PASCAL RUDOLPH

Präexistente Musik im Film

Klangwelten im Kino des Lars von Trier

et+k
edition text + kritik

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Pascal Rudolph, geb. 1989 in Berlin, ist Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik Nürnberg und der Universität Potsdam, an der er 2021 mit der vorliegenden Arbeit promovierte. Er hat in Berlin, Potsdam und Shanghai studiert und war Gastwissenschaftler an der Universität Kopenhagen und am Dänischen Filminstitut. Ihm wurden mehrere Stipendien verliehen und seine Forschungsergebnisse wurden in international renommierten Fachzeitschriften veröffentlicht. In den Jahren 2019 und 2022 gewann er den wissenschaftlichen Wettbewerb der Gesellschaft für Musiktheorie (2019 mit einem in Ko-Autorschaft verfassten Aufsatz). Seine Dissertation wurde mit dem Promotionspreis 2022 der Gesellschaft für Musikforschung ausgezeichnet. Seit 2022 ist er zudem Mitherausgeber der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Präexistente Musik im Film

Klangwelten im Kino des Lars von Trier

Pascal Rudolph

et+k
edition text+kritik

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für
Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert.

Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der
CC-BY 4.0-Lizenz veröffentlicht wird.
Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International (CC-BY 4.0)

Ausgezeichnet mit dem Promotionspreis 2022 der Gesellschaft für Musikforschung.

Die vorliegende Arbeit wurde unter dem Titel »Präexistente Musik im Film: Die Klangwelt im Kino des Lars von Trier« von der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität Potsdam im Jahr 2021 als Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie angenommen. Als Gutachter fungierten Prof. Dr. Christian Thorau und Prof. Dr. Robert Rabenalt. Die mündliche Prüfung fand am 17.12.2021 statt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-757-5 E-ISBN 978-3-96707-758-2

DOI: doi.org/10.5771/9783967077582

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz
Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Danish Film Institute
© Pascal Rudolph, ORCID 0000-0001-9315-1542

herausgegeben von der edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Inhalt

1 Einleitung *7*

Was ist präexistente Musik? *8*

Konzeption und Überblick *15*

Danksagung *24*

Quellen *26*

2 »Director and Dictator«: Der Auteur Mélomane vs. die Musical Idea Work Group *31*

Lars von Trier als Auteur Mélomane *34*

Die Musical Idea Work Group (MIWG) *45*

Quellen *61*

3 Klingende Texte: Musik im Drehbuch *67*

Musik als filmisches Mittel *73*

Musik als Text *77*

Musik als Aufführung *81*

Musik als Klang *85*

Musik als dramaturgisches Mittel *89*

Quellen *94*

4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung: Camille Saint-Saëns in *Idioterne* und Antonio Vivaldi in *Dogville* *99*

Der melancholische und infantile Schwan in *Idioterne* *99*

Gnadenloser Barock in *Dogville* *106*

Quellen *117*

5 Von der subtilen zur expliziten Aneignung: César Franck und Johann Sebastian Bach in *Nymphomaniac* *121*

Harmonische Sehnsucht: César Francks Sonate in A-Dur für Violine und Klavier *123*

Nymphomanie als Polyphonie: Johann Sebastian Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« *131*

Quellen *146*

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

6 Metapher – Inexistente Präexistenz – Adaption: Eine Theorie der filmischen Aneignung von Musik *149*

Metapher *149*

Inexistente Präexistenz *157*

Adaption *162*

Quellen *168*

7 Weltuntergang mit Wagner: Die *Tristan*-Musik in *Melancholia* *171*

Eingangssequenz *173*

Tristan-Musik im weiteren Film *183*

Leitmotiv vs. idée fixe *198*

Quellen *204*

8 Bayreuth in Finsternis: »Active Spectatorship« und (klangliche) Provokationen in Lars von Triers Dramaturgie *209*

Lars von Triers *Ring*-Inszenierung *212*

»Active Spectatorship« und Musik *218*

Der sympathische Psychopath in *The House That Jack Built* *223*

Illusion und Irritation in *Dogville* und *Manderlay* *229*

Quellen *235*

9 Björk am Galgen: Performance, Persona und Authentizität in *Dancer in the Dark* *239*

Selma: Imagination vs. fiktionale Realität *241*

»It's Oh So Björk«: Björk als Popstar *244*

Björk als Selma: Aspekte der Produktion und Rezeption *247*

Persona: Musik- und Filmperformance *250*

Björk vs. Selma: Die Konstruktion des filmischen Charakters und die Suche nach Authentizität *258*

Empathie und Eskapismus *261*

Quellen *265*

10 Ausblick *269*

Konzert *271*

Soundtrack *275*

Inszenierung *279*

Quellen *283*

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen *285*

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

1 Einleitung

Vom Weltuntergang mit Richard Wagners *Tristan und Isolde* in *Melancholia* über die Gesangsperformance am Galgen einer zum Tode verurteilten Björk in *Dancer in the Dark* bis hin zu Johann Sebastian Bachs Orgelstück »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« als Erklärungsmodell für Hypersexualität in *Nymphomaniac*: So sonderbar das Kino des Lars von Trier erscheint, so mannigfache Möglichkeiten bietet es, Musikwissenschaft und Filmwissenschaft miteinander zu verknüpfen. Es greift zum einen in hohem Maße auf präexistente Musik zurück, die ein ausgeprägtes außerfilmisches Eigenleben besitzt, eignet sich diese Musik zum anderen aber auf vielfältige Art und Weise an. Die vorliegende Studie folgt dieser Vielfalt. Dadurch leistet sie sowohl einen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs über Trier[1] als auch zum Phänomen der präexistenten Musik im Film, welches anhand seiner Filmographie aus vielen verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet wird. Am Beispiel dieses Regisseurs untersucht das Buch, wie sich Filmschaffende Musik zu eigen machen und wie dadurch Bedeutung entsteht.

Lars von Trier verbindet den Ruf als Leitfigur des europäischen Kinos mit dem eines der umstrittensten Filmemacher der Gegenwart. Kaum ein anderes Werk eines zeitgenössischen Filmschaffenden polarisiert in einem vergleichbaren Ausmaß und erhält derlei wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Bisherige Analysen seiner Filme erstrecken sich von dramaturgischen, autortheoretischen und biographischen über philosophische, politische und theologische bis hin zu spieltheoretischen, psychoanalytischen und feministischen Ansätzen.[2] Obwohl in diesen Diskursen häufig auf den hohen Stellenwert der Musik in Triers Filmen aufmerksam gemacht wird, ist eine an der Musik orientierte Analyse bisher kaum entwickelt.[3] Diese Diskrepanz markiert das Desiderat, dem sich diese Stu-

1 Ich beziehe mich auf den in Rede stehenden Regisseur entweder mit »Lars von Trier« (als Lang-) oder »Trier« (als Kurzform).

2 Vgl. die folgenden Forschungsarbeiten, die in ihrer Reihenfolge diesen Ansätzen entsprechen: Tiefenbach (2010), Schepelern (2004), Stevenson (2002), Haro & Koch (Hg.; 2019), Honig & Marso (Hg.; 2016), Martig (2007), Simons (2007), Bainbridge (2007) und Elbeshlawy (2016). Solche Aufzählungen sind gewiss nie vollständig, und die Grenzen zwischen den Ansätzen sind stets fließender Natur. Es handelt sich bei allen Beiträgen zudem um Monographien oder Sammelbände, sodass ich ihnen mit meiner Reduktion auf ein Schlagwort zweifellos Unrecht tue. Sie dient hier lediglich dazu, die enorme Bandbreite des Diskurses zu skizzieren. Im Rahmen meines Erkenntnisinteresses werde ich im Verlaufe des Buchs auf diese Ansätze und Beiträge im Detail zu sprechen kommen.

3 Lediglich jüngst sind Aufsätze erschienen, die sich dezidiert mit der Musik in Triers Filmen beschäftigen und auf denen ich aufbaue (vgl. insb. Langkjær 2021; Bratus 2016; Larkin 2016; Cizmic 2015).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die widmet. Sie stellt die erste Monographie dar, die sich mit der Musik im Schaffen dieses Regisseurs befasst, und zwar nicht nur mit Blick auf die Filme, sondern auch auf die Produktionsprozesse. Diese Prozesse werden mithilfe von unveröffentlichtem Produktionsmaterial und qualitativen Insider-Interviews mit Filmschaffenden beleuchtet. Die Einsicht in Lars von Triers private Sammlung, die vom Dänischen Filminstitut verwaltet wird, erhielt ich 2020 und 2021 in Kopenhagen. Die *Lars von Trier Collection* besteht aus Drehbüchern (in unterschiedlichen Fassungen), Filmproduktionsunterlagen, Bewegtbildmaterial in verschiedenen Formaten, *Dogma 95*-Dokumenten, Fotos und Dokumenten zu Triers Familie und Kindheit. Im selben Zeitraum habe ich Interviews mit den an Triers Filmprojekten beteiligten Akteur*innen[4] durchgeführt. Komponisten, Sound Designer, Musiker, Music Supervisors, Filmeditor*innen und Berater*innen gewähren einen Blick hinter die Kulissen der Filmproduktionen. Somit bietet diese Studie erstmals detaillierte Einblicke in die Arbeit von zeitgenössischen Filmschaffenden mit präexistenter Musik im Allgemeinen und in die Arbeitsprozesse in Lars von Triers Filmprojekten im Speziellen. Doch am Anfang dieser Betrachtungen steht die Begriffsbestimmung.

Was ist präexistente Musik?

In der Filmmusikforschung bezeichnen Begriffe wie »präexistente Musik«, »precomposed music« oder auch »musikalische Zitate« üblicherweise Musik, die nicht als Filmmusik komponiert wurde (vgl. Sperl 2006: 17). Eine solche Definition wirft mehrere Fragen auf:

1) Was ist mit Musik, die ursprünglich als Filmmusik komponiert wurde, nun aber in einem anderen Film verwendet wird? So erklingen in Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003 & 2004) zahlreiche Stücke aus Ennio Morricones Filmmusikschaffen, die aus Filmen wie Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964), Sergio Corbuccis *Navajo Joe* (1966) und *Il mercenario* (1968) stammen (vgl. Rabenalt 2017: 54–58). Diese Musik wurde zwar einst als Filmmusik komponiert, allerdings nicht für Tarantinos Film.
2) Was ist mit Musik, die ursprünglich als Filmmusik komponiert wurde, nun aber stark für einen anderen Film bearbeitet wird? Für Martin Scorseses *Cape Fear* (1991) wurde Bernard Herrmanns Musik aus John Lee Thompsons gleichnamiger Vorlage (1962) wiederverwendet. Der Kom-

4 Ich bemühe mich um eine gendergerechte Sprache. Deswegen nutze ich – neben geschlechterneutralen Formulierungen – das Sternchen (*).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ponist Elmer Bernstein hat sie aber für Scorseses Film nicht nur neu aufgenommen, sondern auch verändert, neu zusammengesetzt und umarrangiert (vgl. Godsall 2011). Hierbei handelt es sich um eine Filmmusik, die für den neuen Film ›re-komponiert‹ wurde.

3) Was ist mit Musik, die zuvor unabhängig von einem Film existierte, nun aber neu für einen Film produziert wird? Für Lars von Triers *Nymphomaniac* (2013) nahm die Band Rammstein den Song »Führe mich (Nymphomaniac)« auf, welcher wiederum auf einem Bonustrack beruht, der in der Special Edition des Albums *Liebe ist für alle da* (2009) veröffentlicht wurde. Der Song wurde für den Film nur minimal umgeschrieben, indem in die Lyrics das Wort »Nymphomania« eingebaut wurde.
4) Was ist mit Musik, die zuvor unabhängig von einem Film existierte, nun aber stark für einen Film bearbeitet wird? In Martin Scorseses *Shutter Island* (2010) erklingt Dinah Washingtons Song »This Bitter Earth« (1960) in einer Musikcollage mit Max Richters »On the Nature of Daylight« (2004). Durch die Verschränkung beider Tonspuren kann dem sog. Mashup vom Music Supervisor Robbie Robertson ein hoher Grad an Komposition (»componere« als »zusammensetzen«) zugeschrieben werden (vgl. Rabenalt 2015: 40–45).[5]

Mit einer solchen Begriffsbestimmung ex negativo, d. h., »präexistente Musik« dadurch zu definieren, dass sie *nicht* als Filmmusik komponiert wurde, fallen die genannten Beispiele durch das Raster: Sie weisen entweder eine filmische Entstehungsgeschichte auf (d. h.: sie wurden als *Filmmusik* komponiert) oder haben eine Neuproduktion bzw. musikalische Bearbeitung für den Film erfahren (d. h.: sie wurden als Filmmusik *komponiert*). Gleichwohl erscheint ihre Einstufung als präexistente Musik intuitiv sinnvoll. Statt zu überlegen, was präexistente Musik nicht ist, stellt sich vielmehr die Frage: Was ist sie denn?

Zur Beantwortung dieser Frage hilft es, zwischen Rezeption und Produktion zu unterscheiden. Zunächst zur Rezeption: Präexistente Musik ist eine Musik, die auf ihre außerfilmische Daseinsform verweist und im Hinblick auf diese wahrgenommen wird. Die Frage, ob es sich bei einer Filmmusik um präexistente

5 Häufig lassen sich Musikbearbeitungen als eigenständige Kompositionen verstehen: In Ari Folmans *Waltz with Bashir* (2008) erklingen zwar populäre Klassikstücke, diese hat Max Richter aber so bearbeitet, dass sie teilweise kaum noch erkennbar sind. Die Suche nach der verlorenen Erinnerung des traumatisierten Soldaten im Film spiegelt sich auf der Tonspur. Einerseits wird das Publikum durch die Integration von bekannter Musik selbst zum Wiedererkennen und Erinnern angeregt, andererseits wird dieser Prozess durch Richters Bearbeitung der Musik maßgeblich erschwert (vgl. Rudolph 2022a).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik handelt, ist also eine Frage nach der Referenzialität von Musik. Das Erklingen von präexistenter Musik kann ganz konkrete Erwartungshaltungen erzeugen und uns aufhorchen lassen. Sofern wir sie gut kennen, irritiert es uns vielleicht, wenn im Film Takt 3 nicht zu T. 4, sondern zu T. 10 führt oder die Stimme nicht diejenige ist, die wir mit dem erklingenden Song verbinden. Andersherum mag es uns bei der Spotify-Suche überraschen, wenn wir bemerken, dass das Stück statt der drei erklingenden Minuten im Film eine tatsächliche Länge von 30 Minuten aufweist. Die Referenzialität lässt sich weiter oder enger fassen. Phil Powrie gelangt in seinem Aufsatz zum Akkordeon im französischen Kino zu der These, dass »›accordion music‹, whatever the forms it takes, is in essence a pre-existing music because of its cultural connotations« (Powrie 2006: 137–138). Der Klang eines Akkordeons wird in der populären Kultur in der Tat spätestens seit Yann Tiersens Musik für Jean-Pierre Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) nicht nur mit einem Land (Frankreich), sondern auch mit einer Stadt (Paris) und dem Gefühl von Romantik assoziiert. Allerdings lässt sich mit einer gewissen Sicherheit sagen, dass letztlich jede Musik als kultureller Code fungiert, ein Lokal- und Zeitkolorit vermittelt und bestimmte Assoziationen hervorruft. Nach Powries inklusiver Logik wäre jede Musik präexistent. Ich verwende einen enger gefassten Begriff: Das Besondere an präexistenter Musik ist meines Erachtens, dass sie sich auf einen *spezifischen* außerfilmischen musikalischen Text bezieht.[6] Dieser kann verschiedentlich vorliegen: in Form eines Notentextes, einer präexistenten Musikaufnahme oder aber auch einer präexistenten Adaption.[7] Durch die Verwendung derselben präexistenten Musik werden die Erinnerungen an die filmischen Kontexte wachgerufen, in denen sie bereits erklang.[8] Präexistente Musik kann insofern als eine Form von Intertextualität verstanden werden, als es

6 Zur Musik als Text vgl. Danuser (1998). Ich folge Danuser in der Annahme, dass Textualität nicht an das Medium der Schriftlichkeit gebunden ist. Text ist eine konzeptuelle Kategorie, keine mediale: »Musik wäre ein Textgewebe demnach dann – und nur dann –, wenn sich ein aus Einzelelementen gestifteter Klangverlauf im zeitlichen Fortgang als ein sinnvoller künstlerischer Zusammenhang konstituiert« (ebd.: 42). Allerdings koppelt Danuser – wie bereits im Zitat mitklingt – die Textfähigkeit eng an ein Komplexitätskriterium, sodass diese bei ihm zu einem Wertmaßstab wird (vgl. ebd.: 43–44). Eine solche Begrenzung scheint mir nicht sinnvoll, da Komplexität und Sinn nicht nur im Gegenstand per se vorhanden sind, sondern auch durch seine Rezeption geschaffen werden.

7 So wurde das oben erwähnte Mashup in *Shutter Island* wiederum in einem Trailer zu dem Videospiel *The Secret World* (2012) und in Christopher Wheeldons Tanzchoreographie *Five Moments, Three Repeats* (2012) verwendet. Max Richters »On the Nature of Daylight« (2004) erklingt zudem in zahlreichen weiteren Filmen.

8 Eines der bekanntesten Beispiele dieser Art ist sicherlich Richard Wagners »Walkürenritt« in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979), welches in der populären Kultur durch die andauernde Bezugnahme auf die Helikopter-Szene in dem Film fast gänzlich von seinem musikdramatischen Kontext abgekoppelt wurde. Die filmische Verwendung von präexistenter Musik kann neue Bedeutungspotenziale generieren, die zukünftig abgerufen werden, ja vergangene

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich um eine »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text« handelt (Genette 1993 [1982]: 10). Musik *als präexistente Musik* wahrzunehmen, bedeutet, die Musik im Film in Bezug auf diesen außerfilmischen Text hin zu rezipieren. Notwendige Bedingung hierfür ist die prinzipielle Erkennbarkeit der präexistenten Musik, was mich zur Produktion führt.

Präexistente Musik ist ein spezifischer außerfilmischer Text, den sich Filmschaffende im Produktionsprozess zu eigen machen. Dieser Aneignungsprozess[9] weist stets einen gewissen Grad an Interpretation und Kreation hinsichtlich der Vorlage auf. Nicht umsonst heißt der einzige mir bekannte Sammelband zu diesem Phänomen ausgerechnet *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (Powrie & Stilwell 2006). Die einzelnen Fallstudien in dem Band, zu denen auch der oben erwähnte Aufsatz von Powrie zählt, folgen dann jedoch weitestgehend einem funktionalen Methodenansatz, d. h., es steht die Frage im Zentrum, *warum* die eine oder andere Musik im Film verwendet wird, während das auf der Tonspur konkret Erklingende kaum Beachtung findet.[10] Diese Herangehensweise dominiert auch die deutsche Forschungslandschaft zu diesem Thema.[11] Ein solcher Ansatz kann selbstverständlich aufschlussreich sein. Meinem musikwissenschaftlichen Hintergrund folgend werde ich in dieser Studie jedoch das »Changing« stärker in den Fokus rücken. Die Frage, »warum hier gerade in der Szene die bestimmte Musik eingesetzt ist« (Maas & Schudack 1994: 31),[12] wird um die konkrete Analyse der Tonspur im Hinblick auf den zitierten Text ergänzt, d. h. um die Fragen, was tatsächlich in dem Film zu hören ist und in welcher Beziehung dies zur außerfilmischen Daseinsform dieser Musik steht.

gar überschatten können. Zur Genese filmmusikalischer Kontexte vgl. Strank (2017) sowie das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit zur präexistenten Musik jenseits des Films.

9 In diesem Buch ist Aneignung im Sinne einer kreativen Bedeutungszuweisung zu verstehen und nicht juristisch als unrechtmäßige Inbesitznahme oder kultur- bzw. identitätspolitisch zur Reflexion von Diskriminierung und Machtverhältnissen (»kulturelle Aneignung«).

10 Die Ausnahme stellt Jeongwon Joes Aufsatz (2006) dar, die sich den musikalischen Schnitten in *Amadeus* (1984) von Miloš Forman widmet und in ihnen teils eine dramaturgische, teils eine durch das Medium verlangte ökonomische Motivation sieht.

