

## »The Tragedy of Life«. Zum Opern-Soundtrack in Woody Allens MATCH POINT

Marie Louise Herzfeld-Schild (Berlin)

»Passion. Temptation. Obsession.« – Diese drei Wörter stehen als *tagline* unter Woody Allens 39. Regiearbeit aus dem Jahre 2005, MATCH POINT (UK, Woody Allen), und fassen kurz und knapp zusammen, worin es in diesem Film geht: Der irische Tennislehrer Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) verschafft sich die Möglichkeit, durch Heirat mit Chloe Hewett (Emily Mortimer), einer Tochter aus gutem Hause, in die reiche Londoner *high society* aufzusteigen; er beginnt jedoch eine leidenschaftliche Affäre mit der Verlobten seines Freundes und späteren Schwagers Tom Hewett (Matthew Goode), der erfolglosen, amerikanischen Schauspielerin Nola Rice (Scarlett Johansson), die – als sie ungewollt schwanger wird – droht, seiner Frau alles zu erzählen, wenn er diese nicht verlässt. Hin und her gerissen zwischen seiner Liebe zu Nola und seinem privilegierten Leben mit Chloe entscheidet er sich schließlich für Letzteres und sieht keine andere Chance mehr, als Nola, und mit ihr sein ungeborenes Kind, zu ermorden. Er erschießt sie in ihrem Hausflur. Kaltblütig opfert er außerdem das Leben einer Nachbarin (Margaret Tyzack), um das Ganze als Überfall zu tarnen. Durch Glück wird Chris vom vorübergehend auf ihn gefallenen Tatverdacht freigesprochen, doch ist er am Ende des Films von seiner schweren Schuld gezeichnet und wird seines privilegierten Lebens nicht mehr froh. Die *tagline* charakterisiert darüber hinaus den Hauptprotagonisten Chris selbst, der von seinen Leidenschaften (»passion«) nach gesellschaftlichem Aufstieg, nach Geld und nach Sex geradezu besessen ist (»obsession«) und diesen Versuchungen (»temptation«) nicht widerstehen kann.

Für Woody Allen hängen die Inhalte »passion«, »temptation« und »obsession« außerdem eng mit der dramatischen Anlage der Oper zusammen; MATCH POINT wurde bewusst dementsprechend »komponiert«, wenn der Regisseur über seinen Film sagt: »The story is operatic; it deals with the kinds of things that opera is so often about: love and lust, passion and jealousy, betrayal and tragedy ... and, of course, the confluence of fate and luck« (Harvey 2007, 88). Auch inhaltlich spielt die Oper in MATCH POINT eine bedeutende Rolle, denn Chris' Eintritt in die *high society* ist zurückzuführen auf seine Liebe zu eben dieser musikalischen Kunstform: Im Dialog mit seinem reichen Tennisschüler Tom bringt er das Gespräch auf seine Opernbegeisterung, woraufhin Tom ihn kurzerhand in die Privatloge seiner Familie nach Covent Garden einlädt, wo Chris wiederum Toms Schwester Chloe kennenlernt und das ganze Unheil seinen Lauf nimmt. Im Verlauf der Handlung gehen Chris und Chloe immer wieder in die Oper (und einmal auch ins Musical); außerdem schenkt er ihr eine CD mit Arien, gesungen von Enrico Caruso, der, wie Chris es ausdrückt, die gesamte Tragik des Lebens mit seiner Stimme auszudrücken vermochte (»his voice expresses everything that's tragic about life« (00:23:10)).

Den Opernbezug hat Woody Allen zusätzlich aus dem dramatischen und inhaltlichen Zusammenhang herausgegriffen und in seinen Soundtrack zu MATCH POINT verpflanzt. Denn nicht nur hat der Film eine für Allen bisher untypische *location*, nämlich London und Umgebung, eine bisher untypische visuelle Sprache und eine bisher untypische Tragik, sondern auch einen für Allen bisher untypischen Soundtrack. An die Stelle der sonst so oft von ihm gewählten Jazz- und Populärmusik rückt hier die italienische und französische Oper des 19. Jahrhunderts – zum absolut überwiegenden Teil tragische Opern von Giuseppe Verdi. Doch damit nicht genug der

Ungewöhnlichkeiten: Woody Allen wählte für MATCH POINT insbesondere alte, knisternde Schallplattenaufnahmen mit Enrico Caruso aus den Jahren 1904 bis 1919.

