cecelia Ahern. EAN: 9780786891184.

Diskographie

- Flogging Molly (1997). »If I Ever Leave This World Alive.« Auf: *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.
- Judy Garland (1954). »The Man That Got Away.« Auf: *The Man That Got Away*. Columbia 40270.
- The Pogues (1995). »Love You 'Till The End.« Auf: *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.
- The Pogues (1987). »Fairytale Of New York.« Auf: *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.
- Various (2007). *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.