11 Vgl. beispielsweise die funktionalen Filmmusikanalysen bei Bodde (2002), Merten (2001) oder Sperl (2006). Stephan Sperl untersucht in seinem Buch die Musik in den Filmen Stanley Kubricks und erstellt ein werkdiachrones Funktionsmodell. Dabei schreibt er jedem der rund 380 Musikeinsätze z. T. begründungslos Funktionen zu. Nach Merten (2001: 4) »handelt es sich bei der Untersuchung von autonomer [gemeint ist: präexistenter] Musik in erster Linie nicht um eine formale, sondern um eine funktionale Betrachtung«. Mertens Monographie hat die Kanonisierung von Regisseur*innen und Filmen zum Ziel, »in denen ein bewußter Umgang mit der Musik offensichtlich ist, deren Zitate ganz gezielt eingesetzt werden« (Merten 2001: 3). Zur Kritik filmmusikalischer Funktionskataloge und -modelle vgl. Rabenalt (2020: 193–200) und zur Musik als Autorensignatur Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

12 Vgl. auch Merten (2001: 3) bezüglich der Analyse von präexistenter Musik im Film: »Die erste Frage lautet daher: warum wird ausgerechnet dieses Werk zitiert und nicht irgendein anderes?«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jonathan Godsall, der mit *Reeled In* (2019) erst jüngst die erste englischsprachige Monographie zur präexistenten Musik vorgelegt hat, folgt einem ähnlichen Ansatz. Er unterscheidet zwischen zwei Arten der Aneignung: allosonisch vs. autosonisch. Die konzeptuelle Unterscheidung geht zurück auf Nelson Goodmans Begriffspaar des autographischen und allographischen Kunstwerks,[13] welches wiederum von Serge Lacasse als »›allosonic‹ and ›autosonic‹ quotation« (2000: 38) auf aufgezeichnete Popularmusik angewendet wurde und nun von Godsall auf den Film übertragen wird:

> Allosonic quotation is the quotation of abstract musical structure, which Lacasse illustrates with the example of a jazz musician quoting »a snatch from another tune« during an improvised solo. Autosonic quotation, on the other hand, is the quotation of recorded sound, the appropriation of something »of a physical nature«, as in the practice of sampling a drum beat from a James Brown record into a new hip-hop track. Lacasse's definitions map comfortably onto the use of pre-existing music. *Babe* quotes Saint-Saëns allosonically: the film shares abstract structure with the text it quotes, presenting new sonic realizations of pre-existing material. *Reservoir Dogs* and *2001* share sonic material with pre-existing texts, and so quote autosonically.« (Godsall 2019: 10, wiederum Lacasse 2000: 38–39 zitierend)

Das Musik-Cover kann als typisches Beispiel für allosonisches, das Sampling für autosonisches Zitieren stehen. Für den Film wird Musik entweder neu eingespielt (allosonisch) oder als präexistente Aufnahme direkt integriert (autosonisch). Während der Komponist Nigel Westlake für den Film *Babe* (1995) die Maestoso-Melodie aus Camille Saint-Saëns' 3. Sinfonie (»Orgelsinfonie«) in seiner eigenen filmmusikalischen Komposition verarbeitet, wurden Stealers Wheels »Stuck in the Middle with You« (1973) oder Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* unmittelbar auf die Tonspur von Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) bzw. Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) kopiert. Diese Unterscheidung ist insbesondere für die Arbeit im Tonstudio aufschlussreich. In der analytischen Auseinandersetzung kann sie allerdings zu zwei falschen Schlussfolgerungen führen.

Der erste Punkt betrifft den zitierten Gegenstand. »When we import a sample taken directly from a recording into another (for example, a drum loop),« so Lacasse (2010: 38–39), »what is common to *both recordings* is of a physical nature.« Die Hervorhebung habe ich hinzugefügt, denn was in Godsalls Beispielen auto-

13 Vgl. Goodman (1976 [1968]: 113; Herv. i. O.): »Let us speak of a work of art as *autographic* if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. If a work of art is autographic, we may also call that art autographic. Thus painting is autographic, music nonautographic, or *allographic*.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sonisch zitiert wird, sind *spezifische präexistente Musikaufnahmen*. Allerdings können auch spezifische Musikaufnahmen allosonisch zitiert werden. Für Lars von Triers *Antichrist* (2009) fungierte Cecilia Bartolis Interpretation von Händels »Lascia ch'io pianga« als Vorlage. Diese Musikaufnahme wurde für den Film dann von anderen Musiker*innen mithilfe eines dynamischen Click-Tracks nachgebaut (vgl. Kapitel 2). Ebenso kann ein allosonisches Zitat autosonisch zitiert werden. In *The House That Jack Built* (2018) erklingt beispielsweise der Song »Hit the Road Jack«, doch wurde sich bewusst gegen die geläufige Einspielung von Ray Charles mit Margie Hendrix und für das eigentümliche Cover von Poindexter entschieden (vgl. Kapitel 2 und 8). Letztlich kann gleichzeitig allosonisch und autosonisch zitiert werden. Im Rahmen von *Idioterne* (1998) wurde zu Promo-Zwecken und für die Filmpremiere 1998 in Cannes eine CD produziert, auf der sich ein bizarres Cover von »Daddy Cool« (1976) befindet. In dieser Einspielung erklingt eine Aufnahme des Songs, über die die Schauspieler*innen als – ihren Filmrollen entsprechend – geistig behinderte Menschen singen und Krach auf Instrumenten machen. Das Resultat erinnert an eine aufgenommene Karaoke-Session, also an eine Performance einer Musik (allosonisch), die über eine präexistente Aufnahme von ihr geschieht (autosonisch), welche zusammen wiederum die neue Aufnahme konstituieren. Die konzeptuelle Unterscheidung zwischen präexistenter Musik und präexistenter Musikaufnahme ist ohne Zweifel für die Produktion als auch Rezeption von großer Wichtigkeit. Die Feststellung, dass mit einer Musik autosonisch oder allosonisch gearbeitet wurde, ist jedoch nicht gleichbedeutend mit der Identifikation des musikalischen Textes, auf den in erster Linie filmmusikalisch Bezug genommen wird.

Der zweite Punkt betrifft das Zitieren selbst. Durch Godsalls Unterscheidung könnte der Eindruck entstehen, dass autosonische Musik unbearbeitet im Film erklingt. Dies ist jedoch nicht der Fall. Auch präexistente Musikaufnahmen werden für den Film beispielsweise durch Schnitte und Time-Stretching bearbeitet (vgl. Kapitel 2). Oft erklingt die Musik auf der Tonspur des Films bereits technologisch bedingt anders als in außerfilmischen Kontexten.[14] Eine präexistente Musikaufnahme (autosonisches Zitat) kann gar so bearbeitet werden, dass sie auf eine andere Musikaufnahme verweist (allosonisches Zitieren), wie in Kapitel 2 zu sehen sein wird. Die Möglichkeiten der digitalen Klangbearbeitung lassen die Grenze zwischen allosonischem und autosonischem Zitieren zunehmend verschwimmen, da immer häufiger neue Klangrealisierungen auch aus der Arbeit

14 Durch die sog. PAL-Beschleunigung erklingt der Ton auf einer PAL-DVD stets etwas höher und schneller, was sich auch auf die Musikaufnahmen auswirkt, die auf die filmische Tonspur kopiert worden sind (vgl. Kapitel 6).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mit präexistenten Musikaufnahmen entstehen. Die Idee von »new sonic realizations of pre-existing material« (Godsall 2019: 10) stellt kein Unterscheidungsmerkmal mehr dar. Godsalls Begriffspaar birgt also die Gefahr, dass irrtümlich angenommen wird, präexistente Musik im Film würde in bloßer Copy-and-Paste-Manier verwendet werden.

Die Vorstellung vom Zitat im Allgemeinen verschleiert bereits diese Aneignung und Bearbeitung der Musik für den Film, da Zitieren gemeinhin gerade die unbearbeitete und möglichst direkte Übernahme meint.[15] Auch wenn der Aneignungsprozess mal stärker in Richtung Interpretation statt Kreation tendieren kann, zeigt diese Studie, dass mit ihm *immer* etwas Neues entsteht. Die Frage ist daher nicht, *ob* eine filmische Aneignung von Musik stattfindet, sondern wie *subtil* oder *explizit* diese ist. Als explizit werden hier Aneignungen bezeichnet, bei denen eine Differenz zur präexistenten Musik deutlich hervortritt. Es handelt sich um offenkundige Aneignungen, die als solche rezipiert werden. Demgegenüber ist eine Aneignung subtil, wenn sie als solche kaum wahrnehmbar ist. Die Musik ist dergestalt in den Film eingebettet, dass sie auch als originäre Filmmusik rezipiert werden kann. Hinsichtlich des Umgangs mit präexistenter Musik schlage ich demnach vor, die Vorstellung des Zitierens durch jene des Adaptierens zu ersetzen (vgl. Kapitel 6), da das Konzept der Adaption bereits terminologisch den Bearbeitungs- und Aneignungsprozess einschließt (lat. »adaptare« als »anpassen«). Zumindest auf Grundlage meines Analysekorpus lässt sich schlussfolgern: Präexistente Musik wird nicht zitiert, sie wird adaptiert.

Die Frage, ob es sich bei einer Filmmusik um präexistente Musik handelt, ist zusammenfassend eine Frage nach der Referenzialität von Musik. Präexistente Musik ist kein Gegenstand per se, sondern eine Produktions- und Rezeptionspraxis. Musik wird erst durch ihre Verwendung und ihre Rezeption zur präexistenten Musik. Prinzipiell kann jede Musik als präexistente Musik verwendet und wahrgenommen werden, solange ihr Bezugspunkt ein spezifischer musikalischer Text ist, der jenseits des Films existiert. Auch eine ehemals als Filmmusik komponierte Musik wird zur präexistenten Musik, wenn ein anderer Film sie sich aneignet. Die Aneignung ist in diesem Zusammenhang zentral. Sie setzt voraus, dass die Musik bereits außerhalb des spezifischen Films existierte und dass sie bis dato nicht mit der erzählten Welt dieses Films assoziiert wurde.[16] Präexistente Musik

15 Zur präexistenten Musik als Zitat vgl. ferner de la Motte-Haber & Emons (1980: 205–210) und v. a. Merten (2001).

16 Diese Einschränkung schließt sog. Franchise Music aus, d. i. »music that is repeated across franchise entries in order to serve a branding function« (Godsall 2019: 5). Auch jene Musik kann wieder zur präexistenten Musik werden, wie z. B. in der Serie *Family Guy*, die John Williams' Musik für *Star Wars* adaptiert (S6: E1).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

im Film ist durch eine filmische Rekontextualisierung der Musik und eine musikalische Bearbeitung für den Film geprägt. Sie ist eine interpretative und kreative Umsetzung eines erkennbaren anderen Textes: Umsetzung sowohl im buchstäblichen Sinne von »etwas an einen anderen Platz bringen« (filmische Rekontextualisierung) als auch im übertragenen Sinne einer »Ausführung und Umwandlung in eine andere Form« (musikalische Bearbeitung).

Konzeption und Überblick

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Korpus umfasst alle Kinofilme, für die Lars von Trier als Regisseur verantwortlich war.[17] Aus der Heterogenität an Auswahl und Art der Verwendung von Musik in dieser Filmographie ergibt sich der eklektische Ansatz der vorliegenden Studie. Statt die Filme über einen Analysekamm zu scheren, werden mithilfe je für den Einzelfall ausgewählter Methoden und Theorien spezifische Merkmale herausgearbeitet, wodurch das Phänomen präexistenter Musik im Film unter vielen verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet wird. Zusammen bilden die Kapitel ein Mosaik, in dem trotz aller Eigenheiten der einzelnen Abschnitte übergreifende Konturen entstehen. Die Zusammenhänge werden durch zahlreiche Querverweise, ausführliche Überleitungen und die folgenden Kurzreflexionen der Kapitel offengelegt. Gleichzeitig bleiben die Kapitel in sich verständlich, um unterschiedlichen Lesebedürfnissen Rechnung zu tragen.

Die in den Analysen herausgearbeiteten Merkmale dienen wiederum der Methoden- und Theorie-Reflexion. Denn der methodische Leitgedanke dieses Buchs ist es, theoretische Überlegungen und filmmusikalische Analyse miteinander zu verzahnen, sodass die Analysen sowohl die Voraussetzung theoretischer Entwürfe bilden als auch der Veranschaulichung dienen. Die Vielfalt im Gegenstand und im analytischen Ansatz schafft die Grundlage für eine Theoriebildung, die auch abseits der untersuchten Filmographie von Bedeutung sein kann. Jedes Kapitel der vorliegenden Arbeit widmet sich Desideraten, präsentiert neues Material oder führt Theorien in die Filmmusikforschung ein. Die Fragestellungen der einzelnen Kapitel schaffen demnach musikanalytische Perspektiven *auf* die Filme und *mithilfe* der Filme.

17 Vgl. die Auflistung in Tab. 2.1. Es ist wichtig anzumerken, dass viele Diskussionen, die sich hier entfalten, interessante Kanäle für weitere Erkundungen in Bezug auf Trier, die Kurzfilme aus seiner Studienzeit, seine Arbeit an Werbefilmen, TV-Produktionen, Musikvideos und Kunstinstallationen eröffnen. Wenngleich diese Arbeiten nicht im Zentrum meiner Studie stehen, werde ich dennoch auf diese eingehen oder verweisen, sofern ich es in Anbetracht der jeweiligen analytischen Fragestellung als aufschlussreich erachte.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der folgende Abschnitt bietet einen umfassenden Überblick und präsentiert zentrale Ergebnisse aus den Untersuchungen in dieser Arbeit. Er besitzt daher eine Doppelfunktion: Vor der Gesamtlektüre kann er als Orientierung und Ausgangspunkt für die Vertiefung in einzelne Kapitel dienen; nach der Lektüre kann er als ausführliche Zusammenfassung die wesentlichen Erkenntnisse dieser Studie noch einmal vergegenwärtigen.

Nachdem im Eingangskapitel die zentralen Frage- und Zielstellungen dargelegt, der Gegenstand eingegrenzt, der titelgebende Begriff bestimmt und das Vorgehen erläutert wurde, geht es in Kapitel 2 um die Spannung zwischen Lars von Triers Image als Autorenfilmer und den kollaborativen Arbeitsprozessen in der Filmproduktion. Dabei setze ich die Rezeptions- und Produktionsperspektive in einen Dialog. Claudia Gorbmans Idee des »Auteur Mélomane« (2007) spiegelt die öffentliche Rezeption wider. Mit diesem Begriff weitet sie das Konzept des Auteurs explizit auf die Musik aus, indem sie ihn für jene Regisseur*innen verwendet, die vorgeblich die Kontrolle über die Musik übernehmen und sie als idiosynkratische Signatur verwenden. Mit einem musikalischen Streifzug durch Triers Filmographie und durch die Analyse des wissenschaftlichen Diskurses wird Triers Image als Auteur Mélomane erörtert. Für die Produktionsperspektive führe ich das Konzept der »Musical Idea Work Group« (MIWG) in die Filmmusikforschung ein. In Anlehnung an den Drehbuchforscher Ian Macdonald definiere ich die MIWG als eine hypothetische Arbeitsgruppe, die sich für die Erarbeitung und Umsetzung einer filmmusikalischen Idee bildet. Sie bezieht sich auf sämtliche Personen, die in jeglicher Form direkt an der Entwicklung dieser Idee beteiligt sind. Dieses Kapitel legt die filmmusikalischen Produktionsprozesse auf Basis von qualitativen und semistrukturierten Insider-Interviews mit den Filmschaffenden offen, die ich 2020 und 2021 in Kopenhagen führte. Während die Auteur-Ideologie einzelne Personen über Gebühr heraushebt, ermöglicht die MIWG einen sensibleren Umgang mit der Zuschreibung von Handlungsmacht, der den Produktionsrealitäten gerecht wird. Traditionellerweise interessiert sich die Filmmusikforschung für zwei Personengruppen (Regisseur*innen und Komponist*innen) und die filmischen Endprodukte (finale Filme und musikalische Kompositionen). Hingegen analysiert dieses Kapitel zum einen die Rezeption, d. h., wie Lars von Trier im Diskurs als Auteur Mélomane konstruiert wird, und zum anderen die kollaborativen Prozesse, durch die verschiedene Akteur*innen filmmusikalische Ideen erarbeiten und umsetzen.

Im dritten Kapitel behalte ich diese Produktionsperspektive bei, indem ich mich dem wohl aufschlussreichsten Produktionsdokument widme: dem Drehbuch. Durch die schriftliche Fixierung einer Momentaufnahme wird der dynamische Prozess der Filmentwicklung fassbar. Doch welche Rolle spielt die Musik

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

für diese Textsorte? Wie wird die Tonspur beschrieben? Und was für ein Musikverständnis lässt sich in der Drehbuchentwicklung beobachten? Um diese Fragen zu beantworten, habe ich Triers unveröffentlichte Drehbücher gesichtet. Die Musik spielt in der Drehbuchforschung ebenso wenig eine Rolle wie das Drehbuch in der Filmmusikforschung. Dieses Kapitel arbeitet die klanglichen Aspekte im Drehbuch heraus. Entgegen der vorherrschenden Annahme, das Drehbuch enthalte nur Handlungsbeschreibungen und Dialoge, lassen sich fünf grundlegende Möglichkeiten des Einsatzes von Musik im Drehbuch feststellen: Musik als filmisches Mittel, Musik als Text, Musik als Aufführung, Musik als Klang und Musik als dramaturgisches Mittel. In kurzen Drehbuchanalysen werden diese Musikkonzepte vorgestellt. Ob der Musikeinsatz, die Szene oder der Film letztendlich realisiert oder verworfen wurde, ist dabei unerheblich. Diese Typologie der »Drehbuchmusik« stellt ein erstes Analysewerkzeug dar, das sowohl für zukünftige Drehbuchanalysen in der Filmmusikforschung als auch für musikorientierte Analysen in der Drehbuchforschung anschlussfähig ist.

In den nächsten Abschnitten wechsle ich die Perspektive, indem ich mich verstärkt den fertig produzierten Filmen widme. Im Zuge dessen zoome ich näher an einzelne Filme heran. Ähnlich wie die beiden vorherigen Kapitel, die einen Überblick über Triers gesamtes Filmschaffen bieten, konstituieren die folgenden einen größeren Sinnabschnitt. Die Analysen (Kapitel 4 und 5) schaffen die Grundlage für eine theoretische Modellierung in Kapitel 6. Ich folge hier einer induktiven Methodik, indem ich als Ausgangspunkt das konkrete Beispiel wähle, aus dem ich dann eine Theorie entwickle. Es geht weniger um den Nachweis einer Theorie durch das Material als um den Theoriebedarf, der sich aus der Auseinandersetzung mit dem Material ergibt.

Der Einstieg in die konkrete Filmmusikanalyse geschieht durch *Idioterne* (1998) und *Dogville* (2003) in Kapitel 4. Die Analyse des ersten Films offenbart eine sonderbare Aneignung von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne«, bei der die Musik auf einer Melodica erklingt, unterbrochen von Schnitten und amateurhaft gespielt. Dieses Beispiel demonstriert eindrucksvoll, dass filmmusikalische Bedeutung nicht nur von der Auswahl eines bereits existierenden musikalischen Textes abhängt, sondern auch von der Bearbeitung für den Film und der spezifischen Realisierung auf der Tonspur. Aufgrund des Kontrastes zwischen außerfilmischer und innerfilmischer Erscheinungsform der Musik wirkt die Aneignung in *Idioterne* explizit. Hingegen beschreibt Joachim Holbek seine Eingriffe in die Barockmusik für *Dogville* und *Manderlay* als subtil. Wie eine subtile Bearbeitung für den Film aussehen kann, untersuche ich anhand von Antonio Vivaldis Musik in *Dogville*. Die Analyse zeigt, dass die bearbeitete Musik an der filmischen Bedeutungsgenese partizipiert, selbst wenn die Bearbeitung aufgrund ihrer Unauffällig-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

keit nicht als solche rezipiert wird. Aus dem Umgang mit der Barockmusik erschließt sich so die Gnadenlosigkeit, die Holbek ihr attestiert.