Folgende Übersicht zeigt die im Film verwendete Musik in der Reihenfolge ihres ersten Auftretens (Vgl. Harvey 2007, 89f):

- 1) *Una furtiva lagrima* aus *L'Elisir d'Amore* (G. Donizetti, 1832), Tenor: Enrico Caruso, Klavierbegleitung: Pianist unbekannt, aufgenommen 1904
- 2) *Un dì felice, eterea* aus *La Traviata* (G. Verdi, 1853), Tenor: Alan Oke, Klavierbegleitung: Tim Lole, extra für MATCH POINT eingespielt
- 3) *Mal reggendo all'aspro assalto* aus *Il Trovatore* (G. Verdi, 1853), Tenor: Enrico Caruso, Begleitung: Victor Orchestra, aufgenommen 1910
- 4) *Mia piccirella* aus *Salvator Rosa* (A. C. Gomes, 1874), Tenor: Enrico Caruso, Begleitung: Victor Orchestra, aufgenommen 1919
- 5) *Mi par d'udir ancora* aus *Les pêcheurs de perles* (G. Bizet, 1863), Tenor: Enrico Caruso; Klavierbegleitung: Pianist unbekannt, aufgenommen 1904
- 6) *Gualtier Malde!...Caro nome* aus *Rigoletto* (G. Verdi, 1851), Sopran: Mary Hegarty, Klavierbegleitung: Tim Lole, extra für MATCH POINT eingespielt
- 7) Walzer aus dem 1. Akt (*Che è ciò?*) von *La Traviata* (G. Verdi, 1853), Klavier: Tim Lole, extra für MATCH POINT eingespielt
- 8) *Arresta* aus *Guillaume Tell* (G. Rossini, 1829), Tenor: Janez Lotrič, Bariton: Igor Morozov, Begleitung: Slowakisches Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Johannes Wildner, aufgenommen 1995

- 9) *Desdemonia rea!* aus *Otello* (G. Verdi, 1887), Tenor: Janez Lotrič, Bariton: Igor Morozov, Begleitung: Slowakisches Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Johannes Wildner, aufgenommen 1995 (TC 01:26:07)
- 10) *I Believe My Heart* aus *The Woman in White* (A. L. Webber und D. Zippel, 2004), Gesang: Martin Crewes, Aufnahme einer originalen Ensemble-Aufnahme unter der Leitung von Stephen Brooker
- 11) *O figli, o figli miei!* aus *Macbeth* (G. Verdi, 1847), Tenor: Enrico Caruso, Begleitung: unbekanntes Orchester unter der Leitung von Walter Rogers, aufgenommen 1916

Jedes dieser Musikstücke ist inhaltlich – kommentierend, bestätigend, kontrastierend oder vorhersehend – in den Film eingepasst (Vgl. Polhemus 2013, 120). Vier davon (Nr. 2, 6, 8 und 10) erklingen als diegetische Musik bei Opern- bzw. Musicalbesuchen der Protagonisten und sind demzufolge neue Aufnahmen, die teilweise (Nr. 2 und 6) extra für MATCH POINT eingespielt wurden. Interessanterweise hat Allen sich dabei dafür entschieden, diese längeren Ausschnitte aus *La Traviata* und *Rigoletto*, die wir in Covent Garden zu sehen und zu hören bekommen, nicht vom Orchester, sondern vom Klavier begleiten zu lassen. Auch der Walzer (Nr. 7), der in MATCH POINT, ebenso wie in *La Traviata*, während einer Party als Hintergrundmusik fungiert (00:42:25), wurde bei Allen für das Klavier arrangiert, allerdings als Off-Ton eingespielt, denn das Klavier ist nie zu sehen.

Die drei Vokalstücke, die während der Theaterbesuche erklingen, übernehmen in gewisser Weise eine gliedernde Funktion innerhalb der Handlung des Films: Nachdem Chris der Familie Hewett in deren Loge in Covent Garden vorgestellt wurde, singt Alfredo auf der Bühne von seiner Liebe zu Violetta, die sich auf den ersten Blick einstellt (00:06:19).

Währenddessen sehen wir, wie Chloes Interesse für Chris erwacht – die »Liebe auf den ersten Blick« wird hier von der Frau für den Mann empfunden; durch die Wahl der Musik wird jedoch ein unglücklicher Ausgang dieser Liebe suggeriert. Mit dieser Szene nimmt die Filmhandlung ihren Lauf.

Den zweiten Opernbesuch der Familie Hewett darf der Zuschauer in MATCH POINT direkt nach Chris' und Nolas Liebesausflug ins Kornfeld miterleben. Während Nola, die die Opernloge aufgrund eines Telefonats verlassen hat, dem ihr folgenden Chris eine Abfuhr erteilt, singt Gilda auf der Bühne von ihrer großen Liebe (00:38:58). Die Arie *Gualtier Maldé!* nimmt auf mehreren Ebenen zur Situation zwischen Chris und Nola Bezug: Zum Ersten steht sie kontrastierend zu Chris' Verlangen nach Nola; da zu diesem Zeitpunkt unklar ist, inwieweit Nola wiederum an Chris Interesse hat, spiegeln sich hier Chris' Gefühle in den Worten Gildas. Zum Zweiten wird mit dieser Arie jedoch auch auf die zukünftige Affäre zwischen den beiden angespielt, indem Nola die Rolle der Gilda übernimmt: Denn auch ihr wird letztlich ein unehrlicher Geliebter zum tödlichen Verhängnis.