Das fünfte Kapitel befasst sich mit den zwei am häufigsten erklingenden Musikstücken in *Nymphomaniac* (2013). Die Sonate in A-Dur für Violine und Klavier von César Franck steht für eine tendenziell subtile filmmusikalische Aneignung, das Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« von Johann Sebastian Bach für eine hochgradig explizite Aneignung. Francks Sonate stellt das musikalische Thema des Films dar. Ähnlich wie sich das Motiv der fallenden Terzen zyklisch durch die gesamte Sonate zieht, erklingt im Film immer wieder der Beginn der Sonate. Henrik Dam Thomsen und Ulrich Stærk haben die Sonate auf Grundlage von Kristian Andersens Arrangements für den Film eingespielt. Im Gegensatz zur Musik in *Dogville*, die auf eine formale Geschlossenheit hin bearbeitet wurde, betont die Bearbeitung für *Nymphomaniac* die harmonischen Spannungen und das schwebende Klangbild der Sonate. Auf diese Weise symbolisiert die Musik die Ruhelosigkeit und unerfüllte Sehnsucht der Protagonistin. Eine analytische Auseinandersetzung mit Bachs Choralvorspiel ist besonders erkenntnisreich, weil sich die filmische Protagonistin die Musik aneignet. Die filmische Hauptfigur Joe agiert insofern wie die Filmschaffenden im Produktionsprozess, als sie mit einer präexistenten Komposition neue Bedeutungen schafft. Durch Joes Aneignung entfaltet sich die Dreistimmigkeit von Bachs Choralbearbeitung als eine Metapher für die besondere Qualität von Joes Nymphomanie. Statt Hypersexualität als maßlose und zwanghafte Wiederholung desselben Aktes zu verstehen, stellt sie ihre Sexualität mithilfe der Bach-Musik als polyphones Ensemble aus unterschiedlichen Qualitäten dar, die in harmonischer und sich ergänzender Beziehung zueinander stehen. Durch visuelle, narrative und auditive Kopplungen von diesen kontrastierenden Bedeutungssphären entsteht eine neue und medienspezifische Wahrnehmungsweise von Bachs Orgelstück. Was ich in diesem Buch untersuche, wird hier also *im Film* verhandelt.

Die filmische Metapher führt zu Kapitel 6, das die Metaphorntheorie als Zugang zur filmmusikalischen Bedeutungsgenese bei präexistenter Musik vorstellt. Aufbauend auf den Analyseergebnissen erfolgt die theoretische Reflexion und Modellierung. Dabei zeigt sich, dass filmmusikalische Bedeutung sowohl durch eine Praxis der filmischen Rekontextualisierung der präexistenten Musik als auch der musikalischen Bearbeitung für den Film entsteht. Zu diesem Zweck wird ein Dreischritt vollzogen: von der Metaphorntheorie über das Konzept der »inexistenten Präexistenz« hin zur Adaptionstheorie.

Grundlage meiner Theorie der filmischen Aneignung von Musik sind zwei Richtungen der Metaphorntheorie: Nicholas Cooks *Analysing Musical Multimedia* (1998) und Christian Thoraus *Vom Klang zur Metapher* (2012). Mithilfe beider

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ansätze lassen sich für das Phänomen der präexistenten Musik im Film zwei Konflikte unterscheiden: erstens der intramediale Konflikt zwischen der präexistenten Musik und ihrer Erscheinungsform auf der Tonspur des Films; zweitens der intermediale Konflikt zwischen den musikalischen und außermusikalischen Elementen innerhalb des Films. Im Gegensatz zur Intermedialität als medienübergreifendes Phänomen geht es bei der Intramedialität um Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Texten eines Mediums.[18] Die filmische Rekontextualisierung der präexistenten Musik führt zu einem intermedialen, die musikalische Bearbeitung für den Film zu einem intramedialen Konflikt.

Die Identifikation beider Konflikte mündet im Konzept der »inexistenten Präexistenz«. Mit dieser polemischen Paradoxie weise ich darauf hin, dass das konkret auf der Filmtonspur Erklingende von der außerfilmischen Erscheinungsform der Musik abweicht. Die »inexistente Präexistenz« richtet den analytischen Fokus auf die filmische Aneignung der präexistenten Musik, statt sie auf ihre außerfilmische Erscheinungsform zu reduzieren. Die Spannungsverhältnisse zwischen sowohl außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik als auch außerfilmischen und filmischen Kontexten werden mit diesem Ansatz zur produktiv-musikanalytischen Herausforderung. Die Analyse von präexistenter Musik im Film endet nicht mit der Analyse einer Partitur oder einer präexistenten Musikaufnahme, sondern beginnt erst dort.

Mit der Metapherntheorie lässt sich präexistente Musik im Film als eine Konfliktbeziehung zwischen verschiedenen Textvarianten und Kontexten verstehen. Mithilfe von Linda Hutcheons Adaptionstheorie (2013) wird der Raum zwischen diesen Elementen abgesteckt, genauer: zwischen der musikalischen Adaption und der adaptierten Musik. Die adaptierte Musik bezieht sich auf das Material, das sich Filmschaffende aneignen, die musikalische Adaption auf das Resultat dieses Aneignungsprozesses. Filmische Aneignung von präexistenter Musik lässt sich abstufen in Abhängigkeit von der Konfliktausprägung zwischen musikalischer Adaption und adaptierter Musik. Dadurch wird sie als ein Spektrum zwischen kreativer Interpretation und interpretativer Kreation beschreibbar. Die begrifflichen Unterscheidungen mögen spitzfindig klingen. Allerdings verdeutlichen sie, dass die filmische Erscheinungsform von präexistenter Musik *immer* einen gewissen Grad an Autonomie hat. Da der filmische Adaptionsprozess von präexistenter Musik sowohl intramedial als auch intermedial geschieht, entsteht aus dem eindimensionalen ein zweidimensionales Spektrum. Die vielfältigen

18 Für den Intermedialitätsbegriff vgl. v. a. die theoretische und typologische Grundlegung der Romanistin Irina O. Rajewsky (2002), deren Hauptinteresse jedoch in einer »literaturzentrierten Intermedialität« (ebd.: 26) liegt, sowie die Arbeiten von Werner Wolf (in 2018).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aneignungsformen von Musik aus den vorangegangenen Analysen in Kapitel 4 und 5 lassen sich in diesem Modell zusammenführen.

Die Kapitel 4 bis 6 bilden eine argumentative und analytische Einheit, obwohl sehr unterschiedliche Filme untersucht werden. Sie zielen auf die Aufstellung eines Spektrums von Aneignungen, das in Kapitel 6 entwickelt und systematisch geordnet wird. Das Ergebnis ist ein theoretisches Modell, das potenziell auf alle Formen präexistenter Musik im Film anwendbar ist und gleichzeitig den zentralen Begriff neu definiert.

Die Untersuchungen in den folgenden Kapiteln bauen wiederum auf diesem Modell auf. Kapitel 7 liefert eine detaillierte Analyse von *Melancholia* (2011). Dieser Film zeichnet sich durch einen besonders umfangreichen Gebrauch der Orchestereinleitung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* aus. Wagners Musik ist die einzige nicht-diegetische[19] Musik und in 29 Minuten des 130-minütigen Films zu hören, was fast 23 % des gesamten Films ausmacht. Zudem erklingt in der filmischen Eingangssequenz nahezu das komplette *Tristan*-Vorspiel während des in extremer Zeitlupe gezeigten Weltuntergangs. Die Detailanalyse widmet sich sowohl der Eingangssequenz als auch der *Tristan*-Musik im weiteren Verlauf des Films. In die Analyse der Eingangssequenz integriere ich den musikwissenschaftlichen Formdiskurs und setze damit musiktheoretische und künstlerische Formdeutungen in einen Dialog. Dabei stellt sich heraus, dass die filmische Rekontextualisierung der Musik und die musikalische Bearbeitung für den Film die (film-)musikalische Form prägen. Neben der präexistenten Musik sind in diesem Beispiel auch die Bild-Ton-Koordination (intermedialer Konflikt) und das Sound Design (intramedialer Konflikt) formkonstituierend. Die Analyse der *Tristan*-Musik im weiteren Film verdeutlicht, dass die Verwendung präexistenter Musik nicht der Idee einer originalgetreuen Reproduktion folgt, sondern einer

19 Unter »Diegese« wird das (von den Zuschauer*innen imaginierte) raumzeitliche Kontinuum des Spielfilms verstanden, in dem die Figuren leben und handeln. Der Begriff wurde von Anne Souriau und Étienne Souriau (1951) in die Filmwissenschaft eingeführt (vgl. Kessler 1997). Für die Filmmusik wurde er erstmals von Claudia Gorbman (1976) verwendet. Dort werden Klänge als »diegetic« bezeichnet, die zur erzählten Welt gehören und somit von den Figuren im Film wahrgenommen werden. Um einen terminologischen Gegenpol zu schaffen, wurde von David Bordwell und Kristin Thompson (2010 [1979]: 284) sowie von Gorbman (1987: 22) der Begriff »non-diegetic« geprägt, welcher jene Musik bezeichnet, die außerhalb des filmischen Handlungsraums erklingt. Für eine umfassende Kritik an diesem Begriffspaar und den theoriegeschichtlich gewachsenen Problemen dieser in der Film(musik)forschung beliebten Opposition vgl. Rabenalt (2020: 53–68, 81), Buhler (2019: 151–186) und Heldt (2013: 48–119). In Bezug auf präexistente Musik vgl. Godsall (2019: 92–98). Wenn eine Musik diegetisch erklingt, wird sie in der Regel als präexistent wahrgenommen, auch wenn es sich um eine ›fiktive Musik‹ handelt, die für den Film komponiert wurde. Eines der berühmtesten Beispiele ist die außerirdische »Cantina Band« in George Lucas' *Star Wars* (1977), die in einer Kneipe einen von John Williams komponierten Ragtime spielt.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dramaturgisch bedingten Umgestaltung. Da die Eingangssequenz im weiteren Verlauf als Folie für die musikalischen Bearbeitungen fungiert, stechen die Eingriffe in die Musik besonders hervor. Bis zu diesem Kapitel ist der *intra*mediale Konflikt ein *inter*textueller (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik) und der *inter*mediale Konflikt ein *intra*textueller (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films). Die Adaption in *Melancholia* zeigt dagegen, dass filmmusikalische Bedeutung auch intramedial und intratextuell generiert werden kann. Die filmische Erscheinungsform der präexistenten Musik spaltet sich in verschiedene Varianten auf, die in bedeutungsschaffender Beziehung zueinander stehen. Darauf aufbauend diskutiere ich abschließend das Verhältnis von dieser Adaption zum Konzept des Leitmotivs, filmischer Genrekonventionen und musikalischer Rezeptionsgeschichte, wodurch sich ein tendenzieller Optimismus in Triers »beautiful movie about the end of the world« (2011) offenbart.

War in den vorangegangenen Kapiteln meist der intramediale Konflikt der Texte der analytische Ausgangspunkt, so richte ich im Folgenden mein Augenmerk mehr auf den intermedialen Konflikt der Kontexte. Lars von Trier gilt als einer der kontroversesten Filmemacher unserer Zeit. Die Filme provozieren und zwingen ihr Publikum zur aktiven Positionierung. Obwohl die Art und Weise, wie eine solche Aktivierung der Zuschauer*innen durch die Filme geschieht, schon recht ausführlich untersucht wurde, steht eine dahingehende Betrachtung der filmmusikalischen Gestaltung noch weitgehend aus. Diese erfolgt in Kapitel 8. Statt Antworten auf die vielen Fragen zu finden, die die Filme aufwerfen, ist es das Ziel dieses Kapitels, herauszufinden, *wie* diese Fragen überhaupt erst entstehen und welchen Beitrag die filmmusikalische Gestaltung in dieser Aktivierung leistet. Hierfür durchwandert das Kapitel drei Stationen: von Triers geplanter *Ring*-Inszenierung über die Theorie der »Active Spectatorship« hin zur Musik in den Filmen *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) und *The House That Jack Built* (2018).

Triers Riesenprojekt, Wagners *Ring des Nibelungen* für die Bayreuther Festspiele zu inszenieren, scheiterte letztlich. Die dazugehörigen Materialien und Korrespondenzen, die mir in seiner Kollektion zur Verfügung standen, geben jedoch einen einzigartigen Einblick in Triers dramaturgische Überlegungen. In diesem Zusammenhang wird seine Schlüsselidee der »bereicherten Dunkelheit« erläutert. Sie zielt auf die Wirklichkeitsillusion durch die kognitive Aktivierung des Publikums. Dieser Ansatz führt zu dem filmtheoretischen Konzept der »Active Spectatorship«, nach dem das Filmerlebnis aktiv vom Publikum hervorgebracht wird. Um zu verstehen, welche Funktion die Tonspur bei der Aktivierung erfüllt, verknüpfe ich Birger Langkjærs Theorie des aktiv hörenden Filmpublikums (2000) mit Theorieelementen aus Robert Rabenalts *Musikdramaturgie*

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

im Film (2020). Langkjær plädiert für eine analytische Trennung zwischen (1) dem musikalischen Ausdruck, (2) dem, worauf wir die Musik in der Fiktion beziehen, und (3) unserem eigenen Gefühlszustand, den wir im Laufe des Films erleben. Mit Rabenalts Unterscheidung zwischen Mitaffekt und Eigenaffekt lassen sich spezifische Erlebniszustände auf Langkjærs Bedeutungsebenen beschreiben und unter je einem Begriff fassen. Auf Grundlage dieses theoretischen Fundaments und unter Zuhilfenahme der unveröffentlichten Drehbücher und Interviews mit den Filmschaffenden beleuchten die anschließenden Beispielanalysen, wie die Filme mit der Gleichzeitigkeit von Involvierung und Distanzierung spielen. Präexistente Musik besitzt als ›reale‹ Musik dabei ein bemerkenswertes Potenzial, da sie eine direkte Brücke zur Lebenswirklichkeit der Zuschauer*innen schlägt. Das Besondere an dieser Musik ist, dass sie das Publikum nicht nur über den emotionalen Zustand der Protagonist*innen informiert, sondern es auch selbst in diesen oder einen gegensätzlichen Zustand versetzen kann. So erweist sich die Tonspur als integraler Bestandteil dieses manipulativen Spiels.

Die Filme stellen zweifellos hohe moralisch-ethische Herausforderungen an das Publikum – und an mich als Musikforscher. Lars von Trier als Person des öffentlichen Lebens und seine Filme sind äußerst strittige Untersuchungsgegenstände. Meine Strategien im Umgang damit sind Problematisierung und Selbstpositionierung. Es ist mir wichtig, im Verlaufe des Buchs auf problematische Aspekte hinzuweisen und meinen Blick auf den Gegenstand sichtbar zu machen.

Die Präexistenz der Musik – so stellt es sich im achten Kapitel heraus – erschafft durch ihre außerfilmische Daseinsform erstens die Illusion von Wirklichkeit und übt zweitens emotionalen Einfluss auf das Publikum aus. Kapitel 9 geht noch einen Schritt weiter. Die letzte Detailanalyse beschäftigt sich mit einem der kühnsten und umstrittensten Filmprojekte, an dem ein Popstar beteiligt war: dem Filmmusical *Dancer in the Dark* (2000), das Lars von Trier als eine Übung zur Manipulation des Publikums sah. Wie die Beispiele in Kapitel 8 aktiviert auch dieser Film sein Publikum durch die Gleichzeitigkeit von Involvierung und Distanzierung sowie durch die Erzeugung einer Wirklichkeitsillusion. Dies wird hier jedoch durch die Integration eines präexistenten Popstars erreicht. Das Besondere an diesem Film ist die Mitwirkung von Björk. Die isländische Sängerin komponierte die Musik, verkörperte die filmische Hauptrolle der Selma und führte in dieser Rolle wiederum ihre Musik im Film auf. Diese Konstellation ist der Grund für die außergewöhnliche Filmrezeption, die Realität / Björk und Fiktion / Selma vermischt hat. Unter Rückgriff auf Philip Auslanders Performance-Theorie der »Musical Persona« (2021) argumentiere ich in diesem Kapitel, dass die Besetzung der Hauptrolle mit einem Popstar das manipulative Potenzial des Films ausmacht. Die Konstruktion des Films bot Björk den Kontext, ihre Identi-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tät als Musikerin im Innenleben der filmischen Protagonistin aufzuführen. Auf diese Weise lässt der Film sein Publikum zwischen zwei Polen oszillieren: der Identifikation mit der fiktiven Selma und der individuellen Erfahrung mit der realen Björk. Um zu zeigen, wie der Film Empathie und Eskapismus auf komplexe Weise miteinander verschränkt, erweitere ich Auslanders Theorie durch einen transmedialen Ansatz. Der analytische Einbezug von Björks Popstar-Image und ihrem Musikschaffen bieten neue Perspektiven auf ihre Darbietung in *Dancer in the Dark* und die extrem polarisierten Reaktionen auf den Film. Darüber hinaus erarbeitet das Kapitel ein analytisches Modell für die öffentliche Wahrnehmung von Performern in audiovisuellen Medien. Indem die Idee einer Präexistenz bewusst ausgeweitet wird, demonstriert diese abschließende Detailanalyse, wie die spezifische Beziehung zwischen Björks außerfilmischer Präsenz als Popstar und ihrer filmischen Darbietung als Selma dazu führte, dass *Dancer in the Dark* als schockierender Realismus wahrgenommen wurde.

Anhand der Adaption von präexistenter Musik im Film zeigt sich besonders anschaulich, wie sich die kulturelle Bedeutung von Musik über die Zeit hinweg verändern kann. Vor rund 50 Jahren schrieb Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Aufsatz zur funktionalen Musik, dass autonome Musik ihre »kontext- oder situationsbedingte Funktionalisierung« überdauert (1973: 13). »Auch bei gelegentlicher funktionaler Verwendung artifizieller Musik […]«, so Eggebrecht (ebd.: 13), »vergeht der Gebrauch und überdauert das Gebrauchte.« Denkt man an die Weltraum-Assoziationen von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* nach der Verwendung in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) oder Samuel Barbers »Adagio for Strings« als filmmusikalisch-popkulturelles Symbol für Trauer schlechthin und bezieht man sowohl das gegenwärtige Rezeptionsverhalten als auch die Reichweite einiger Kinoproduktionen mit ein, scheint Skepsis zur aktuellen Gültigkeit dieser Aussage angebracht. Diese Beispiele zeigen, wie stark der Gebrauch das Gebrauchte formen kann.[20] Durch seine enorme Reichweite nimmt der Film zwangsläufig eine Schlüsselfunktion sowohl in der Prägung eines (musik-)kulturellen Gedächtnisses als auch in der Geschichte des Musikhörens im 20. und 21. Jahrhundert ein.

Im Schlusskapitel (Kapitel 10) werden die außerfilmischen Auswirkungen der filmischen Aneignung anhand von drei Beispielen diskutiert: Film-Konzert, Soundtrack-Veröffentlichung und Opern-Inszenierung. Im Sinne eines Ausblicks befasse ich mich auf diesen letzten Seiten mit der Bedeutung des Phänomens prä-

20 Zur Verwendung von Musik in *2001* als neue Ästhetik im Film vgl. McQuiston (2013: 128–162). Zur popkulturellen Rezeption des zweiten Satzes aus Samuel Barbers *String Quartet op. 11* (1936) vgl. Howard (2007).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

existenter Musik jenseits des Films. Wie beeinflussen die filmische Rekontextualisierung der Musik und die musikalische Bearbeitung für den Film die außerfilmische Realität? Ausgehend von dieser Frage wird deutlich, dass die filmische Adaption von präexistenter Musik eine postmoderne Kulturtechnik ist, die einen Großteil der heutigen Kunst- und Unterhaltungswelt charakterisiert.

Danksagung

Im Gegensatz zum Film steht die Danksagung im Buch meist am Anfang. In diesem Sinne möchte ich mich an dieser Stelle bei einigen Personen bedanken. Diese Studie entstand als Dissertation an der Universität Potsdam unter der kontinuierlichen Betreuung von Christian Thorau, dem ich für seine durchgehende Unterstützung, produktiven Impulse und ermutigenden Gespräche danke. Ohne ihn, das kann ich ohne Zweifel sagen, gäbe es dieses Buch nicht. Danken möchte ich auch meinen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen aus Potsdam: Gabriele Groll, Matthias Haenisch, Steffen Just, Stephanie Probst und Theresa Schlegel. Der anregende Austausch mit Euch war für mich zu jeder Zeit eine Quelle der Motivation und Beruhigung.

Der Einfluss meines Forschungsaufenthalts an der Universität Kopenhagen und am Dänischen Filminstitut auf diese Studie kann kaum überschätzt werden. Zugleich wurde er von einer Pandemie überschattet, die die Welt auf den Kopf stellte. Ich danke Eva Redvall und Birger Langkjær für ihre unglaublich flexible und stets lösungsorientierte Unterstützung und Betreuung sowie dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der dieses Unterfangen finanziell gefördert hat. Besonderen Dank schulde ich Birgit Granhøj, die nicht müde wurde, mich mit Informationen und Materialien aus Lars von Triers Sammlung im Dänischen Filminstitut zu versorgen.

Lars von Trier danke ich für die großzügige Erlaubnis, alle Dokumente aus seiner Privatsammlung im Filminstitut einzusehen und meine Funde hier zu veröffentlichen. Außerdem danke ich allen an Triers Projekten beteiligten Personen für die spannenden Interviews: Kristian Eidnes Andersen, Mads Høck, Joachim Holbek, Kim Kristensen, Mikkel Maltha, Leslie Ming, Peter Schepelern, Molly Malene Stensgaard und Henrik Dam Thomsen.

Neben den Diskussionen in den Seminaren, die ich an der Universität Potsdam halten durfte, war es vor allem der Austausch auf Konferenzen, der mich geprägt hat. Von den vielen Menschen, die auf dieses Buch direkt oder indirekt einwirkten, kann ich hier nur wenige erwähnen: Philip Auslander, Ute von Bloh, Stefan Drees, Emily Dreyfus, Melanie Fritsch, Guido Heldt, Jan Hemming, Knut Holts-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

träter, Barbara Hornberger, Christoph Jacke, Christopher Klauke, Tarek Krohn, Mats Küssner, Janina Müller, Peter Niedermüller, Svenja Rainer, Reto Schärli, Oliver Seibt, Arne Stollberg, Willem Strank, Daniel Suer, Claus Tieber, Oren Vinogradov und Silke Winst. Großer Dank gebührt Robert Rabenalt, der mein Projekt als Zweitgutachter unterstützt hat. Die Gespräche mit all diesen faszinierenden Menschen hallen durch das gesamte Buch wider.

Unendlich dankbar bin ich Patricia Euler, Ansgar Jabs, Steffen Just und Moses Meerstein, die große Teile des Manuskripts mit unverbrauchtem Auge und im Geiste selbstloser Freundschaft gelesen haben und mir letzte wertvolle Hinweise gaben. Vor allem aber, lieber Ansgar und Steffen, habe ich Euch beide bei jedem Treffen, auf jeder Feier und auf jeder Zugfahrt mit meinen Gedanken zu diesem Buchprojekt zugetextet. Mit Geduld und Interesse habt Ihr mir nicht nur den nötigen Rückhalt gegeben, sondern mich auch mit konstruktiver Kritik und scharfsinnigen Ideen versorgt, die dieses Buch immer weiter wachsen ließen. Von nun an werde ich mir ein anderes Gesprächsthema überlegen, versprochen.

Die Drucklegung wurde gefördert aus Mitteln des Publikationsfonds für Open-Access-Monographien des Landes Brandenburg, der Potsdam Graduate School und der Gesellschaft für Musikforschung (Promotionspreis 2022). Dank dieser Unterstützung ist die PDF-Version des Buchs frei und kostenlos zugänglich. In diesem Zusammenhang sei auch Johannes Fenner vom Verlag edition text + kritik für die engagierte, sachkundige und vertrauensvolle Betreuung gedankt.

Letztlich danke ich meinen Eltern, Britta und Jürgen Rudolph, deren Optimismus und Glaube an meine Fähigkeiten mir die Kraft gaben, dieses Projekt über so viele Jahre zu verfolgen und zum Abschluss zu bringen.

Die interessanten und erkenntnisreichen Abschnitte auf den folgenden Seiten sind das Ergebnis von Begegnungen und Gesprächen mit diesen wunderbaren Menschen. Ich danke Euch allen dafür, dass Ihr diesen jahrelangen Schreibprozess nicht zu einer einsamen Tätigkeit werden ließet.

***

Die vorliegende Untersuchung beinhaltet Material aus Texten, die bereits an anderer Stelle veröffentlicht wurden. Eine Vorstudie zu Kapitel 7 ist in *Lied und Populäre Kultur* erschienen (Rudolph 2019). Das *IASPM Journal* hat eine gekürzte und englischsprachige Fassung von Kapitel 9 gedruckt (Rudolph 2020). Für das *wagnerspectrum* habe ich über Lars von Triers Bayreuth-Projekt geschrieben, wofür Material aus Kapitel 8 eingegangen ist (Rudolph 2022b). Abschnitte aus Kapitel 5 und 6 habe ich in einem Aufsatz für die *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* verwendet (Rudolph im Druck). *Twentieth-Century Music* hat meine Überlegungen

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zur Musical Idea Work Group (Kapitel 2) in zusammengefasster und englischsprachiger Form publiziert (Rudolph im Druck). Allen Herausgeber*innen und Reviewer*innen bin ich für ihre kritischen und konstruktiven Kommentare zu früheren Versionen dieser Texte dankbar.

Um den eigenen Nachvollzug der Analysen mit den Filmausschnitten zu erleichtern, verweisen Laufzeiten (h:mm:ss) auf die jeweiligen Passagen in den Filmen. Diese Zeitangaben können je nach Format, Gerät und Software variieren. Sie wurden dennoch integriert, da sie zumindest einen Anhaltspunkt liefern, wo die besprochenen Szenen zu finden sind. Auf der Internetseite https://vimeo.com/larsvontriermusic sind darüber hinaus Videos verfügbar, die die analytischen Beobachtungen audiovisuell ergänzen.

Quellen

Literatur

Auslander, Philip (2021): In Concert: Performing Musical Persona. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bainbridge, Caroline (2007): The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice. London und New York: Wallflower Press (Directors' Cuts).

Bodde, Gerrit (2002): Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. Osnabrück: Der Andere Verlag.

Bordwell, David und Thompson, Kristin (2010 [1979]): Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill.

Bratus, Alessandro (2016): The »song-ification« of the *Tannhäuser* Overture in Lars von Trier's *Epidemic*. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 12: 192–218.

Buhler, James (2019): Theories of the Soundtrack. New York: Oxford University Press (The Oxford Music / Media Series).

Cizmic, Maria (2015): The Vicissitudes of Listening: Music, Empathy, and Escape in Lars von Trier's *Breaking the Waves*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 9/1: 1–32.

Cook, Nicholas (1998): Analysing Musical Multimedia. Oxford und New York: Oxford University Press.

Danuser, Hermann (1998): Der Text und die Texte. Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie. In: Musik als Text: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Freiburg 1993. Hg. von dems. und Tobias Plebuch. Kassel: Bärenreiter. S. 38–44.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:21
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Eggebrecht, Hans Heinrich (1973): Funktionale Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft, 30/1: 1–25.

Elbeshlawy, Ahmed (2016): Woman in Lars von Trier's Cinema, 1996–2014. Cham: Palgrave Macmillan.

Genette, Gérard (1993 [1982]): Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

Godsall, Jonathan (2011): »Cape Fear«: Remaking a Film Score. In: The Soundtrack, 4/2: 117–135.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Goodman, Nelson (1976 [1968]): Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. 2. Auflage. Indianapolis, New York und Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Gorbman, Claudia (1976): Teaching the Soundtrack. In: Quarterly Review of Film Studies, 1/4: 446–452.

Gorbman, Claudia (1987): Unheard Melodies: Narrative Film Music. London, Bloomington und Indianapolis: BFI Publishing und Indiana University Press.

Haro, José A. und Koch, William H. (Hg.; 2019): The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements. Cham: Palgrave Macmillan.

Heldt, Guido (2013): Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border. Bristol und Chicago: Intellect.

Honig, Bonnie und Marso, Lori J. (Hg.; 2016): Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. New York: Oxford University Press.

Howard, Luke (2007): The Popular Reception of Samuel Barber's Adagio for Strings. In: American Music, 25/1: 50–80.

Joe, Jeongwon (2006): Reconsidering Amadeus: Mozart as Film Music. In: Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. Hg. von Phil Powrie und Robynn Stilwell. London und New York: Routledge. S. 57–73.

Kessler, Frank (1997): Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: Montage AV, 6/2: 132–139.

Lacasse, Serge (2000): Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. In: The Musical Work: Reality or Invention? Hg. von Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. S. 35–58.

Langkjær, Birger (2000): Der hörende Zuschauer: Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion. In: Montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 9/1: 97–124.

Langkjær, Birger (2021): Musical Marionettes: Sound and Music in Lars von Trier's Europe Trilogy. In: Studies in European Cinema, DOI: 10.1080/17411548.2021.1978769.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Larkin, David (2016): »Indulging in Romance with Wagner«: *Tristan* in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). In: Music and the Moving Image, 9/1: 38–58.

Maas, Georg und Schudack, Achim (1994): Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott.

Martig, Charles (2007): Kino der Irritation: Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung. Marburg: Schüren (Film & Theologie, 10).

McQuiston, Kate (2013): We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. Oxford et al.: Oxford University Press (The Oxford Music / Media Series).

Merten, Jessica (2001): Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik: Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen. Osnabrück: Epos Music.

Motte-Haber, Helga de la und Emons, Hans (1980): Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Hanser.

Powrie, Phil (2006): The Fabulous Destiny of the Accordion in French Cinema. In: Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. Hg. von Phil Powrie und Robynn Stilwell. London und New York: Routledge. S. 137–151.

Powrie, Phil und Stilwell, Robynn (Hg.; 2006): Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. London und New York: Routledge.

Rabenalt, Robert (2015): »This is addictive«: Robbie Robertson als Scorseses music supervisor. In: Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder. Hg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank. München: edition text + kritik (FilmMusik). S. 29–47.

Rabenalt, Robert (2017): Zwischen Text, Klang und Drama – Über den Zusammenhang von Narration und Musik im Film. In: Filmmusik und Narration: Über Musik im filmischen Erzählen. Hg. von Manuel Gervink und Robert Rabenalt. Marburg: Tectum (Dresdner Schriften zur Musik, 6). S. 35–61.

Rabenalt, Robert (2020): Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: edition text + kritik.

Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen und Basel: A. Francke (UTB, 2261).

Rudolph, Pascal (2019): Richard Wagner und das Ende der Welt: Die Verwendung von Musik in Lars von Triers *Melancholia*. In: Musik in der Science-Fiction / Music in Science Fiction. Hg. von Knut Holtsträter, Tarek Krohn, Nina Noeske und Willem Strank. Münster und New York: Waxmann (Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture, 64). S. 233–255.

Rudolph, Pascal (2020): Björk on the Gallows: Performance, Persona, and Authenticity in Lars von Trier's *Dancer in the Dark*. In: IASPM Journal, 10/1: 22–42.

Rudolph, Pascal (2022a): Der Klang der Erinnerung: *Waltz with Bashir* (2008). In: Walzerfilme und Filmwalzer: Geschichte und Rezeption des Walzers und des Walzertanzens

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

im Film. Hg. von Georg Maas, Wolfgang Thiel und Hans J. Wulff. Marburg: Schüren (Film – Musik – Sound, 1). S. 253–260.

Rudolph, Pascal (2022b): Von Bayreuth bis Weltuntergang: Lars von Triers *Ring des Nibelungen*. In: wagnerspectrum, 18/1: 141–156.

Rudolph, Pascal (im Druck): Polyphonie als Nymphomanie: Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metaphorntheorie. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 17.

Rudolph, Pascal (im Druck): The Musical Idea Work Group: Production and Reception of Pre-existing Music in Film. In: Twentieth-Century Music, 20/2, DOI: https://doi.org/10.1017/S1478572222000214

Schepelern, Peter (2004): The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier. In: Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media. Hg. von Torben Grodal, Bente Larsen und Iben Thorving Laursen. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press (Northern Lights Film and Media Studies Yearbook). S. 103–127.

Simons, Jan (2007): Playing the Waves. Lars von Trier's Game Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Souriau, Étienne (1951): La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: Revue Internationale de Filmologie, 2/7–8: 231–240.

Sperl, Stephan (2006): Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stevenson, Jack (2002): Lars von Trier. London: BFI Publishing.

Strank, Willem (2017): Überlegungen zur Intertextualität von Filmmusik. In: Filmmusik und Narration: Über Musik im filmischen Erzählen. Hg. von Manuel Gervink und Robert Rabenalt. Marburg: Tectum (Dresdner Schriften zur Musik, 6). S. 63–81.

Thorau, Christian (2012): Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 71).

Tiefenbach, Georg (2010): Drama und Regie: Lars von Triers *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark*, *Dogville*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 29).

Trier, Lars von (2011): A Beautiful Movie About The End Of The World: Director's Statement. URL: http://www.melancholiathemovie.com/ (05.08.2021).

Wolf, Werner (2018): Selected Essays on Intermediality (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Hg. von Walter Bernhart. Leiden und Boston: Brill Rodopi.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

2 »Director and Dictator«: Der Auteur Mélomane vs. die Musical Idea Work Group

Dieses Kapitel untersucht, welche musikalischen Aspekte an der Konstruktion von Autorschaft beteiligt sind und in welcher Beziehung Lars von Triers Image als Autorenfilmer zu den filmmusikalischen Arbeitsprozessen in der Filmproduktion steht. Rezeptions- und Produktionsperspektiven werden in einen Dialog gebracht. Bei der Rezeptionsperspektive beziehe ich mich auf Claudia Gorbmans Idee des »Auteur Mélomane« (2007). Für die Produktionsperspektive wird in Anlehnung an Ian Macdonald (2004, 2010, 2012) das Konzept einer »Musical Idea Work Group« als flankierendes Korrektiv zur Auteur-Ideologie zur Diskussion gestellt. Die Grundlage für die Analyse der Produktionsprozesse bilden qualitative und semistrukturierte Insider-Interviews mit den Akteur*innen (vgl. Bruun 2016), die 2020 und 2021 in Kopenhagen stattfanden.

Der als Lars Trier geborene Filmemacher hat sich schon frühzeitig als Schöpfer seiner Filme verstanden und inszeniert: »One could say that Lars Trier's project was not primarily to make films but to construct Lars von Trier, the auteur filmmaker« (Schepelern 2004: 111). Schon in der ersten Film-Trilogie »Europa« ist Lars von Trier in allen Filmen präsent: In *Europa* und *The Element of Crime* beschränkt er sich auf die seit Alfred Hitchcock recht typischen Cameo-Auftritte eines Autorenfilmers. In *Epidemic* übernahm er die Hauptrolle des Films und spielte sich selbst, wie er ein Drehbuch für einen Film schreibt, in dem er ebenso die Hauptrolle spielt. In seiner Fernsehserie *Riget* (*The Kingdom*; 1994 & 1997) trat er im Abspann jeder Folge auf und stellte sich dem Publikum vor. Zu Beginn von *Breaking the Waves* erscheint sein Name in gigantischen Großbuchstaben auf der Leinwand. Aber auch außerhalb seiner Filme erregte er Aufmerksamkeit: So legte er nach der skandalösen Pressekonferenz in Cannes 2011 zu *Melancholia*, in der er durch seine Äußerungen über Hitler einen Eklat auslöste und zur Persona non grata erklärt wurde, ein Schweigegelübde gegenüber der Presse ab und ließ sich im Rahmen der Veröffentlichung seines nächsten Films *Nymphomaniac* mit einem zugeklebten Mund ablichten. Für *Antichrist* ließ er sich in Anlehnung an Hitchcock mit einem Raben fotografieren – bloß liegt der Vogel bei Lars von Trier tot zu seinen Füßen, anstatt auf der Schulter zu sitzen. Kurz vor der Pressekonferenz zu diesem Film in Cannes rühmte er sich selbst als »bester Regisseur der Welt« (Schulz-Ojala 2009), und bereits zu Beginn seiner Karriere gab er sich alles andere als bescheiden, wenn er über *Europa* sagte, dass er im Vorfeld entschieden habe, diesen Film als großartiges Meisterwerk anzulegen (vgl. Schepelern 2000: 118–119). Dass für derlei Projekte die Mitwirkung von Schauspieler*innen nötig ist,

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

stellte für Trier hauptsächlich ein Hindernis dar: »They are the only thing that stands between you and a good film« (Trier in Heath 2011). Er betonte mehrmals, wie wichtig es ihm sei, dass sich die Schauspieler*innen dem Regisseur unterordnen: »For me, it's an indication of professionalism that actors follow the director's instructions. It's *his* vision … Danish actors would demand to ›understand‹ their roles. But what is there to understand if the director knows precisely what he must have?« (Trier in Stevenson 2002: 35; Herv. i. O.). »I believe that all good art«, so Trier (2018) in einem Interview nach der Verleihung des Sonning-Preises, »is created under dictatorial conditions.«

Zahlreiche Aspekte unterstützen die Vorstellung von Triers Autorschaft. Hierzu zählen die Abkehr von Traditionen des dänischen Kinos, die Konsistenz von Themen, die Selbstauferlegung von Regeln, welche ihren Höhepunkt in dem *Dogma*-Manifest findet, sowie das Schreiben von Statements und Manifesten zu seinen Filmen (ähnlich zu Eisenstein, Vertov und Godard). Durch die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma Zentropa mit Peter Aalbæk Jensen im Jahr 1992, das Schreiben der Drehbücher sowie die Verantwortung für das Casting und die Crew schien Trier die größtmögliche Kontrolle über seine Filmproduktionen zu erlangen (vgl. Schepelern 2004) und für sich die Freiheit des Künstlersubjekts zu reklamieren.

Auch wenn Regisseure wie Lars von Trier äußerst medienwirksam agieren, ist es nicht selbstverständlich, dass der Film als das Produkt einer einzigen Person verstanden wird. Auf der einen Seite schließt die industrielle Filmproduktion die Mitwirkung zahlloser Menschen ein. Auf der anderen Seite gab es seit den 1940er-Jahren immer wieder Bewegungen, die sich für die künstlerische Kontrolle über den Film durch die Regisseur*innen einsetzten: der *Italienische Neorealismus*, die französische *Nouvelle Vague*, der *Neue Deutsche Film*, das US-amerikanische *New Hollywood* und schließlich auch das dänische *Dogma 95*, an dem Trier maßgeblich beteiligt war (vgl. Kapitel 4). Als einer der wichtigsten Wegbereiter des Auteurism gilt der Filmkritiker und Regisseur François Truffaut, der in seinem polemischen Aufsatz »Une certaine tendance du cinéma français« (1999 [1954]) einforderte, dass die Regisseur*innen mehr Einfluss auf ihre Filme ausüben. Diese Bewegungen verstanden den Film als das Werk eines individuellen Urhebers statt als das kollaborative und mithin weitestgehend anonyme Produkt einer Entertainment-Industrie. Die Urheberschaft wurde dabei für die Figur des Regisseurs bzw. der Regisseurin beansprucht. Das Autorenkino versprach eine gesellschaftliche Aufwertung, indem es den Film aus seinem Schattendasein zu einer eigenen Kunstform erhob (vgl. Watson 2012).

So einleuchtend die politische und gesellschaftliche Funktion des Auteurs ist, so problematisch mag sie in Anbetracht realer Produktionsbedingungen erschei-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nen. Autorschaft ist ein Konstrukt, an dem Filmschaffende und Publikum beteiligt sind, von der Produktion über die Distribution bis hin zur Rezeption. Doch muss dieses Konstrukt keinesfalls der Wirklichkeit entsprechen. Der Autorbegriff lässt sich sicherlich als ein Notbehelf verstehen, der das Zusammenwirken zahlreicher Personen stellvertretend in einer bündelt. Er lässt sich auch mit Michel Foucault als eine Möglichkeit sehen, verschiedene Texte zu einer Gruppe zusammenzufassen,[21] sodass der Begriff als analytischer Ansatz dient, mit dem Filme desselben Regisseurs bzw. derselben Regisseurin gebündelt und in Beziehung zueinander gesetzt werden. Auch wenn diese Reduktion die Korpora erst handhabbar macht, sollte bewusst sein, dass mit ihr sprachlich eine Realität geschaffen wird, die der Produktionsrealität nicht unbedingt entsprechen muss, ja ihr sogar widersprechen kann. Der kanadische Schriftsteller Michael Ondaatje macht auf die Diskrepanz zwischen realer Praxis am Set und öffentlicher Rezeption aufmerksam:

> It is hard for any person who has been on the set of a movie to believe that only one man or woman makes a film. At times a film set resembles a beehive, or daily life in Louis XIV's court – every kind of society is witnessed in action, and it seems every trade is busy at work. But as far as the public is concerned, there is always just one Sun-King who is sweepingly credited with responsibility for story, style, design, dramatic tension, taste, and even weather in connection with the finished project. When, of course, there are many hard-won professions at work. (Ondaatje 2002: xi)

Das vorliegende Kapitel widmet sich dieser Spannung zwischen den Arbeitsprozessen in der Filmproduktion und der Idee vom Regisseur als »Sonnenkönig«,[22] wobei die *musikalische* Dimension im Mittelpunkt steht.