Den nur zehn Sekunden dauernden Ausschnitt aus Rossinis *Guillaume Tell* hören wir bei einem Besuch der Familie Hewett in der Oper (01:14:53) während der Zeit des nicht angetretenen Urlaubs von Chloe und Chris, eine Tatsache, die dieser vor der schwangeren Nola geheim hält, um Zeit und Abstand zu gewinnen. Die Kameraeinstellung zeigt Tom mit seiner Frau, Chloe mit Chris sowie ihre Eltern in der Privatloge; die Bühne ist allerdings nie sichtbar. Chris sitzt zunächst mit abgewandtem Gesicht und geschlossenen Augen da, als sei er eingeschlafen. Als Chloe ihn anstößt, macht er die Augen auf und küsst sie abwesend. Während dieser kurzen Szene hören wir als Off-Ton den Beginn des Duettes *Arresta* zwischen

Wilhelm Tell und Arnold, in dem ersterer den letzteren fragt: »Arresta ... Quali sguardi! Tu tremi innanzi a me, né mi vuoi dire ond'ardi? Tremar, tremar perché?« (»Warte ...Wie seltsam Du mich ansiehst! Du zitterst in meiner Gegenwart, aber Du willst mir nicht sagen, was Dich bedrückt? Warum zitterst Du?«) Aus diesen Worten lässt sich durchaus ein Zusammenhang herstellen mit dem Verhalten Chloes in der Oper, die sich über den Grund für Chris' geistige Abwesenheit sorgen mag.

Der vierte Theaterbesuch in MATCH POINT findet direkt im Anschluss an den Mord von Chris an Nola statt; er verlässt ihr Haus, lässt sich von einem Taxi zum Palace Theatre fahren, während er seine Emotionen unter Kontrolle zu bekommen versucht. Dort besucht er mit Chloe eine Aufführung des Musicals *The Woman in White* von Andrew Lloyd Webber, das an eben diesem Ort erst kurz vor der Premiere von MATCH POINT, nämlich am 15. September 2004, uraufgeführt wurde. Auch wenn der Zuschauer des Films nur einen sehr kurzen Ausschnitt des Liebesliedes *I Believe My Heart* als Off-Ton zu hören bekommt (01:35:24), so ist das Musical für die Handlungsebene des Films dennoch von besonderer Bedeutung: Nicht nur verlässt Woody Allen, und mit ihm seine Protagonisten Chloe und Chris, hier die Ebene der »hohen Kunst« der Oper und betritt stattdessen den Bereich des populären Musiktheaters; direkt im Anschluss an den existentiellen Moment des Mordes, in dem Chris den Tiefpunkt seines moralischen Verhaltens durchlebt und mit aller Macht sein Leben in der *high society* durchgesetzt und gesichert hat, ist es nun paradoxerweise nicht der Besuch einer Oper, sondern eines Musicals, den er für Chloe und sich selbst plante. Der Inhalt der Musicals *The Woman in White*, das wiederum lose auf Wilkie Collins' gleichnamigem Mystery-Roman von 1859 basiert, erzählt darüber hinaus von ähnlichen Themen wie MATCH POINT (Vgl. dazu auch Mäkelä 2012, 252f): Dreiecksbeziehungen,

erfüllte und unerfüllte Liebe, Heiratsschwindel und ein heimlicher Mord an einem vom Vater nicht gewollten Kind sowie schließlich, von Geldgier getrieben, auch an dessen Mutter.

Dieser diegetischen Musik stehen die alten Aufnahmen Carusos gegenüber (Nr. 1, 3, 4, 5 und 11). Ihr »vernebelter«, knisternder, geradezu irritierend verfremdeter Klang schafft zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und dem dazu laufenden Soundtrack eine Distanz. Resultat ist eine verfremdend ironisierende und gleichzeitig antikisierende musikalische Unterlegung der zeitgenössischen Bilder, oder auch eine aktuelle Visualisierung zu den alten Klängen, als ob die Bilder zum Hören dieser Musik entstünden und so die Zeitlosigkeit der durch die Opern vermittelten Inhalte – die da sind: »Passion. Temptation. Obsession« – deutlich machten. Entscheidend dafür ist der zeitliche Abstand, der durch das Knistern und Knacken der alten Platten geradezu körperlich empfunden wird. Die Filmmusik, die üblicherweise dazu tendiert, ihre Medialität zu verschleiern, trennt sich dadurch deutlich von den Bildern ab und macht sich als Musikmedium, als Aufnahme auf einer alten Schallplatte, wahrnehmbar. In diesem Sinne haben die alten Aufnahmen eine extradiegetische Stellung, die jedoch durch die engen Bezüge zwischen Musik und Handlung teilweise wieder aufgehoben wird.