21 Foucault spricht dem Autornamen (im Gegensatz zum einfachen Eigennamen) eine auf den Diskurs bezogene bestimmte Rolle zu: »[…] er [der Autorname] besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander« (2000 [1969]: 210).

22 Bis dato hat sich v. a. die Soziologie für die künstlerischen Arbeitsprozesse interessiert. So haben Pierre Bourdieu und Howard Becker ausführlich über die kulturelle und künstlerische Produktion (Bourdieu 1993, 1996) bzw. Kunst als kollektives Handeln (Becker 1974, 1982) geschrieben. Becker führt in seiner kunstsoziologischen Studie *Art Worlds* sogar das Beispiel des Abspanns eines Hollywood-Films an, der die zahlreichen Personen und ihre vielfältigen Aufgaben für das Zustandekommen explizit darstellt (vgl. 2008 [1982]: 7–9).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lars von Trier als Auteur Mélomane

Claudia Gorbman (2007) bezeichnet jene Regisseur*innen, die von der eigenen musikalischen Ausgestaltung ihrer Filme geradezu besessen scheinen, als »Auteurs Mélomanes«. Die Herkunft des Begriffs erläutert sie folgendermaßen:

> »Mélomane« is the French term for »music lover« or »music-loving«. Containing the Greek roots for music (»melo«) and passion or madness (»mania«), it implies a more excessive, even irrational love for music than its English equivalent. I use this French term to make reference and pay homage to English-language film critics' adoption of the French word »auteur« in the early 1960s […]. (Gorbman 2007: 161)

Auf diese Weise weitet Gorbman das Konzept des Auteurs auf die Musik aus. Sie glaubt, dass bestimmte Regisseur*innen Musik durch die eigene Auswahl und Platzierung nicht nur als Montage-Element benutzen, sondern auch als eine Plattform für ihren idiosynkratischen Geschmack, wodurch die Musik zu einer »authorial signature« werde (ebd.: 151). Zu Beginn ihres Aufsatzes ist zu lesen:

> While fully recognizing the ideological construct of the auteur as increasingly commodified and reified, this chapter argues for the consideration of music in the study of some contemporary filmmakers, especially those I will call *mélomanes*. More and more, music-loving directors treat music not as something to farm out to the composer or even to the music supervisor, but rather as a key thematic element and a marker of authorial style. (ebd.: 149; Herv. i. O.)

In Anbetracht dieses Verweises auf den Auteur als ideologische Konstruktion ist der Personenkult, den Gorbman in ihrem Aufsatz betreibt, erstaunlich. Für Gorbman dient der Begriff vor allem für das Herausgreifen einzelner Regisseur*innen und die Lobpreisung ihres Umgangs mit Musik. Gorbmans Pantheon beherbergt u. a. Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Jim Jarmusch und Sally Potter. Für Gorbman sind es stets die Regisseur*innen, die mit der Musik mit höchster Präzision in Bezug auf Rhythmus und Bedeutung umgehen (vgl. ebd.: 153). Music Supervisors, Sound Designer und Editor*innen spielen in Gorbmans Welt indes keine Rolle. Die Verwendung von präexistenter Musik einer einzigen Person zuzuschreiben, ist in Anbetracht der zahlreichen Akteur*innen, die an diesen Arbeitsprozessen beteiligt sind, zweifelsohne simplifizierend. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass sowohl in der journalistischen als auch wissenschaftlichen Rezeption der Eindruck vorherrscht, der oder die Regisseur*in wäre für die besondere und herausstechende Bedeutung der Musik eines Films verantwortlich. Dass es sich dabei in der Regel um Män-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ner[23] handelt, die gar nicht die notwendigen Fähigkeiten in Komposition, Arrangement oder Musikproduktion besitzen, zeigt, wie sehr Autorschaft und Regie mittlerweile zusammengedacht werden.[24]

Mit und anhand von Gorbman lassen sich demnach zwei Aspekte verdeutlichen, die für das vorliegende Kapitel zentral sind: 1) Die musikalische Dimension partizipiert an der Konstruktion von Autorschaft. 2) Die (wissenschaftliche) Rezeption ist maßgeblich an dieser Konstruktion beteiligt. Auch wenn Gorbman Trier nicht in den Kreis musikbegeisterter Regisseure aufnimmt, wird er unbestreitbar als ein Auteur Mélomane wahrgenommen. Beispielhaft mögen dafür drei Aussagen in chronologischer Reihenfolge stehen:

> Wie etwa Johann Sebastian Bach in den Engführungen seiner Fuge die Einsätze kurz hintereinander folgen und die Themen sich überlappen läßt, rafft und manipuliert Trier in dieser Szene [in *The Element of Crime*] den realen Zeitablauf der filmischen Erzählung und gibt dadurch gleichzeitig den sprunghaften Vorgang der Erinnerung wieder. (Forst 1998: 34)

> Most clearly at play in *Europa* [...], the kind of cinematic counterpoint mobilised by von Trier echoes the technical innovations of Wagner, transposing his approach to opera into the realm of the cinematic. (Bainbridge 2007: 2)

> Lars von Trier konfrontiert den Filmzuschauer mit seiner Lesart [von Richard Wagners *Tristan und Isolde* in *Melancholia*] zwei Mal, in einer musikalischen Meta-Ebene und danach in einer narrativen Bild-Ebene – ganz genau so, wie Richard Wagner das in seinen romantischen Opern *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* auch tut. (Sonntag 2015: 77)

Folgende Implikationen, deren Betonung mir wichtig erscheint, finden sich in den Zitaten: Lars von Trier wird die Handlungsmacht zugeschrieben. Er ist derjenige, der handelt, und nicht eine Gruppe von Filmschaffenden. Dies wird durch einen Vergleich bestärkt: Genauso wie Richard Wagner oder Johann Sebastian Bach vorgeblich die alleinige Macht über ihre Partituren gehabt haben, besitze Lars von Trier die alleinige Verfügungsgewalt in der Filmproduktion. Da gleich-

23 Das beschriebene Machtungleichgewicht hängt mit dem Geschlecht zusammen: Music Researcher, Music Supervisor und Editor*innen, die – wie wir sehen werden – maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung von filmmusikalischen Ideen ausüben, sind häufig weiblich, während der Beruf des Regisseurs kaum stärker männlich dominiert sein könnte. Ferner ist bereits die Idee von Autorschaft geschlechtlich codiert. Vgl. hierzu Knaus & Kogler (Hg.; 2013).

24 Neuerdings rückt zunehmend die Bedeutung des Music Supervisors ins Blickfeld. Im Gegensatz zu Gorbman beleuchtet Rabenalt (2015) etwa die langjährige und fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Martin Scorsese und dem Music Supervisor Robbie Robertson. Vgl. ferner Barham (2009), Godsall (2015: 45; 2019: 40–42), McQuiston (2013: 2; 2021: 4–5), Merkley (2007). Auf die Music Supervisors, die mit Lars von Trier arbeiteten, gehe ich weiter unten ein.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zeitig das Filmprodukt mit diesen Musikwerken verglichen wird, scheint bei Lars von Trier aus dem Film Kunst zu werden. Letztlich wird Trier durch den Wagner / Bach-Vergleich in einen erlauchten Kreis kulturgeschichtlicher Autoritäten erhoben, wodurch eine wissenschaftliche Untersuchung legitimiert erscheint. Diese Aussagen stellen beileibe keine Sonderfälle dar, sondern bilden im Gegenteil eine gängige Praxis im wissenschaftlichen Diskurs ab.

In Anbetracht von Berufsbezeichnungen wie Music Supervisor, Sound Designer und Music Researcher, die immer wieder in Filmabspannen zu finden sind, drängt sich umso mehr die Frage auf, warum die musikalische Gestaltung auf das Konto des Regisseurs bzw. der Regisseurin gehen sollte. Im Fall Trier werden immer wieder die Komponisten, Sound Designer und Music Supervisors Kristian E. Andersen, Joachim Holbek und Mikkel Maltha als die Verantwortlichen im Abspann genannt. Für beispielsweise *Melancholia* war Andersen als Arrangeur, Sound Designer und Music Supervisor tätig. Im wissenschaftlichen Diskurs über die Musik in diesem Film spielt er jedoch kaum eine Rolle. Bei Sonntag (2015: 67–77) wird Andersen überhaupt nicht genannt, bei Larkin erscheint er immerhin zwei Mal (2016: 45, 49), was jedoch angesichts der fast 60-maligen Nennung Triers in Kombination mit der Bearbeitung der *Tristan*-Musik in diesem Film als ein zentrales Thema des Aufsatzes fast nichtig wirkt. Der Diskurs konstruiert insofern ein starkes Machtgefälle, als er die tatsächlichen Kollaborationen auf eine Person reduziert.

Um nicht missverstanden zu werden: Es liegt mir fern, die Idee des Auteur Mélomane als falsch darzustellen. Ich behaupte nicht, dass Autorschaft ein bloßes Hirngespinst oder gar funktionslos sei. Stattdessen geht es mir darum, *wie* Autorschaft bei Lars von Trier entsteht und *was* sie bedeutet: Die sprachliche Vorgehensweise, Lars von Trier Handlungsmacht zuzuschreiben, um jene Handlungen mit denen von kulturgeschichtlich einflussreichen Komponisten zu vergleichen, stellt einen gewichtigen Mechanismus in der Konstruktion von Lars von Trier als Auteur Mélomane dar. Doch wodurch entsteht bei der Betrachtung der Filme die Annahme, die Verwendung von Musik in ihnen sei durch eine individuelle Handschrift des Regisseurs geprägt? Und wie lässt sich die Idiosynkrasie hinsichtlich der Verwendung von Musik in diesen Filmen beschreiben?

Für die Wahrnehmung von Lars von Trier als Auteur Mélomane spielt es sicherlich eine Rolle, dass er an der Produktion von insgesamt neun Musikvideos beteiligt war und bis auf eine Ausnahme auch bei allen Regie führte. Diese Produktionen entstanden für das dänische Popduo Laid Back, den Liedermacher Kim Larsen und den französischen Musiker Manu Katché. Viele dieser Musikvideos sorgten durch ihre außergewöhnlichen Konzepte für Aufsehen. Für »Bakerman« (1990) stürzten sich die Musiker*innen samt Instrumenten aus einem Flugzeug.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2.1: Lars von Trier in »The Shiver« (1994; links) und »You're a Lady« (1998; rechts).

Das Video zeigt die Musik-Performance dann im freien Fall von 4,8 Kilometern. In »Bet It On You« (1990) ist zu sehen, wie Personen absurde Guinness-Rekorde zu brechen versuchen: Ein Mann scheitert dabei, 30 Schokoküsse zu essen; ein anderer stellt einen neuen Rekord auf, indem er 140 Kilogramm mit seinem Bart anhebt. Für »Change« (1992) haben alle Darsteller*innen rückwärts performt, während das Lied rückwärts abgespielt wurde. Anschließend wurde das Video rückwärts kopiert, sodass die Aktionen und das Lied wieder vorwärts laufen, die Bewegungen jedoch demnach unnatürlich wirken.

Er trat aber auch vor der Kamera in Erscheinung: In dem Musikvideo »The Shiver« (1994; Musik: Joachim Holbek) zu seiner Serie *Riget* führt er mit Chirurg*innen einen bizarren Tanz auf. Für *Idioterne* trat Trier schließlich selbst ans Mikrofon und gab sich als Schlagersänger (Abb. 2.1). Er produzierte mit dem Schauspiel-Ensemble des Films ein skurriles Cover von Peter Skellerns »You're a Lady« (1972). Skellerns Musik zeichnet sich durch einen sentimentalen Liedtext mit Klavierbegleitung sowie Bläser- und Chorarrangements aus. In dem Musikvideo für *Idioterne* nimmt Trier nun die Position Skellerns ein, während die sich – ihren Filmrollen entsprechend – geistig behindert gebenden Schauspieler*innen den Chor bilden. Das Lied wurde nach der Filmpremiere auf den Festspielen in Cannes (1998) gespielt.

Ähnlich wie bei Stanley Kubrick erklang Musik bereits am Filmset. Im unveröffentlichten Script Report zu *Melancholia* ist vermerkt, dass einzelne Szenen zu »Wagner Playback« aufgenommen wurden (Braun 2010: 54, 189), im ebenso unveröffentlichten Sound Report zu *Nymphomaniac* ist notiert, dass in einigen Szenen »Music Playback« erklang (Hildebrandt & Kempermann 2012: 1, 21). Bemerkenswerterweise wurde auch Musik verwendet, die später gar nicht in den Film Einzug fand. In der Dokumentation *Ennenstadt Europa* (1984) sagt Trier, dass er

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Di- / Trilogie	Jahr	Filmtitel
Europa	1984	*The Element of Crime*
	1987	*Epidemic*
	1991	*Europa*
Golden Heart	1996	*Breaking the Waves*
	1998	*Idioterne*
	2000	*Dancer in the Dark*
Land of Opportunities (USA)	2003	*Dogville*
	2005	*Manderlay*
Depression	2009	*Antichrist*
	2011	*Melancholia*
	2013	*Nymphomaniac*
o. A.	2018	*The House That Jack Built*

Tab. 2.1: Lars von Triers Kinofilme.

den Dreh von *The Element of Crime* als Happening gestalten wollte, indem er Musik von Richard Wagner in ohrenbetäubender Lautstärke erklingen ließ. Es war – in Triers eigenen Worten (in Parly 2019: 3) – »fucking mythological!« Die Bewegungen der Schauspieler*innen wurden hierbei zur Musik choreographiert, im finalen Film erklingt dann jedoch die von Bo Holten komponierte Musik. Bewegungen zur Musik zu synchronisieren, die Musik jedoch dann wieder zu streichen, führt – wie im Musikvideo »Change« – zu einem Verfremdungseffekt, der die Schauspieler*innen wie Marionetten erscheinen lässt (vgl. Langkjær 2021).

Bo Holtens Filmmusik stellt eine Ausnahme dar, denn in den meisten Filmen erklingt präexistente Musik. Von den zwölf Kinofilmen, die im Zeitraum von 1984 bis 2018 erschienen sind (Tab. 2.1), wurde neben *The Element of Crime* lediglich noch für *Europa* eine orchestrale Filmmusikkomposition in Auftrag gegeben. Die Verwendung von präexistenter Musik ist eindeutig vorherrschend. Spätestens seit Stanley Kubrick gilt die Verwendung von präexistenter Musik als Autorensignatur.[25] »Compilation practice,« so Jonathan Godsall (2019: 35; Herv. i. O.), »once a signifier of a film made cheaply, quickly, and perhaps by committee,

25 Vgl. u. a. die Arbeiten von Morris (2018), Godsall (2015), Rennett (2012), Paulus (2009) und Levinson (2009 [1996]).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

could now signal an *auteur* in full control of their vision.« Da Regisseur*innen in der Regel nicht über die Fähigkeit verfügen, die Musik selbst für ihre Filme zu komponieren, bietet ihnen die Verwendung von präexistenter Musik die Möglichkeit, eine stärkere Kontrolle über die filmische Tonspur zu erlangen. Der Regisseur oder die Regisseurin kann dadurch als Komponist*in im wortwörtlichen Sinne (»componens« als »die Person, die zusammensetzt«) wahrgenommen werden, ohne auch nur eine Note schreiben zu müssen. Die Digitalisierung hat diese Entwicklung und Denkweise entscheidend beeinflusst:

> The digital revolution has made music ever more accessible and malleable as an increasingly personal means of expression. It has abetted the tendency among auteur *mélomanes* to take more active control of music, an element of filmmaking that previously eluded them as they had to rely on specialists to fabricate it. (Gorbman 2007: 150; Herv. i. O.)

Neue Musiktechnologien erleichterten den Zugang zu und die Verwendung von präexistenter Musik (vgl. Hubbert 2013). Auch wenn präexistente Musik bereits im Stummfilm verwendet wurde, hat die Digitalisierung die Art und Weise verändert, wie Filmschaffende mit der Tonspur arbeiten: Sie können im Internet nach Musik suchen, Songs herunterladen und mithilfe digitaler Bearbeitungssoftware sofort in ihre Filme einfügen. Beethovens *Fünfte* oder Queens »Bohemian Rhapsody« in einer Szene auszuprobieren, ist kaum mehr als ein paar Klicks entfernt. Der Aufstieg der digitalen Musik und der Streaming-Dienste spiegelt dabei die zeitgenössischen Compilation Soundtracks wider. Einst stilistisch konsistent, wurden diese im neuen digitalen Kino zu einem »specially curated pastiche of pre-existing music« (Hubbert 2017: 140), das so eklektisch sein kann wie eine Playlist auf Spotify.

Überdies zeichnen sich einige Filme durch Kollaborationen mit prominenten Musiker*innen aus: Im Abspann von *Europa* erklingt die von Joachim Holbek zu dem Liedtext von Lars von Trier komponierte »Europa Aria«, gesungen von der deutschen »Godmother of Punk« Nina Hagen im Duett mit dem schweizerischen Opernsänger Philippe Huttenlocher. Im Abspann von *The House That Jack Built* werden Lars Ulrich und Alex Riel erwähnt. Mikkel Maltha, der Music Supervisor des Films, erläuterte mir diese Zusammenarbeit:

> Lars Ulrich and Alex Riel were involved in *The House That Jack Built*. These two are probably the best drummers Denmark has to offer. At the same time they couldn't be more different, the former being the drummer of Metallica, the latter a jazz musician. Lars invited both of them to a foray into the woods where they played on several things like tree trunks and made recordings for the film. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die außergewöhnlichste Kollaboration fand jedoch mit dem isländischen Popstar Björk statt, die nicht nur die Musik für das Musical *Dancer in the Dark* schrieb, sondern auch die Hauptrolle spielte und ihre eigene Musik im Film aufführte. Mervyn Cooke bezeichnet diese Zusammenarbeit in seiner berühmten *History of Film Music* als »one of the boldest and least-conventional film projects to have featured a star pop performer« (2008: 419).[26] Für Triers Ruf als Auteur Mélomane scheint die Einmaligkeit dieser Kollaborationen von Relevanz zu sein. Dass es sich um keine festen Kollaborationspartner*innen handelt, verhindert, dass die musikalische Ebene in Triers Filmographie mit *einem* handelnden Komponisten oder *einer* handelnden Musikerin assoziiert wird, was Triers alleiniger Handlungsmacht zuwiderliefe.[27] In der Einmaligkeit greift sozusagen ebenso das Prinzip des Komponisten Trier, da sich der Eindruck des Zusammenstellens (»componere«) nicht nur auf präexistente Musikstücke, sondern auch auf die Mitwirkung verschiedener prominenter Musiker*innen in den Filmprojekten beziehen lässt.

Gleichwohl ist die Filmographie auch durch andauernde Kollaborationen geprägt, wie etwa mit den Komponisten, Sound Designern und Music Supervisors Kristian Andersen, Joachim Holbek und Mikkel Maltha. Im Gegensatz zu Trier und den erwähnten Musiker*innen stehen sie jedoch nicht als sich künstlerisch ausdrückende Subjekte prominent in der Öffentlichkeit. So haben sie auch keine herausragende Position in den Filmabspannen (in den Vorspannen werden sie erst gar nicht genannt). Andersen erscheint beispielsweise in dem Abspann von *Melancholia* erst nach gut dreieinhalb Minuten. Björk hat es in dem Abspann zu *Dancer in the Dark* immerhin direkt unter Triers Nennung geschafft.