Von diesen alten Aufnahmen nimmt die Donizetti-Romanze *Una furtiva lagrima* im Film eine besondere Stellung ein: Nicht nur ertönt sie während der *opening credits* und der ersten Szene sowie während der letzten Szene (01:56:24) und der *end credits* und setzt damit einen geschlossenen Rahmen um den Film. Sie wird außerdem an zwei Momenten des Films wieder aufgegriffen, die entscheidende Wendepunkte im Handlungsverlauf der Tragödie und insbesondere Schlüsselszenen für den Doppelmord darstellen:

Einerseits wird sie während Chris' und Nolas Wiedersehen in der Tate Modern Gallery eingespielt (00:51:44), das der Auslöser zu ihrer Affäre ist, die wiederum zur Schwangerschaft und schließlich zum Mord führt; andererseits ist sie zu hören, während Chris nach Nolas Drohung, ihre Affäre aufliegen zu lassen, nachts im Bett auf die Idee kommt Nola zu töten und den Mord plant (01:19:28). Diese Romanze aus dem 2. Akt der Oper *L'Elisir d'amore*, die Nemorino singt, als er merkt, dass der Liebestrank, den er zu sich genommen hat, um seine Angebetete Adina für sich zu gewinnen, wirkt, kann als kommentierendes Leitmotiv für den ganzen Film angesehen werden. Diese Funktion wird umso deutlicher, wenn man den Text der Romanze betrachtet (nur der Text der zweiten Strophe erklingt in MATCH POINT):

Un solo istante i palpiti	Nur einen Augenblick lang die Schläge
del suo bel cor sentir!	ihres geliebten Herzens spüren!
I miei sospir, confondere	Meine Seufzer nur kurze Zeit
per poco a' suoi sospir!	mit ihren Seufzern vereinen!
I palpiti, i palpiti sentir,	Die Schläge, die Schläge spüren,
confondere i miei coi suoi sospir ...	meine mit ihren Seufzern vereinen ...
Cielo! Si può morir!	Himmel, dann kann ich sterben,
Di più non chiedo, non chiedo.	mehr verlange ich nicht.
Ah, cielo! Si può! Si, può morir!	Oh, Himmel! Dann kann ich sterben!
Di più non chiedo, non chiedo.	Mehr verlange ich nicht.
Si può morir! Si può morir d'amor.	Dann kann ich sterben vor Liebe.



In dieser Strophe über Lieben und Sterben des Protagonisten ist im Grunde der Inhalt des Films MATCH POINT konzentriert zusammengefasst: Der Text kann sowohl auf Chloes Liebe zu Chris als auch auf Chris' Liebe zu Nola oder auch – und insbesondere – auf Nolas Liebe zu Chris bezogen werden, die tatsächlich zu deren Tod führt. Der Text der Arie spielt mit dem Ausdruck »palpito« (Herzschlag, aber auch Beben und Taumeln) der hier für die körperlich empfundenen Emotionen der Liebe, der Freude, des Bebens und des Liebestaumels, spricht: für die körperlichen Zeichen von positiv konnotierter Lebendigkeit steht. Die Arie stellt dieses körperlich-lebendige Liebesempfinden in einen direkten Zusammenhang mit der Akzeptanz des »sterben Könnens«. Überträgt man dies auf den Inhalt des Films, so kann »palpiti« auch hier nicht nur im Positiven, sondern durchaus auch im Negativen verstanden werden: denn sowohl die »palpiti« Nolas als auch die ihres ungeborenen Kindes sind – als Zeichen ihrer beider lebendig-körperlichen Existenz – letztlich für Chris das entscheidende Problem, das aus dem Weg geräumt werden muss.

Die traurig getragene, aber leidenschaftliche Arie *Mi par d'udir ancora* aus Bizets *Les pêcheurs de perles* steht in MATCH POINT für Chris' Beziehung zu Nola<sup>1</sup>. Sie erzählt von einer heimlichen, tiefen Liebe, der eigentlich zugunsten einer Männerfreundschaft abgeschworen werden sollte – der Betrug sowohl an Chloe als Freundin und Partnerin als auch an Tom als Freund und (ehemaligem) Verlobten, der aus der Liebe zwischen Chris und Nola resultiert, wird durch die Wahl dieser Arie reflektiert.

Dementsprechend erzählt *Mal reggendo all'aspro assalto* aus *Il Trovatore* vom fast erfolgtem Brudermord. Die Arie erklingt im Film, kurz bevor Chris

---

<sup>1</sup> Sie erklingt zweimal: 00:26:56 und 01:03:19.

im Hause Toms dessen damalige Verlobte Nola kennenlernt (00:10:10); die Affäre, die sich im Weiteren zwischen Nola und Chris entwickelt und zu Differenzen in Chris' Verhältnis zu Tom führt, wird durch die Arie im Voraus angedeutet.

Das Lied *Mia piccirella* wird in Gomes' Oper *Salvator Rosa* zu Verführungszwecken eingesetzt; in MATCH POINT untermalt es zunächst die Szenen, in denen Chris und Chloe sich näher kommen und gegenseitig »verführen« (00:13:49); danach erklingt es als eine Art Leitmotiv für diese beiden (00:14:24; 00:44:13): die Musik spiegelt die Leichtigkeit des wohlhabenden Lebens, in das Chris durch Chloe Eintritt erhält, aber auch eine gewisse Unschuldigkeit und Seichtheit wider, die den Charakter Chloes im Gegensatz zu dem Nolas auszeichnet.

Kurz nach dem Mord schließlich erklingt die Arie *O figli, o figli miei!* aus Verdis *Macbeth* (01:42:38), in der der Vater den Tod seiner Söhne und deren Mutter beweint, den er nicht verhindern konnte – der Zusammenhang nicht nur mit der Tötung Nolas, sondern auch der des ungeborenen Kindes, ist offensichtlich.

Bedenkt man, dass Chris ausdrücklich die Stimme Enrico Carusos aufgrund der durch sie ausgedrückten Tragik des Lebens besonders liebt, so lassen sich die Caruso-Arien des Soundtracks durchaus als dem inneren Ohr von Chris entsprungen interpretieren, der das von ihm Erlebte im Geiste mit dieser auf Platte konservierten Musik unterlegt. Dass er dies im Nachhinein, in einer Nacherzählung des Geschehenen tut, wird deutlich in der Eingangsszene des Films, in der Chris – einer Ouvertüre gleich – zu den Klängen von Donizettis *Una furtiva lagrima* über Glück, Pech und die Rolle des Zufalls im Leben philosophiert und damit das im Film Folgende kommentierend als schon Geschehenes definiert. Unter diesem Blickwinkel

können die Caruso-Arien des Soundtracks als metadiegetisch betrachtet werden, im Sinne einer innerhalb einer Binnenerzählung diegetischen Musik: Chris gestaltet sich einen eigenen Soundtrack zu seiner Erzählung; durch seine Wahl der Caruso-Arien gibt er der Geschichte von vornherein eine charakterliche Färbung des (um mit seinen Worten zu sprechen:) Tragischen<sup>2</sup>. Die Distanz zwischen Caruso-Soundtrack und Bildern in *MATCH POINT* erhält damit einen zusätzlichen Aspekt: Nicht nur definiert sie eine zeitliche Distanz zwischen dem Geschehen im Film und dem Moment der Aufnahme; sie steht damit stellvertretend auch für die zeitliche Distanz zwischen dem Geschehen im Film und der Nacherzählung (und Nach-Musikalisierung) durch Chris. Zusätzlich dazu kann der Klang der Caruso-Arien als Verfremdungsmittel verstanden werden, das in einer ironischen Brechung eine Distanz zwischen Filminhalt und Publikum herstellt. In diesem Sinne lässt sich an der Wahl dieses antikisierenden Soundtracks die für Allen typische Ironie festmachen, die dem Film ansonsten so fern zu sein scheint.

In einer einzigen Musiknummer jedoch durchbricht Woody Allen seine eigene Regel, die bei diegetischer Musik mit aktuellen Klängen arbeitet und metadiegetisch zugespilte Musik dagegen mit einem »altem« Klang belegt: Zur zehnminütigen Doppelmordszene erklingt eine relativ neue, aus dem Jahre 1995 stammende Aufnahme von Verdis *Otello*, konkret der musikalischen Dialog der 5. Szene des 2. Aktes, in dem Jago Otello von der Untreue seiner Frau Desdemona überzeugt und schließlich ihr Tod beschlossen wird (Nr. 9, 01:26:07). Allen lässt diesen Ausschnitt aus *Otello*

---

<sup>2</sup> Siehe 00:23:10. In diesem Sinne unterscheidet sich diese Art von Metadiegesen von der, die Jeongwon Joe für die Caruso-Arien des Soundtracks definiert, nämlich als »sonic representation of Chris' mind. Some can even be considered to be actual music that Chris is hearing in his mind; in other words, metadiegetic music« (Joe 2013, 91).

parallel zum filmischen Geschehen ablaufen; eindeutig ist der Ursprung dieser Musik weder in vor Ort agierenden Sängern oder Instrumentalisten zu finden, noch in einem laufenden Radio, CD-Spieler, Fernseher oder ähnlichem. Es handelt sich hier also nicht um diegetische Musik im engeren Sinne.