Ein weiterer Grund für Autorschaft liegt in stilistischer Invarianz, die zur Wahrnehmung und Erkennbarkeit einer künstlerischen Handschrift führt (der oder die Autor*in als stilistische Einheit). Nun zeichnet sich Triers Filmographie vordergründig durch ausgeprägte Varianz aus: von dokumentarähnlichen und mithin vermeintlich authentischen Bildern einer Handkamera bis zu höchst artifiziellen und in der Postproduktion stark manipulierten Bildern, von Genre-Abwandlungen eines Melodramas bis zum Pornofilm. Die Musikauswahl erscheint ähnlich divers und reicht von Barock (v. a. in *Dogville* und *Manderlay*, aber auch in *Breaking the Waves*, *Antichrist*, *Nymphomaniac* und *The House That Jack Built*) über Romantik (v. a. in *Epidemic*, *Idioterne, Melancholia*, *Nymphomaniac*, aber auch in *The House That Jack Built*) bis Pop- und Rockmusik der späten 60er- bis frühen 70er-Jahre (v. a. in *Breaking the Waves*, aber auch in *Dogville*, *Manderlay*,

26 Kapitel 9 widmet sich dieser Kollaboration zwischen Trier und Björk im Detail.

27 Ähnlich verhält es sich mit der Filmmusik, die für *The Element of Crime* von Bo Holten und für *Europa* von Joachim Holbek komponiert wurde.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nymphomaniac und *The House That Jack Built*). Im Hinblick auf die verschiedenen Stile und Genres mag sich die Invarianz zunächst in der Varianz zeigen, d. h. als Eklektizismus, der aufgrund seiner konsequenten Umsetzung (paradoxerweise) als stilistische Einheit aufgefasst werden kann. Es fungiert daher weniger die ausgewählte Musik als Autorensignatur als vielmehr ihre bloße Präexistenz. Bei näherer Betrachtung lassen sich jedoch einige Parallelen in der Musikauswahl zwischen den verschiedenen Filmen finden: So erklingt – ungeachtet der Abspannmusik – in der »Land of Opportunities-Dilogie« ausschließlich barocke Musik[28] sowie in *Epidemic* und *Melancholia* ausschließlich Musik von Richard Wagner. Das Prinzip der musikalisch-stilistischen Einheit findet auch in einzelnen Filmen Anwendung: Abermals ungeachtet der Abspannmusik erklingt in *Breaking the Waves* ausschließlich Pop- und Rockmusik der späten 60er- bis frühen 70er-Jahre, in *Idioterne* Camille Saint-Saëns' »Le Cygne«, in *Dancer in the Dark* von Björk komponierte und gesungene Musik und in *Antichrist* Georg Friedrich Händels Arie »Lascia ch'io pianga«.

Anhand dieser Filme lassen sich bereits zwei filmübergreifende Strategien im Umgang mit und in der Platzierung von Musik in den Filmen identifizieren. Erstens findet oft innerhalb eines Films ein musikalisch-stilistischer Bruch statt, der mit dem Abspann einhergeht: Wagners *Tannhäuser* vs. Nina Hagen im Abspann von *Epidemic*, frühe Pop- und Rockmusik vs. Johann Sebastian Bachs Flötensonate II in Es-Dur (BWV 1031) in *Breaking the Waves* und – gewissermaßen umgekehrt – in der »Land of Opportunities-Dilogie« barocke Musik während der Filme und David Bowie in den Abspannen. Zweitens zeichnen sich einige Filme durch die Adaption *eines* Musikstücks aus, welches mehrmals im Film erklingt und somit als musikalisches Thema des Films verstanden werden kann. In quantitativer Hinsicht erstaunlich erscheinen *Epidemic* und *Melancholia*, da beide Filme über weite Strecken von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre (knapp ein Zehntel der Laufzeit von *Epidemic*) bzw. *Tristan*-Vorspiel (fast ein Viertel der Laufzeit von *Melancholia*) begleitet werden. Die häufigen Wiederholungen der Musikstücke markieren einen hohen Stellenwert der Musik innerhalb des Films, wodurch der Eindruck entstehen mag, dass Lars von Trier »die Geschichte aus der Musik heraus [erzählt] und entwickelt« (Sonntag 2015: 77). Neben den beiden besagten Filmen zeichnen sich auch *Idioterne* mit Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« und *Antichrist* mit Georg Friedrich Händels »Lascia ch'io pianga« durch diesen

28 Die »Land Of Opportunities-Dilogie« nimmt in der Filmographie aber insofern eine Sonderstellung ein, als der zweite Teil *Manderlay* den einzigen Film darstellt, der als eine direkte Fortsetzung konzipiert ist. Es handelt sich also um eine Geschichte, die im zweiten Teil weitererzählt wird. Die konsistente Musikauswahl und Stilistik unterstreicht den Status als filmische Einheit.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Umgang mit Musik aus, wenngleich Saint-Saëns und Händel in diesen Filmen wesentlich seltener erklingen.

Erst mit den beiden letzten Filmen *Nymphomaniac* und *The House That Jack Built* wird mit der weitestgehend invarianten Musikauswahl innerhalb eines Films gebrochen. Diese beiden Filme betitelte Lars von Trier mit seinem neuen Genre »Digressionism«, welches sich gegen die konsistente Filmgestaltung wendet. Das Prinzip der andauernden Neuerfindung, welches zuvor von Film zu Film ersichtlich war, findet nun innerhalb der Filme Anwendung. Und so wie in diesen verschiedene visuelle Stile aufeinanderstoßen, konstituiert sich der Soundtrack nun aus verschiedenen Musikstücken unterschiedlicher Musikepochen. Andersens und Triers musikalischer Eklektizismus verstößt gegen die filmmusikalische Konvention der konsistenten Gestaltung, die in Filmscoring-Leitfäden wie *On the Track* (vgl. Karlin & Wright 2004: 107–108) postuliert wird. Dennoch lassen sich aufgrund mehrfacher Wiederholungen noch bestimmte Musikstücke als musikalische Themen der Filme verstehen: In *Nymphomaniac* sticht aus den zahlreichen anderen Musikstücken vor allem César Francks Sonate in A-Dur für Violine und Klavier heraus, und in *The House That Jack Built* sind es insbesondere Glenn Goulds Klavierspiel und David Bowies »Fame«, welche immer wieder aufgegriffen werden.

Eine weitere musikalische Verknüpfung zu den vorherigen Filmen findet sich in den musikalischen Eigenzitaten: In *Nymphomaniac* erklingt Saint-Saëns' »Le Cygne« (erster Teil, ab 0:53:57). Das Stück stellte zuvor das musikalische Thema von *Idioterne* dar. Während die Musik in *Idioterne* von einer Melodica gespielt wird und für den kindlichen und einsamen Charakter der Protagonistin steht (vgl. Kapitel 4), erklingt sie in *Nymphomaniac* in originaler Instrumentierung als Filmmusik eines Films im Film: Joe und ihre Freundin B schauen einen Film im Kino und bemerken angewidert zu jener Musik die sie umgebenden liebkosenden Pärchen. In *Nymphomaniac* steht »Le Cygne« für den romantischen Kitsch, dem Joe und ihre Freundin den Krieg erklären. Des Weiteren stellt *Nymphomaniac* nicht nur eine Situation aus *Antichrist* nach, sondern greift auch die für *Antichrist* produzierte Aufnahme von Händels »Lascia ch'io pianga« auf (zweiter Teil, 1:06:30). Die besagte Arie erklingt im Prolog und Epilog von *Antichrist*. Im Prolog verlässt ein Kind während des Geschlechtsakts der Eltern unbemerkt sein Kinderbett, klettert auf ein Fensterbrett und stürzt auf die beschneite Straße in seinen Tod. In *Nymphomaniac* befindet sich zu dieser Musik eine ganz ähnliche Situation: Joe lässt ihren Sohn über Nacht allein, um K zu treffen und ihren masochistischen Gelüsten nachzugehen. Ihr Sohn klettert aus dem Bett, klettert auf die Balkonbalustrade und spielt mit dem Schnee (zweiter Teil, ab 1:06:30). Gleichzeitig erklingt ein Auszug der Arie in derselben, zuvor eigens für *Antichrist* ein-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gespielten Aufnahme (Tuva Semmingsen mit den Barokksolistene), welche abrupt endet, als Jerôme die Wohnungstür öffnet und seinen Sohn unbeaufsichtigt auf dem Balkon entdeckt. Der Verweischarakter auf den Prolog von *Antichrist* ist besonders stark, da dieselbe Komposition in derselben Aufnahme eine ähnliche Situation zur gleichen Jahreszeit mit einem teils identischen Cast begleitet (Charlotte Gainsbourg spielt sowohl die Ehefrau in *Antichrist* als auch Joe in *Nymphomaniac*). In *The House That Jack Built* wird sogar eine Szene aus dem Finale von *Melancholia* inklusive der *Tristan*-Musik direkt übernommen (1:46:48).

Wie bereits aus den bisherigen Erläuterungen ersichtlich, kommen David Bowie und Richard Wagner im Filmkorpus eine besondere Stellung zu. Mikkel Maltha, der für Trier als Music Supervisor tätig war, hebt die Bedeutung Bowies hervor:

> Although Lars von Trier and David Bowie never met, at least to my knowledge, there was certainly a relationship. This relationship also made it easy to get the music rights for Lars' films. If there is one artist who musically penetrates the world of Lars, it is without doubt David Bowie. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Lars von Trier gab selbst des Öfteren seine Faszination für David Bowie kund, der »einen Mythos um seine Person aufgebaut [hatte], der genauso wichtig war wie seine Musik« (Trier in Björkman 2001: 168). Die ständige Neuerfindung und bewusste Selbstinszenierung David Bowies zeichnet auch Lars von Trier aus: »The drive toward ›the shock of the new‹ applies not only to his films but also to von Trier himself, with the result that he has courted a great deal of personal attention and media controversy« (Bainbridge 2007: 7). David Bowies Musik erklingt in vier Filmen. Während in *Breaking the Waves* noch lediglich ein Ausschnitt von »Life on Mars« (1971) zu dem letzten Kapitelbild zu hören ist,[29] begleitet »Young Americans« (1975) in Gänze die Abspanne der »Land of Opportunities-Dilogie«. In seinem letzten Film *The House That Jack Built* ist, wie bereits erwähnt, Bowies »Fame« (1975) mehrmals im Verlaufe des Films zu hören.

Doch auch Richard Wagner spielt eine herausragende Rolle in Triers Filmschaffen. Auf die quantitativ herausstechende Adaption von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre in *Epidemic* und das *Tristan*-Vorspiel in *Melancholia* wurde bereits aufmerksam gemacht. Darüber hinaus erklingt Wagners Musik in *Nymphomaniac* und *The House That Jack Built*, wenngleich es sich dort nur um kurze Musikausschnitte handelt (aus der »Verwandlungsmusik« aus dem *Rheingold* bzw. aus dem *Tristan*-Vorspiel). Von 2001 bis 2005 arbeitete Lars von Trier sogar an der Inszenie-

29 In der frühen Heimauswertung wurde der Song durch Elton Johns Liebeslied »Your Song« (1970) ersetzt.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

rung von Richard Wagners Opus magnum *Der Ring des Nibelungen* für die Bayreuther Festspiele. Das Projekt scheiterte jedoch letztlich (vgl. Kapitel 8).

Genauso wie sich der wissenschaftliche Diskurs in der Konstruktion des Auteur Mélomane auf kulturgeschichtliche Autoritäten beruft, indem etwa Bainbridge oder Sonntag Lars von Trier mit Richard Wagner vergleichen,[30] berufen sich die Filme auch auf Musiker und Komponisten, denen Autorschaft zugeschrieben wird. Dies geschieht zum Teil höchst explizit, indem die filmischen Charaktere während des Erklingens von Musik auf ihre Komponisten Bezug nehmen. In *Nymphomaniac* kommentiert Seligman die erklingende Musik mit »Wagner: Das Rheingold. The descent into Nibelheim. Was it that bad?« (zweiter Teil, ab 0:15:34). In *The House That Jack Built* sieht und hört das Publikum Glenn Gould, während der Protagonist Jack im Voiceover erklärt: »It's Glenn Gould. One of the greatest pianists of our time. He represents art« (ab 0:08:45). An dem zweiten Beispiel zeigt sich, dass sich Autorschaft und Zitieren nicht ausschließen. Schließlich zieht Jack für die Kunst Glenn Gould heran – und gerade nicht die erklingende Komposition (Partita Nr. 2 in c-Moll, BWV 826) oder ihren Komponisten (Bach). Diese Szene lässt sich als Selbstreferenz verstehen, nach welcher sich Kunststatus und der Akt des Zitierens oder auch Interpretierens nicht gegenseitig ausschließen. Wie bei Jacks Haus im Film ist es eine Frage des verwendeten Materials. Dies legt nahe, dass Triers Film nicht trotz, sondern aufgrund seiner zahlreichen Zitate Kunst darstelle.[31] Lars von Triers Filme seien von einer ähnlichen Idiosynkrasie (oder auch Exzentrik) geprägt wie Glenn Goulds Bach-Interpretationen, die sich dort besonders in dem Mitsummen während des Klavierspiels zeigt. Glenn Goulds Interpretation von Bach findet ihr Äquivalent in der Interpretation von Glenn Gould im Film. Nicht nur Bachs Musik und Goulds Klavierspiel, sondern auch Jacks Morde und der Film an sich sind Kunst, scheint Jack, der sich selbst »Mr. Sophistication« nennt, sagen zu wollen. Dass dies unheimlich prätentiös ist, war den Akteur*innen in der Produktion durchaus bewusst. Im unveröffentlichten Drehbuch steht etwa, dass mitten in eine »schwülstige Strophe« von

30 Im wissenschaftlichen Trier-Diskurs ist Richard Wagner ein wichtiger Bezugspunkt. Vgl. hierzu die Arbeiten von Badley (2020), Parly (2019), Bratus (2016), Larkin (2016), Pujadas (2014), Wennerscheid (2014), Wilker (2014), Krust (2013), Vogt (2013: 98–99) und Rockwell (2003: 80). Parly (2019: 3–4) und Larkin (2016: 39 & 52) weisen obendrein auf die Ähnlichkeiten zwischen Wagners und Triers Biographien hin.

31 Vgl. hierzu Barthes' Bezeichnung von literarischen Texten als »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«, wodurch der Autor bei Barthes zu einem »Schreiber« wird, der kompilatorisch vorgegebenes Sprachmaterial anordnet (2000 [1968]: 190). Vgl. auch die Theorie der Intertextualität, die ein Jahr vor Barthes' Veröffentlichung von Julia Kristeva begründet wurde. Dort heißt es: »Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes« (1972 [1967]: 348). Die Theorie der Intertextualität ist im vorliegenden Buch von zentraler Bedeutung (vgl. insb. Kapitel 1 und 6).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bach geschnitten wird (Trier 2016: 46, 90).[32] Kristian Andersen, der Sound Designer des Films, erzählte mir zudem, dass Geschmacklosigkeit das Ziel war: »Lars wanted the music to be as vulgar as possible« (persönliches Interview, 07.12.2020).

Ein erster Streifzug durch die Filmographie und den sie umgebenden Diskurs liefert mehrere Anhaltspunkte, warum Lars von Trier als Auteur Mélomane wahrgenommen wird. Hierunter fallen die Musikvideo-Produktionen, einmalige Kollaborationen mit prominenten Musiker*innen und die Verwendung von präexistenter Musik. Produktion und Rezeption weisen insofern einen ähnlichen Mechanismus in der Konstruktion von Autorschaft auf, als sowohl die Filme als auch der wissenschaftliche Diskurs auf kulturgeschichtliche Autoritäten Bezug nehmen, denen bereits eine ausgeprägte Autorschaft zugeschrieben wird. Zudem sind zwei filmmusikalische Entwicklungen erkennbar:

1) Während in der ersten Trilogie »Europa« noch genuine Filmmusik erklingt (Ausnahme: *Epidemic*), dominiert präexistente Musik in den Filmen ab 1996, d. h. ab *Breaking the Waves*.
2) Während vor 2013 noch eine überwiegend stilistisch-konsistente Musikauswahl innerhalb der Filme zu beobachten ist, gleichzeitig aber filmübergreifend das »David Bowie-Prinzip« der ständigen Neuerfindung greift, findet es ab *Nymphomaniac* auch innerhalb des jeweiligen Films Anwendung.

Abseits dieser filmübergreifenden musikalisch-stilistischen Invarianz in der Varianz lassen sich ebenso filmübergreifende Charakteristika nennen, die sowohl die Musikauswahl – Richard Wagner und David Bowie – als auch den Umgang und die Platzierung von Musik betreffen: musikalische Eigenzitate, musikalisch-stilistischer Bruch, der mit dem Abspann einhergeht, sowie die mehrmalige Wiederholung eines Musikstücks innerhalb des jeweiligen Films, wodurch dessen Stellenwert im Film exponiert wird. Dadurch mag eine individuelle Handschrift skizziert sein. Doch wem gehört diese Handschrift überhaupt?

Die Musical Idea Work Group (MIWG)

Die Analyse der Rezeption hat gezeigt, dass Trier eindeutig als treibende Kraft verstanden wird. Es stellt sich die Frage, ob die Annahme von Lars von Trier als Auteur Mélomane auch Rückhalt in der Produktionsrealität findet. Es liegt

32 I. O.: »svulstig strofe«. – Alle Übersetzungen aus dem Dänischen in diesem Buch stammen von mir.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schließlich nahe, dass die Priorisierung einer einzelnen Person mit der Marginalisierung vieler einhergeht.

In den sog. Production Studies, also jener Disziplin, die sich mit den filmischen Produktionsprozessen auseinandersetzt, stellt die »Screen Idea Work Group« (SIWG) eines der Schlüsselkonzepte dar. Ian Macdonald, der als ihr Pionier gilt, definiert sie als eine

> flexibly constructed group organized around the development and production of a screen idea; a hypothetical grouping of those professional workers involved in conceptualizing and developing fictional narrative work for any particular moving image screen idea. (Macdonald 2010: 45)

Um die dynamischen Produktionsprozesse zu begreifen, so Macdonald, hilft die Vorstellung einer Gruppe, die auf formelle und informelle Art und Weise an der Gestaltung einer »Screen Idea« arbeitet. Unter der Screen Idea versteht er den Kerngedanken von allem, was zu einem Filmwerk werden soll, wobei es keine Rolle spiele, ob diese Idee komplex ist und ob sie schriftlich fixiert werden kann (Macdonald 2012: 113). Die Vorstellung einer SIWG sei hilfreicher als das geläufige Modell einer Abfolge von verschiedenen Individuen, welches die Drehbuchentwicklung wie die Fließbandfertigung von Autos darstelle (Macdonald 2010: 49). Dabei geht es Macdonald nicht primär um die Dekonstruktion von Autorschaft:

> the Screen Idea Work Group is not intended to replace the sense of individual authorship, despite the implication that collectively the SIWG is the true site of the emerging screen idea. Attribution of, or credit for, creative ideas is not the purpose of this way of studying screen idea development. It is instead intended as a way of understanding what actually happens when a moving image narrative is conceived, developed and produced. (ebd.: 56)

Im Verlauf meines Forschungsaufenthalts in Kopenhagen zeigte sich, dass die Drehbuchentwicklung und der filmmusikalische Produktionsprozess sehr ähnlich sind, da es sich auch hier um eine flexible, formell und informell agierende Arbeitsgruppe handelt, wenngleich sich diese weniger um eine »Screen Idea« als vielmehr um eine musikalische Idee versammelt. In Anlehnung an Macdonalds »Screen Idea Work Group« spreche ich im Folgenden von der »Musical Idea Work Group« (MIWG). Die MIWG fungiert als flankierendes Korrektiv zu dem Konzept des Auteur Mélomane. Während Gorbmans Auteur Mélomane eindeutig die öffentliche Rezeption widerspiegelt, versuche ich mit der MIWG den Produktionsrealitäten gerecht zu werden. Die MIWG bezeichnet eine hypothetische Arbeitsgruppe, die sich zum Zwecke der Entwicklung einer filmmusikalischen

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Idee zusammenfindet. Sie bezieht sich auf alle Personen, die in irgendeiner Weise direkt mit der Entwicklung dieser Idee zu tun haben. Die Akteur*innen können, aber müssen nicht offiziell an das Projekt angebunden sein. Die Zusammensetzung der Gruppe ist demgemäß äußerst flexibel, sodass es kaum klar definierte Rollen und Praktiken gibt.