Wenn man davon ausgeht, dass Woody Allen jedes einzelne im Film erklingende Musikstück aufgrund seines Textes und seines größeren Zusammenhangs ausgewählt hat, so kann man annehmen, dass er bei der Wahl dieser Verdischen Opernszene ebenso größten Bedacht hat walten lassen. Auch die Tatsache, dass er hier auf eine neuere Aufnahme zurückgegriffen hat, lässt auf ›Hintergedanken‹ seinerseits schließen, da der Gebrauch von altem und neuem Klang in MATCH POINT ansonsten eindeutig geregelt ist.

Die Bilder der Doppelmordszene sind in ihrer affektiven Ausgestaltung genau am Text des erklingenden musikalischen Dialogs ausgerichtet. Aufregung und Ruhe, Wut und Beruhigung entsprechen einander in Musik, Bild und Handlungsinhalt. Die Parallelen und Bezüge lassen sich teilweise bis in einzelne Worte hinein nachverfolgen: So gilt beispielsweise Jagos an Otello gerichtete Beschwörung »Pace, signor« (»Ruhig, o Herr«) gewissermaßen ebenso für Chris, der unmittelbar zuvor beim Laden seines Gewehrs im Wohnzimmer der Nachbarin vor Aufregung die Patronen fallen gelassen hat (01:28:38); zeitgleich zur musikalisch formulierten Beruhigung atmet Chris tief durch, zwingt sich zur Ruhe und setzt das Gewehr an. Otellos an Jago gerichteter Ausruf »Non sfuggir! nulla ti giova« (»Dich rettet keine Flucht, dir hilft kein Flehen«), zu dem Chris mit erhobenem Gewehr durch den Flur auf die Nachbarin zugeht (01:28:44), gilt sowohl dieser als auch Nola und letztlich auch ihm selbst, der sich zum Morden

zwingen muss. Zu Otellos musikalischem Bestehen auf einem Beweis für Desdemonas Schuld, »Voglio la certezza!« (»Ich will sichere Beweise!«) entwendet Chris im Bildmedium Medikamente aus dem Badezimmer der Toten, um den Mord als Überfall eines Drogenabhängigen zu tarnen (01:29:52). Zu den Worten »Desdemona soave!« (»O süße Desdemona«) steigt Nola vor ihrem Haus aus dem Taxi (01:31:57); direkt im Anschluss, unterlegt mit dem Wunsch »Il nostro amor s'asconda« (»Dass doch verborgen bliebe unsere Liebe!«), sehen wir, wie Chris sein Gewehr erneut lädt, um diesen, nämlich seinen Wunsch in die Tat umzusetzen (01:32:02). Geradezu plakativ wird Allen, wenn er den Ausruf »Il rio destino impreco che al Moro ti donò« (»Weh! dass an den Mohren ich dich verloren!«) wörtlich nimmt und Chris' mörderischen Plan beinahe an einem dunkelhäutigen Nachbarn Nolas scheitert lässt (01:32:48). In seiner Direktheit lässt sich dies als ironische Brechung der ansonsten dramatischen Situation verstehen.

An einer einzigen Stelle nur schneidet Allen die Musik zusammen, damit der tödliche Schuss auf Nola von den Worten »Lungi da me le pïetose larve! Tutto il mio vano amor escalo al cielo« (»Fort mit der Larve des Mitgefühls! Was noch in mir an Liebe war zu finden, geb' ich so den Winden«) begleitet werden kann. Der Schuss erklingt zwischen den Worten »larve« und »tutto« und verbindet dadurch diese beiden Sätze gewissermaßen miteinander (01:34:09). Der dramatische Höhepunkt des musikalischen Dialogs, Otellos Schrei »Sangue, Sangue, Sangue« (»Blut, Blut, Blut«, 01:34:22) verschiebt sich dadurch im Bild auf den Moment, in dem Chloe ihr Telefon hervorholt, um Chris anzurufen, der damit nach dem Mord wieder in die ›Außenwelt‹ eintritt.

Im Folgenden soll eine Deutung dieser Mordszene vorgestellt werden, die die formalen Punkte des Soundtracks mit den inhaltlichen des musikalischen Zitats aus *Otello* verknüpft, in der Hoffnung, damit auch eine allgemeinere Aussage über den Film MATCH POINT insgesamt machen zu können. Dies betrifft zunächst den Inhalt des musikalischen Dialogs: Jago, hinterhältig, gierig und neidisch, stiftet Otello, den Liebenden und Mächtigen, dazu an, Desdemona, die angeblich wortbrüchige und treulose Heuchlerin, zu töten. Weder die eindeutige Zuordnung von Chris' Charakter zu Jago noch zu Otello ist zufriedenstellend. Denn Chris trägt sowohl Seiten des einen, als auch des anderen in seiner Brust. Vielmehr möchte diese Interpretation vorschlagen, Jago und Otello als die zwei Seiten von Chris' zwispältigem Charakter anzusehen, die in dieser existenziellen Extremsituation des Mordes miteinander streiten; die filmischen Bilder unterstreichen diese Annahme, da Chris keinesfalls durchgängig als skrupelloser, kaltblütiger Mörder dargestellt wird. Zwar hat er seine Tat skrupellos und kaltblütig *geplant* – und so ist auch das Ergebnis, dies ist die Seite Jagos –, doch gibt es während der Mordszene mehrere Momente, die deutlich machen, wie verzweifelt und skrupelhaft er eigentlich ist: Er zittert so sehr, dass ihm beim Laden des Gewehrs die Patronen aus der Hand fallen; er muss sich immer wieder antreiben, weiter zu machen, und er weint dabei – dies ist die Seite Otellos. Chris' Innenleben ist hier in die Ebene der Musik gelegt. Während die filmischen Bilder fast ohne Dialog, ohne sprachliche Äußerung ablaufen, erzählen die Worte der Musik umso mehr.

So wie die diegetische Musik des Soundtracks innerhalb der Realität des Films, auf der Dinnerparty und im Theater, aktuell und daher auch im Klangbild der Gegenwart angepasst sind, während die metadiegetischen Caruso-Arien eine deutlich wahrnehmbare zeitliche Distanz markieren, so muss auch der »neue« Klang während der Mordszene als eine »reale«

Gegenwart gedeutet werden. Doch ist es diesmal keine *erklingende* reale Gegenwart; vielmehr ist es hier Chris' inneres Ohr, in dem die Musik als reale Gegenwart wirkt. Die Musik spiegelt seine widerstreitenden Gefühle, mehr noch – man kann behaupten, er höre sie in seinem Inneren, während er den Mord ausführt, um sich damit in die Welt der tragischen Oper hineinzusetzen und sich die Kraft zu holen, seinen wahnsinnigen Plan in die Tat umzusetzen. Innerhalb des Films würde dieser musikalische Dialog damit eine psychodiegetische Funktion einnehmen. Lässt man sich jedoch auf die Annahme ein, Chris erzähle die Handlung im Nachhinein, so ist es nach dieser Interpretation einzig das »Trauma« des Mordens, das in Chris' Erinnerung wieder so lebendig wird, dass er es neu durchlebt und die Musik daher zwar nicht diegetisch, doch trotz alledem gegenwärtig, mit »aktuellem« Klang, zu hören ist. Um es auf den Punkt zu bringen: Chris *liebt* die Oper nicht nur, er *lebt* die Oper. Und zwar tut er dies nicht nur als »opera lover«, wie es Charalampos Goyios (2006) vorschlagen hat, sondern er tut es als personifizierter »operatic lover«. Denn sein Verhalten, sein Leben und Lieben entspricht dem Klischee des tragischen Opernhelden dermaßen, dass er selbst zum »tragischen Held« seines Lebens, seiner eigenen »tragischen Oper« wird. Unterstützt wird diese Annahme von der Betitelung der Filmszenen, die auf dem Szenenindex der DVD angesteuert werden können: Die ersten drei Minuten der Mordszene – was dem ersten Mord an der Nachbarin bis zu dem Moment entspricht, in dem der Nachbar die Treppe hinunter kommt und Chris' Plan zu durchkreuzen droht – stehen unter dem Szenentitel »The Tragedy of Life«<sup>3</sup> und spielen damit direkt auf

---

<sup>3</sup> Im deutschen Szenenindex mit »Die Tragödie des Lebens« übersetzt; der nächste Titel lautet »Unlucky« bzw. »Ohne Glück«, was sich auf eine Aussage eines Polizisten bezieht, Nola sei einfach zu falschen Zeit am falschen Ort gewesen; es gäbe Leute, die hätten einfach kein Glück.

Chris' Aussage an, Carusos Stimme drücke alles aus, was im Leben tragisch sei. Dass Woody Allen gerade für diese Szene musikalisch allerdings nicht auf eine Caruso-Arie zurückgreift, zeigt, dass das Tragische hier eine andere Dimension erhält: Es ist keine artifizielle mehr, die sich durch den knisternden Klang als solche wahrgenommen wissen will, sondern eine realistische – die zuvor durch Carusos Stimme vermittelte Tragik des Lebens wird hier zur wahren Tragödie.