Wie in Abb. 2.2 zu sehen ist, setzt sich im Fall Trier die filmübergreifende MIWG aus mindestens elf Akteur*innen und verschiedenen Berufsbezeichnungen zusammen. Die Sichtbarmachung und analytische Darstellung dieses Netzwerks ist das Resultat intensiver Recherchen und zahlreicher Gespräche mit den Akteur*innen in Kopenhagen im Jahr 2020 und 2021, die als qualitative und semistrukturierte Interviews stattfanden (vgl. Bruun 2016). Alle Personen waren direkt an der Entwicklung filmmusikalischer Ideen beteiligt. Der Platzhalter in der Abbildung unterstreicht die Offenheit der Gruppe und verweist auf jene Mitglieder, die aufgrund ihrer inoffiziellen Zugehörigkeit unsichtbar bleiben. Es liegt auf

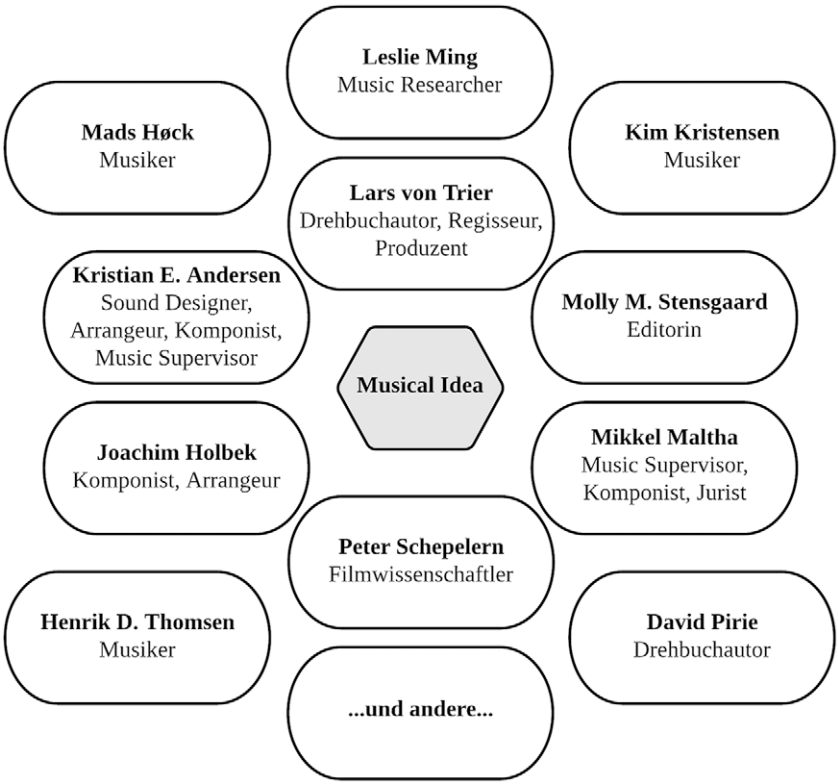


Abb. 2.2: Die Musical Idea Work Group im Filmschaffen Lars von Triers.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Hand, dass die Auflistung der an der filmmusikalischen Gestaltung beteiligten Personen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, da solche Netzwerke rhizomatische Strukturen aufweisen und gerade informelle Beziehungen kaum zu rekonstruieren sind. Allerdings ist sie ein erster Schritt in der Identifikation von Akteur*innen und Berufsgruppen, die eine MIWG bilden können.

Es lassen sich verschiedene Untergruppen der MIWG erstellen. Zum einen ist dies anhand der Berufsbezeichnungen möglich. Während einige davon die Zugehörigkeit zur MIWG nahelegen (Komponist, Arrangeur, Sound Designer, Music Supervisor, Music Researcher, Musiker), gibt es auch Personen wie Peter Schepelern (Filmwissenschaftler), Molly Stensgaard (Editorin) oder David Pirie (Drehbuchautor), deren Berufsbezeichnungen nicht unmittelbar auf eine Zugehörigkeit zur MIWG schließen lassen. Zum anderen lässt sich zwischen offizieller und inoffizieller Anbindung unterscheiden, d. h., ob die Mitarbeit einer Person mit der Nennung im Abspann öffentlich gewürdigt wird oder nicht. Schepelerns und Piries Mitarbeit findet beispielsweise keinen Eingang in die Abspanne der Filme. Eine offizielle Anbindung an ein Projekt bedeutet in der filmischen Produktionskultur jedoch nicht, dass eine monetäre Entschädigung erfolgt. Mads Høck, der als Organist für *Nymphomaniac* tätig war und auch im Abspann genannt wird, erklärte mir, welche Vereinbarung der Zusammenarbeit zugrunde lag: »The deal was that there shouldn't be any money between us. I wanted to represent my church and my job and this was a super platform and opportunity to work with a very special film director« (persönliches Interview, 26.10.2020). Die Medienindustrie beruht in weiten Teilen auf »symbolischen Entlohnungssystemen«, wodurch die Erlangung »nicht-finanziellen, künstlerischen, sozialen und kulturellen Kapitals« versprochen wird und gleichzeitig reale Kosten für die Unternehmen vermieden werden (Caldwell 2013a: 41; vgl. auch Caldwell 2013b). Abb. 2.2 bildet jedoch den Einfluss auf die filmmusikalische Idee ab. Infolgedessen gibt es einen engeren und einen weiteren Kreis.

Zu dem engeren Kreis zählen Akteur*innen, die in zahlreiche Projekte involviert waren und erheblichen Einfluss auf die Ausgestaltung filmmusikalischer Ideen hatten. Kristian E. Andersen und Joachim Holbek waren wie keine anderen Personen an der auditiven Gestaltung der Filme beteiligt. Mit Ausnahme von *The Element of Crime* und *Epidemic* war einer oder waren sogar beide in jedem Filmprojekt involviert. Holbek erhielt als Triers Schwager die Möglichkeit, 1988 mit seiner Musik zu Triers TV-Produktion *Medea* zu debütieren. Andersen stieß 1996 mit *Breaking the Waves* als Supervising Sound Editor erstmals zur MIWG. Zu diesem engeren Kreis lassen sich noch Molly M. Stensgaard, Mikkel Maltha und Peter Schepelern hinzufügen. Stensgaards Zusammenarbeit mit Trier begann mit der Serie *Riget* (1994). Seitdem schnitt sie fast alle seine Produktionen. Maltha war

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

seit *Dancer in the Dark* an den Filmproduktionen beteiligt, wenngleich er in den früheren vor allem als juristischer Ratgeber fungierte. Peter Schepelern ist Triers ehemaliger Hochschullehrer und versteht sich als sein Mentor, sodass er die Filmprojekte als kulturgeschichtlicher Berater begleitete.

Während sich der innere Kreis durch andauernde Kollaborationen auszeichnet, wird der äußere Kreis von einmaliger Zusammenarbeit dominiert. Hierzu zählen Mads Høck (Organist in *Nymphomaniac*), Kim Kristensen (Melodica-Spieler in *Idioterne*), Leslie Ming (Music Researcher für *The House That Jack Built*) und David Pirie (Drehbuchautor von *Breaking the Waves*).[33] Lediglich der Cellist Henrik Dam Thomsen war in mehrere Projekte involviert. So spielte er mit Ulrich Stærk die Sonate in A-Dur von César Franck für *Nymphomaniac* ein (vgl. Kapitel 5), überspielte die Cello-Kantilene im *Tristan*-Vorspiel für *Melancholia*, um einen »more passionate sound« zu erreichen (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020; vgl. Kapitel 7), und war für die durch das Cello erzeugten Klangeffekte in *The House That Jack Built* verantwortlich.

Da ich mich bereits über Jahre hinweg mit Triers Filmographie beschäftigt hatte, war eine ausgeprägte Erwartungshaltung in den Gesprächen mit den Akteur*innen unvermeidlich. Das Ziel der Produktionsperspektive besteht darin, Einblicke in die Produktionsprozesse zu bekommen, die mir ansonsten verwehrt blieben. Die Gefahr solcher Interviews besteht gemeinhin darin, nur das zu hören, was man zu hören hofft, um eine selbst ins Feld geführte Idee zu bestätigen. Als ich die Interviews vorbereitete, ging ich davon aus, dass die Aussagen der Akteur*innen unvereinbar mit der Idee des Auteur Mélomane wären. Meine These war, dass sich wissenschaftliche Rezeption und Produktionsrealität widersprechen und dass an der filmmusikalischen Ausgestaltung eine ganze Reihe an Personen maßgeblich beteiligt sind, deren Leistungen mit einer Ideologie des Auteur Mélomane marginalisiert oder schlichtweg ignoriert werden. Umso irritierter war ich, als ich mich mit den Akteur*innen über ihre Arbeitsprozesse unterhielt und sich recht schnell herausstellte, dass auch diese das Narrativ der Rezeption bedienen, also Lars von Trier als treibende Kraft verstehen:

> It was all Lars' idea. He knew exactly what he wanted and I just followed his instructions. (Høck, persönliches Interview, 26.10.2020)

> I think Lars works with music in a very unexpected way. And that's pretty much his brilliance. It's all in his mind. He's very fond of music. He usually has very strong ideas about music upfront. If you read the scripts, you see that he often mentions music at that stage! (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

33 David Pirie überarbeitete eine frühe Version dieses Drehbuchs und integrierte in diesem Zusammenhang mögliche Songs, die im Film erklingen könnten (vgl. Kapitel 3).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Lars is very precise with what he wants. He knows from the script stage what kind of music should appear in the film. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

> It's mostly his [Trier's] idea. He always has a very clear idea about the music. At the same time, he's always open to try different things and to work with what is on the table. (Holbek, persönliches Interview, 13.11.2020)

Entgegen meiner anfänglichen Vermutung schreiben selbst die Personen, die direkt an der Entwicklung filmmusikalischer Ideen beteiligt waren, Trier die zentrale Handlungsmacht zu. Allerdings gibt es Gründe, solchen Behauptungen gegenüber skeptisch zu sein.

Erstens: Im Kontext der Produktionsforschung warnt John Caldwell (2013a: 34) davor, dass das, »was gehobene Mitarbeiter von sich geben, […] fast immer schriftlich vorformuliert und geprobt« ist. Die Äußerungen der Akteur*innen müssen daher »stets unter performativen Gesichtspunkten, als Branchen-Inszenierung, betrachtet werden« (ebd.: 34). Sicherlich mag der Grad an konventionalisierter Selbstdarstellung eines Sound Designers in einem Interview geringer sein als jener eines Regisseurs, der einen hohen Celebrity-Status innehat. Dennoch war allen Akteur*innen selbstverständlich bewusst, dass ihre Aussagen im Gespräch mit mir auf den vorliegenden Seiten erscheinen könnten. Das, was auf den ersten Blick als glaubhafte Insiderinformation erscheint, kann sich somit schnell als Teil einer choreographierten kulturellen Performance entpuppen (vgl. Caldwell 2014).

Zweitens: Die Erzählung vom Regisseur als Schöpfer formt Rezeptions- *und* Produktionskultur. Hierbei ist erneut Macdonalds Forschung zur SIWG aufschlussreich. Die Mehrheit der Akteur*innen, denen er innerhalb seiner Feldforschung begegnete, vertraten orthodoxe Ansichten

> that do little to illuminate the process of screen idea development, except to show that their holders have absorbed professional screenwriting culture to a point where they rarely question their practice and accept it as the norm. (Macdonald 2010: 53)

Einerseits könnten die Akteur*innen der MIWG glauben, dass von ihnen erwartet wird, das Narrativ des Films als Vision des Regisseurs zu bedienen. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass sie dieses allgegenwärtige Narrativ schlichtweg verinnerlicht haben – also wirklich glauben.

Die MIWG ist von einer strukturellen Hierarchie geprägt. Doch wie sehen die Aufgaben der Akteur*innen in dieser Gruppe konkret aus? Das größte Problem der Analyse von Tätigkeitsfeldern liegt darin, dass Berufsbezeichnungen wie

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Music Researcher oder Music Supervisor nicht klar definiert sind. Die Aufgaben reichen von der Budgetierung, Terminplanung, Klärung der Musikrechte und Einholung von Lizenzen bis hin zur Musikrecherche und Musikauswahl (vgl. Hershon 2001; Klein & Meier 2017). Bei Music Supervisors handelt es sich oft um Anwälte, die zugleich Musikenthusiasten sind, oder Musiker*innen mit Faible für die Juristerei. Mikkel Maltha wird in den Abspannen beispielsweise als »Lawyer« (*Dancer in the Dark*), »Production Lawyer« (*Dogville* und *Manderlay*), »Legal Advisor« (*Antichrist*) und »Music Supervisor« (*Nymphomaniac*, *Melancholia* und *The House That Jack Built*) gelistet. In Anbetracht dieser Bandbreite an Tätigkeiten sind Insider-Interviews unabdingbar, um die Arbeitsprozesse einer MIWG nachzuvollziehen.

Mikkel Maltha (persönliches Interview, 09.11.2020) hat beispielsweise einen juristischen Fokus: »For 90% of the time«, so Maltha über seine Arbeit mit Trier, »I am responsible to clear the rights.« Auf Nachfrage hin erläuterte er, wie er die restlichen 10% verbringt:

> Sometimes I play him [Trier] some music. And I remember playing the Glenn Gould clip which appears in *The House That Jack Built* a long time before he wrote the script. This is one of the few examples I contributed to the films from a creative point of view. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Hier zeigt sich, wie die informellen Arbeitsprozesse einer MIWG aussehen können. Kim Kristensen, Joachim Holbek, Kristian Eidnes Andersen und Molly Malene Stensgaard beschreiben ähnliche Arbeitsweisen, die sich mit der Methode »Trial and Error« zusammenfassen lassen:

> Other pieces of music with very different character were suggested [für *Idioterne*]. I recorded different possible pieces in my studio and Lars von Trier listened and luckily he chose »The Swan«. (Kristensen, persönliches Interview, 27.10.2020)

> It's very much trial and error. During the production of *Dogville*, for example, we tried a lot of different musical pieces and at some point Lars would just say »Yes, I like this!« Yet, he very early decided to use baroque music. So it's kind of trial and error, but definitely trial and error with a plan. (Holbek, persönliches Interview, 13.11.2020)

> For *Antichrist* we wanted to create a feeling of unease via a crossover between sound design and music. Lars had the idea to use only organic material, no classical instruments. For several months we met every day for half an hour and made the »sound of the day«, as we called it. We tried different things, like cracking branches, hitting stones against each other, blowing on leaves. I then sampled and manipulated these sounds in the studio. There were certainly days when we

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> doubted the idea. But in the end I am satisfied with the result. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

> There is a great, great element of playfulness and simple trial and error in working with Lars. He would always avoid the solution right in front of him. If you don't try things out, you never get that far away from the most expected solution. And then you never find the really interesting solutions. So nothing is ever too stupid to be tried out. In fact, we found that sometimes the really good solution is right next to the really stupid solution. This kind of experimentation is even expected in the working process with Lars. Everyone would be disappointed if stupid solutions were not tried. We know that this is a huge privilege. It comes with a master like him. We take a lot of time in the editing process and the goal is not to be efficient or to reach the right solution very quickly. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Viele MIWG-Mitglieder beschreiben Trier als letzten Entscheidungsträger. Die Optionen, die auf dem Tisch liegen, stammen jedoch von der MIWG. Sosehr Trier gemeinhin als Urheber filmmusikalischer Ideen wahrgenommen wird, sowenig zeigt sich dies in den Erläuterungen der realen Arbeitsprozesse, die sich durch gemeinsames Ausprobieren auszeichnen. In Stensgaards Ausführung erscheint das »Trial and Error« als heuristische Methode der Problemlösung sogar als Ziel in der Zusammenarbeit. Bei der Erläuterung dieser Arbeitsweise betont sie dementsprechend den kollaborativen und dynamischen Charakter in der gemeinschaftlichen Arbeit an der Gestaltung der Tonspur:

> We already work with music during the editing of the first or second cut. Ideally, I already start my collaboration with Kristian [Andersen] at this point. So this process takes place quite early and is very dynamic. He constantly feeds Lars and me with sounds and music. Of course, this is not finished material. It's very much trial and error again: Kristian would try things out and give them to us, we would say »wow, that's really interesting, but maybe it could be more like this or that«. That's how we pass sequences back and forth. Mikkel [Maltha] would also supply some music that he knew he could buy the rights to use in the film. And of course Lars and I would also sometimes search the internet for music. So it's really a dynamic process and a constant exchange of ideas. Compared to other sound designers and editors, I would say it's very unusual that we work so parallel in the process. And that's a great quality, but of course it's also much more expensive. And you have to trust your colleagues a lot to share your unfinished material. For example, when I was working on *Melancholia,* I thought I had made a brilliant music edit. Then I gave it to Kristian and of course, as a composer, he wasn't, let's say, totally convinced by it. So he rearranged everything. But the important thing is that I could indicate what I wanted with the music and Kristian could then

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> work with it. I am convinced that this kind of productive collaboration increases the quality of the film. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Die Musik und das Sound Design sind bereits integraler Bestandteil in der frühen Phase der Postproduktion. Zudem ist der filmmusikalische Gestaltungsprozess nach Stensgaard durch einen ständigen Austausch von Ideen gekennzeichnet, der zwischen ihr, Andersen, Maltha und Trier stattfindet. In der Einleitung habe ich zwischen der filmischen Rekontextualisierung von präexistenter Musik und ihrer musikalischen Bearbeitung für den Film als zwei Dimensionen der Aneignung unterschieden (vgl. auch Kapitel 6). Stensgaards Schilderung verdeutlicht, dass Filmeditor*innen nicht nur die Rekontextualisierung beeinflussen, sondern auch direkten Einfluss auf die musikalische Bearbeitung haben können.

Wie sich eine filmmusikalische Idee in diesem Prozess konkret entwickeln kann, erläutert sie am Beispiel von *Dogville*:

> When it comes to the music, I think one of the most interesting processes was for *Dogville*. In the beginning Lars had the idea that it should be authentic music from the time and place of the film, so some kind of blues music. So we tried that for the pilot and we thought »ugh, that's not good«. It was kind of too direct or too connected to the story. Then for some reason Lars and I saw *Barry Lyndon* and we loved the baroque music in the film. So we decided to try that music once, but only once. We were quite afraid of liking this music in *Dogville*, because obviously it wouldn't be possible to actually use it. In a way, this baroque music is completely off the track. There's no connection with the setting or the reality of the film. But it immediately felt really, really good. So we decided to use baroque music. Since we couldn't use *Barry Lyndon*'s music, we checked if there was a person in Copenhagen who knew everything about baroque music. So we found this »Mister Baroque«, an old gentleman, and he came out with some very interesting music. I think it's really surprising how well this music works in the film without having any relation to the time and place of the story! (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)[34]

Es zeigt sich, wie Akteur*innen aufgrund einer zugeschriebenen Expertise in die Arbeit der MIWG integriert werden, ohne dass diese eine offizielle Anbindung an das Projekt haben. Eine derartige Kollaboration hat häufig direkten Einfluss auf die Entwicklung der filmmusikalischen Idee. Gleichzeitig findet sie gänzlich hinter verschlossenen Türen statt, sodass die Person üblicherweise nicht im Abspann erscheint. Dies ist auch bei Peter Schepelern der Fall, der seine Funktion als Triers Enzyklopädie betont:

34 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Lars always asked me about literature, classical music, and film history. When he worked on *Nymphomaniac*, he was very interested in Marcel Proust. I remember that he asked me about the »Vinteuil Sonata« in *À la recherche* and whether it really existed. I told him that there are a few musical pieces that could be meant by Proust, but that I believe the most suitable would be the first movement of César Franck's *Violin Sonata*. After he had listened to this piece, he said »This piece is wonderful! It fits perfectly!« […] When he was working on *Antichrist*, Lars was looking for music with a very vocal sound. I pointed him to Saint-Saëns' »Mon coeur s'ouvre à ta voix« and the wordless female voice in Villa-Lobos' »Bachianas Brasileiras No. 5«. (Schepelern, persönliches Interview, 23.10.2020)

Während die Akteur*innen zwar Trier die größte Handlungsmacht zuschreiben, verdeutlichen ihre Ausführungen auf Nachfrage zu den konkreten Arbeitsprozessen, dass Trier keineswegs eine klare filmmusikalische Vision hat, die letztlich nur noch der Umsetzung bedarf. Auch wenn Trier in vielen Fällen die endgültigen Entscheidungen zu treffen scheint, sind seine anfänglichen musikalischen Ideen oft eher vage und nehmen erst im Laufe der Zusammenarbeit mit verschiedenen Personen Gestalt an, die offiziell und inoffiziell an das Projekt gebunden sein können.

Bis hierhin bestanden filmmusikalische Ideen in einer musikgeschichtlichen Epoche (*Dogville*), einer literarischen Figur (*Nymphomaniac*) oder einer spezifischen Klanglichkeit (*Antichrist*). Der Klang spielte auch bei *The House That Jack Built* eine wichtige Rolle. Henrik D. Thomsen, der im Abspann für die »Cello FX« gelistet wird, beschreibt die filmmusikalische Idee folgendermaßen:

> With *The House That Jack Built* the three of us [Trier, Andersen, Thomsen] met with the purpose of creating »the sound of hell«. Lars wanted to test the highest and the deepest possible notes on a cello. We recorded a long line of scratchy overtones and harmonics as well as extremely deep sounds on a tuned down *c* string. The result came out as a mix of the sounds. (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020)

Das Sound Design der Hölle besteht im finalen Film aus diesen Cello-Klängen in Kombination mit Lars Ulrichs und Alex Riels Trommelaufnahmen, die während des oben erwähnten Waldausflugs mit Trier entstanden. Die Klanglichkeit führt zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen Musikaufnahme und Musikstück, die in der Arbeit der MIWG eine wichtige Rolle spielt.