Mit dieser Interpretation wird aus den von Woody Allen so passend gewählten und kommentierend eingesetzten Arien des Films (seien es alte oder neue Aufnahmen) der »persönliche Soundtrack« von Chris' eigenem Leben und Denken, vergleichbar mit der heute üblichen Angewohnheit, alles und jedes mit Musik zu unterlegen, indem man immer und überall den MP3-Player mit sich herumträgt. Nach dieser Interpretation entspricht der Status des *Otello*-Dialogs durchaus nicht einer rein additiven, parallel gesetzten »Zusatzstimme« (»dramatic polyphony«, Goyios 2006), zusätzlich zum filmischen Geschehen<sup>4</sup>. Vielmehr wird der Gegensatz zwischen

---

<sup>4</sup> Die Annahme Jengwon Joes: »the status of the *Otello* excerpt as additive music is more convincing, considering its formal function of connecting the cross-cuts among multiple locations during the murder sequence« (Joe 2013, 96), kann damit entkräftet werden, dass all diese »multiple locations«, d. i. all die Einstellungen, die die Nachbarin im Nebenzimmer, die Front des Palace Theatres, wo Chloe auf Chris wartet, die Arbeitsstelle Nolas, die Straße, auf der sie einem Taxi winkt und einsteigt, das Innere des Taxis, die Straße vor Nolas Haus oder auch das Treppenhaus zeigen, als quasi abstrakte Momente verstanden werden können, an denen nichts Außergewöhnliches passiert. Mit anderen Worten: Die Tatsache, dass Chloe zum verabredeten Zeitpunkt zum Theater fährt und dort wartet, dass Nola sich zur verabredeten Zeit auf den Weg nach Hause macht, dass jemand die Treppe hinunterkommt und sogar dass Nola sich vor der Haustür mit ihrem Nachbarn unterhält – all diese Dinge können Chris durchaus bekannt gewesen sein, daher Eingang in seine Nacherzählung des Geschehenen gefunden haben, als Teil dessen mit der gleichen traumatischen Lebendigkeit in seine Erinnerung eingebrennt sein und daher auch als großes Ganzes von einer kontinuierlichen Musik begleitet werden. Die wiederkehrenden Szenenwechsel nach dem ersten Mord beispielsweise, die Nola auf den verschiedenen Stationen ihrem Heimwegs zeigen, stehen in direktem Zusammenhang zu Chris' sich immer weiter steigender Nervosität und Verzweiflung, als werde er sich, mit ihrem Näherkommen, der Unausweichlichkeit



polyphon oder additiv, zwischen extra-, meta-, psycho- oder einfach nur diegetisch in einem solchen »persönlichen Soundtrack« aufgehoben.

Wir als Rezipienten werden in MATCH POINT damit nicht nur Zuschauer der Geschehnisse durch Chris' Augen, sondern auch Zuhörer der Geschehnisse durch Chris' Ohren. Der außergewöhnliche Opern-Soundtrack des Films ist der Schlüssel zu dieser Beobachtung. Er wird dadurch – zusätzlich zu seiner ohnehin schon beeindruckenden Wirkung – um noch eine Nuance reicher und mag den Überlegungen um den Zusammenhang von Oper und Film einen weiteren Aspekt hinzufügen.

---

des zweiten Mordes immer bewusster. Auch der Schnitt zum Palace Theatre lässt sich ohne weiteres dementsprechend erklären: Chris blickt direkt zuvor auf die Uhr; es ist durchaus möglich, dass mit dem darauffolgenden Schnitt indiziert werden soll, dass ihm mit der verstreichenden Zeit klar wird, dass Chloe nun bald im Theater eintreffen wird. Dies ließe sich für die weiteren Szenenwechsel vergleichbar durchführen.

## Literatur

- Goyios, Charalampos (2006) Living Life as an Opera Lover: On the Uses of Opera as Musical Accompaniment in Woody Allen's MATCH POINT. In: *Senses of Cinema* 40, 2006. URL: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/match-point> (Stand: 23.4.2015).
- Harvey, Adam (2007) *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film. 1969-2005*, Jefferson.
- Jeongwon, Joe (2013) *Opera as Soundtrack*, Farnham.
- Mäkelä, Hanna (2012) Player in the Dark: Mourning the Loss of the Moral Foundation in Woody Allen's MATCH POINT. In: *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*. Hrsg. von Ansgar Nünning und Kai Marcel Sicks. Berlin/Boston, S. 245–268.
- Polhemus, Robert M. (2013) Comic Faith and Its Discontents: Death and the late Woody. In: *A Companion to Woody Allen*. Hrsg. von Peter J. Bailey und Sam B. Girgus. Chichester, S. 116–144.

## Medien

- MATCH POINT. Buch und Regie: Woody Allen. GB: BBC Films, Jada Productions 2005. Fassung: DVD. Paramount 2010. 119 min.

### **Empfohlene Zitierweise**

Herzfeld-Schild, Marie Louise: »The Tragedy of Life«. Zum Opern-Soundtrack in Woody Allens MATCH POINT. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 274–292, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p274-292>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.