»Lars chooses the music. But when it comes to the actual recording, I have plenty of rope. Usually I'm the one who selects the recording« (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020). Dies bestätigt auch Leslie Ming, die zwar – wie Maltha – betont, dass ihre Haupttätigkeit in »clearing the music rights and finalizing the paperwork« (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020) bestand, aber

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gleichzeitig berichtete, dass sie die Musikaufnahme von »Hit the Road Jack« für *The House That Jack Built* fand:

> Lars did not wish to use Ray Charles' version of »Hit the Road Jack«. Why I do not know. So I got the task to find the best cover versions of the song and present them to him. Let me tell you – there are *a lot* of cover versions of »Hit the Road Jack«! Ultimately I found this obscure, quirky version on YouTube by Buster Poindexter (David Johansen from New York Dolls), which had female choir voices on it. I thought there was no way in hell that Lars would pick that one out of all of them, but surely he did. (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020; Herv. i. O.)

Mings Beschreibung veranschaulicht die zuvor gemachte Unterscheidung zwischen dem Handeln der MIWG-Mitglieder (Ming sucht nach Songcovern und schlägt u. a. dieses vor) und dem Auteur Mélomane als letztem Entscheidungsträger (Trier wählt diese Version). Die musikalische Idee besteht hier aus einer präexistenten Musik, wobei eine Interpretation, also eine spezifische Musikaufnahme, vermieden werden soll. Sie kann sich aber auch direkt auf eine präexistente Musikaufnahme beziehen. Dies lässt sich mit demselben Beispiel verdeutlichen, da im Produktionsprozess von *The House That Jack Built* ursprünglich ein anderer Song für den Abspann geplant war:

> Originally, Lars wanted the film to end with a Louis Armstrong song. But it was a very particular version he wanted to use, which was very old, and we could not find the master owner. It had switched hands over the years and the labels did not know who had it now. You have to be very careful with American masters, so we did not want to take the risk of putting it on the end credits without having paid the master owner. (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020)

Um eine Musikaufnahme im Film verwenden zu können, müssen spezielle Lizenzen (i. d. R. »synchronization licence« und »master licence«) vom Rechteinhaber (»master owner«) erworben werden (der Prozess wird »clearing« genannt).[35] Mings Ausführung ruft in Erinnerung, dass die Filmproduktion an finanzielle und strukturelle Bedingungen geknüpft ist, die die Realisierung von filmmusikalischen Ideen verunmöglichen können.

Dass eine präexistente Musikaufnahme wichtig für die filmmusikalische Idee ist, bedeutet jedoch nicht unweigerlich, dass das Ziel der MIWG darin besteht, die Lizenz für jene Aufnahme zu bekommen, damit sie dann im Film erklingen kann. Bei der Aufnahme von Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« für *Nympho-*

35 Zum Licensing bei präexistenter Filmmusik vgl. Godsall (2019: 18–27).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

maniac bestand die Idee darin, der Interpretation desselben Stücks in Andrei Tarkowskis *Solaris* so nah wie möglich zu kommen:

> Lars wanted to quote Tarkovsky's *Solaris*. And I thought when he contacted me he wanted just to hear this very beautiful piece by Bach played as we play Bach now and not as they did back in the seventies with this very hard Sesquialtera stop. I wanted to play the solo with a reed, an oboe, or something like that, but Lars insisted that it should be exactly the same sound as in *Solaris*. I even added a lot of trills and ornamentations because that's the way baroque music is played now but they didn't do that in the seventies when *Solaris* was recorded. And Lars didn't want all these trills. So we made this very pure version. It was very clear that this was what he wanted, this very clear reference to Tarkovsky. (Høck, persönliches Interview, 26.10.2020)[36]

Für *Antichrist* bestand die filmmusikalische Idee ebenso im Nachbau einer präexistenten Musikaufnahme, nämlich von Händels »Lascia ch'io pianga«:

> Lars wanted to use an existing recording of Cecilia Bartoli. But then we decided to make our own recording. I was responsible for the whole production of the recording, that is, for the choice of the location, the orchestra, and the singer. It's not that we couldn't get the Bartoli track! The new recording simply had the right expression with the slowed-down images and is very intimate. As I believe, the result turned out even better than it would have been with this existing recording. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Kristian Andersen teilte mir im Gespräch mit, dass sie die Aufnahme von Cecilia Bartoli in der Postproduktion verwendeten (persönliches Interview, 07.12.2020).[37] Die Aufnahme hatte nach Andersen zwar das perfekte Tempo und *rubato*, sei jedoch zu lieblich und majestätisch für den Film gewesen. Durch die eigene Musikproduktion mit Tuva Semmingsen und den Barokksolistene konnten sie mehr Kontrolle über den musikalischen Ausdruck gewinnen, während sie zeitgleich das Tempo und *rubato* von Bartolis Aufnahme kopierten, indem sie dem Konzertmeister Bjarte Eike einen dynamischen Click-Track ins Ohr gaben.[38]

Der Nachbau einer präexistenten Musikaufnahme kann jedoch nicht nur durch die Produktion einer neuen Aufnahme geschehen, sondern auch durch die

36 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

37 Vgl. Rinaldo, HWV 7a / Act 2 – »Lascia ch'io pianga«. Auf der CD: *Händel: Rinaldo*. Cecilia Bartoli, Sängerin, Christopher Hogwood, Dirigent, The Academy of Ancient Music. Decca, 2000.

38 Vgl. »Lascia ch'io pianga Prologue«. Auf dem MP3-Album bzw. der LP: *Antichrist – Original Motion Picture Soundtrack*. Tuva Semmingsen, Sängerin, Bjarte Eike, Konzertmeister, Barokksolistene. Cold Spring Records, 2019. Vgl. auch das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

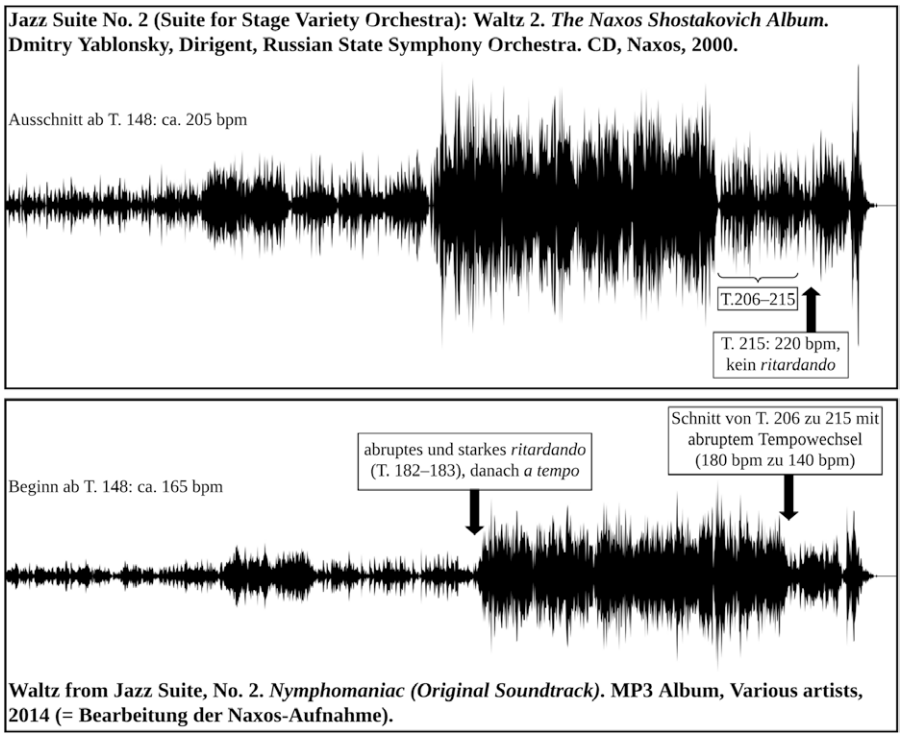


Abb. 2.3: Die Bearbeitung einer präexistenten Musikaufnahme.

Bearbeitung einer anderen präexistenten Musikaufnahme: In *Nymphomaniac* erklingt eine Naxos-Aufnahme von Dmitri Schostakowitschs Walzer Nr. 2 aus der *Suite für Varieté-Orchester.* Vergleicht man jedoch diese präexistente Musikaufnahme mit dem, was im Film erklingt, fallen zahlreiche Unterschiede auf (Abb. 2.3).[39] So wurde das generelle Tempo verlangsamt (von ca. 205 auf 165 bpm), abrupte und starke *ritardandi* hinzugefügt (T. 182–183 und T. 215) sowie *innerhalb* des Musikeinsatzes geschnitten (T. 206–215).[40]

Die Eingriffe in die präexistente Musikaufnahme verwundern. Während die Musik im Film erklingt, sind Penisfotos zu sehen, die im Rhythmus der Musik montiert sind (erster Teil, 1:21:17). Es wäre ein Leichtes gewesen, die Bildschnitte in der Penismontage der originalen Musikaufnahme gemäß vorzunehmen. Warum wurde also stattdessen in die Musik durch Time-Stretching eingegriffen?

39 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

40 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Dsch (2001). Da sie lediglich Probenziffern aufweist, habe ich die Taktzahlen selbst hinzugefügt.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lars von Trier führte 1993 bei einem Werbespot für die französische Firma *CNP Assurances* Regie, der in Gänze von dem besagten Walzer begleitet wird.[41] Dort handelt es sich um eine Aufnahme von dem Royal Concertgebouw Orchestra unter der Leitung des Dirigenten Riccardo Chailly.[42] Diese Aufnahme weist insofern Ähnlichkeiten zur *bearbeiteten* Version in *Nymphomaniac* auf, als der Beginn des Posaunen-Solos, welcher dem Beginn des Musikabschnitts im Film entspricht (Probenziffer 16 bzw. T. 148), ziemlich genau das gleiche Tempo aufweist (ca. 170 bpm) und ebenso in T. 182–183 ein *ritardando* erklingt. Die Eingriffe in die Wiedergabegeschwindigkeit der einen präexistenten Musikaufnahme verweisen also auf eine andere präexistente Musikaufnahme, sodass das Eigenzitat nicht nur durch die Wahl der Musik, sondern auch durch die Bearbeitung einer Aufnahme entsteht, die eine andere imitiert. Die filmmusikalische Idee der MIWG kann sich demgemäß auf eine abstrakte Vorstellung eines Musikstücks (präexistente Musik im Allgemeinen) oder eine konkrete Klangrealisierung (präexistente Musikaufnahme im Speziellen) beziehen.

Zusammenfassend wirken die Aussagen der Akteur*innen etwas widersprüchlich, da Trier einerseits als die Person mit der künstlerischen Vision dargestellt wird, während sich andererseits die geschilderten Arbeitsprozesse als höchst kollaborativ erweisen. Auch dies deckt sich mit Macdonalds Erfahrungen zur »Screen Idea Work Group«. Es handelt sich hierbei keineswegs um eine demokratische Gemeinschaft, wiewohl sie demokratische Züge aufweist. Stattdessen beruht sie auf der konventionellen Produktionshierarchie. Allerdings stellt die Screen Idea einen nivellierenden Faktor in der Arbeit der Gruppe dar, welcher *innerhalb* der Hierarchie anarchistische Prozesse ermöglicht:

> Anyone from teaboy upwards could suggest an improvement that might have a significant bearing on the final screenwork, even if this contribution is eventually uncredited or filtered through the intervention of others. This kind of contribution informs but does not threaten the decision-making process, controlled or directed by the powerful within the group. (Macdonald 2010: 54)

In gewisser Weise malt Macdonald das Bild einer Postdemokratie. Fast jeder kann sich beteiligen, aber die Entscheidungen werden nur von wenigen getroffen.

41 Von 1985 bis 1996 war Trier an gut 20 Werbespots beteiligt. Dies ist jedoch der einzige, in dem präexistente Musik erklingt. Für einen Überblick über Triers Werbearbeiten vgl. Schepelern (2000: 151–153, 313–315).

42 Vgl. Waltz II. Auf der CD: *Shostakovich: Jazz Suite No. 2–6*. Riccardo Chailly, Dirigent, Royal Concertgebouw Orchestra. Decca, 1992.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diese Beteiligung stellt die herkömmlichen institutionellen Machtstrukturen nicht infrage. Im Gegenteil:

> Successful adoption of a contribution does not necessarily reflect the power structure, as all members of the group usually subscribe to some kind of consensus about the screen idea in question, and how it should operate. This means that any contribution to the screen idea is absorbed into the official hierarchy and conventional ways of working and – importantly – is (re-)directed towards the commonly understood goal of producing a particular (type of) screenwork. (Macdonald 2010: 55)

Meine Interviews mit den Akteur*innen bestätigen Macdonalds Analyse. Indem sie Trier stets als treibende Kraft und Person mit der künstlerischen Vision darstellen, reproduzieren sie die konventionelle Hierarchie in der Produktionskultur. Gewiss liegt es nach den Ausführungen nahe, dass Trier einen großen Einfluss auf die musikalische Gestaltung der Filme hatte. Allerdings stellte sich auch heraus, dass die realen Arbeitsprozesse kollaborativer Natur und durch gemeinsames Ausprobieren charakterisiert sind. Diese kollaborative Dimension wird in die strukturelle Hierarchie absorbiert. Dass auf diese Weise die Tätigkeiten einzelner Akteur*innen marginalisiert, wenn nicht ignoriert werden, liegt auf der Hand.

***

Das Ziel dieses Kapitels bestand darin, Autorschaft im Hinblick auf die filmmusikalische Gestaltung aus der Rezeptions- und Produktionsperspektive zu beleuchten. Dies geschah mit Gorbmans »Auteur Mélomane« und meiner an Macdonald angelehnten Idee der »Musical Idea Work Group«. Im Vergleich zum Auteur Mélomane gehen mit der MIWG mehrere Akzentverschiebungen einher: Während ersteres Konzept eher der wissenschaftlichen und feuilletonistischen Rezeption entspricht, versuche ich mit letzterem, der Produktionsrealität gerecht zu werden. Während beim Ersteren der Film vor allem als Produkt verstanden wird, steht beim Letzteren der Prozess im Mittelpunkt. Während Ersteres die Filmproduktion als Autokratie (oder *Auteur*kratie) impliziert, legt Letzteres die demokratischen Aspekte dieser Arbeitsprozesse offen. Während Ersteres die Zuschreibung individueller Autorschaft verfolgt, geht mit Letzterem die Vorstellung von kollektiver Autorschaft einher. Es wurde deutlich, dass die MIWG eher ein flankierendes Korrektiv als ein Gegenpol zum Auteur Mélomane darstellt. Ein Schwarz-Weiß-Denken wäre hier irreführend, da die Auteur-Ideologie auch das Denken und Handeln der MIWG prägt, sodass beide Denkweisen vielmehr miteinander verschränkt sind. Dies spiegelt sich auch in Schepelerns Antwort auf meine Frage wider, was Trier seiner Meinung nach auszeichne:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Lars is not an all-knowing genius. If he was interested in something, he would simply seek a conversation with an expert in the field and draw his information from it. What may distinguish him from others is his quick comprehension in such discussions. When Lars got the offer to stage Wagner's *Ring* at the 2006 Bayreuth festival, for instance, he asked me if he could talk to my father, Gerhard Schepelern, who was a respected conductor and probably the greatest opera connoisseur of his time in Denmark. After Lars backed out of the Bayreuth project, he published an article about his visions in which he quotes a sentence from my father. Both my father and I had the impression that with this one sentence he had understood what my father's life was all about: »The director must not try to be cleverer than the work!« (Schepelern, persönliches Interview, 23.10.2020)[43]

In Schepelerns Antwort treffen sich der Auteur Mélomane und die MIWG: Einerseits betont Schepelern die Wichtigkeit des Netzwerks, welches Trier zur Verfügung steht. Andererseits macht er insofern deutlich, dass Trier keine beliebige Person ist, als er ihm eine hohe Auffassungsgabe attestiert, die für die Gespräche mit den Expert*innen ungeheuer wichtig ist. Regisseure wie Lars von Trier mögen Auteurs Mélomanes sein, aber ihre Musical Idea Work Groups schaffen und formen das, was wir im Film hören.

In den Creativity Studies existiert die Idee von »den vier P's der Kreativität« (Rhodes 1961; vgl. auch Redvall 2013: 7). Sie beziehen sich auf die Person, den Prozess, das Produkt und die Presse, die die vorherigen drei P's umgibt. Die Filmmusikforschung befasst sich üblicherweise mit der Person (als Künstler*in) oder dem Produkt (die Filmmusik). Dieses Kapitel konzentrierte sich stattdessen auf die Rezeption, d. h., wie Lars von Trier als Auteur Mélomane konstruiert wird, und die Prozesse, in denen Akteur*innen in kollaborativen Arbeitskontexten neue filmmusikalische Ideen entwickeln. Im nächsten Kapitel verweile ich bei der Produktionsperspektive, denn bis dato habe ich eines der wohl aufschlussreichsten Produktionsdokumente weitestgehend ausgeklammert: das Drehbuch. Durch das schriftliche Festhalten einer Momentaufnahme wird der dynamische Prozess der Filmentwicklung handhabbar. Aber welche Bedeutung und Funktion hat die Musik bei dieser Art von Text überhaupt? Wie wird die klangliche Dimension des Films geplant? Und welche Musikkonzepte liegen der Drehbuchentwicklung zugrunde?

43 In Kapitel 8 gehe ich ausführlich auf Triers Projekt in Bayreuth ein.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Quellen

Literatur

Badley, Linda (2020): Diamonds, Wagner, the Gesamtkunstwerk and Lars von Trier's Depression Films. In: Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics. Hg. von Carol Vernallis, Holly Rogers und Lisa Perrott. New York et al.: Bloomsbury. S. 378–388.

Bainbridge, Caroline (2007): The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice. London und New York: Wallflower Press (Directors' Cuts).

Barham, Jeremy (2009): Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shining*. In: Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema. Hg. von Philip Hayward. London: Equinox. S. 137–170.

Barthes, Roland (2000 [1968]): Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.

Becker, Howard (1974): Art as Collective Action. In: American Sociological Review, 29: 767–776.

Becker, Howard (2008 [1982]): Art Worlds. 25th Anniversary Edition. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.

Björkman, Stig (2001): Trier über von Trier: Gespräche mit Stig Björkman. Hamburg: Rogner & Bernhard.

Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1996): The Rules of Art. Cambridge: Polity Press.

Bratus, Alessandro (2016): The »song-ification« of the *Tannhäuser* Overture in Lars von Trier's *Epidemic*. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 12: 192–218.

Bruun, Hanne (2016): The Qualitative Interview in Media Production Studies. In: Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics. Hg. von Chris Paterson et al. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan. S. 131–146.

Caldwell, John (2013a): Zehn Thesen zur Produktionsforschung. In: Montage AV, 22/1: 33–47.

Caldwell, John (2013b): Stress Aesthetics and Deprivation Payroll Systems. In: Behind the Screen: Inside European Production Cultures. Hg. von Petr Szczepanik und Patrick Vonderau. New York: Palgrave Macmillan (Global Cinema). S. 91–111.

Caldwell, John (2014): Para-Industry, Shadow-Academy. In: Cultural Studies, 28/4: 720–740.

Cooke, Mervyn (2008): A History of Film Music. Cambridge: Cambridge University Press.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Forst, Achim (1998): Breaking the Dreams: Das Kino des Lars von Trier. Marburg: Schüren (Arte-Edition).

Foucault, Michel (2000 [1969]): Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 198–229.

Godsall, Jonathan (2015): Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses. In: Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder. Hg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank. München: edition text + kritik (FilmMusik). S. 11–27.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Gorbman, Claudia (2007): Auteur Music. In: Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Hg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert. Oakland: University of California Press. S. 149–162.

Heath, Chris (2011): Lars and His Real Girls. In: GQ, 17. Oktober. URL: https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-bjork-john-c-reilly-kirsten-dunst-nicole-kidman-extras (05.08.2021).

Hershon, Robert (2001): They're Playing Your Song: The Role of the Music Supervisor. In: Cinéaste, 26/3: 24–26, 55.

Hubbert, Julie (2013): The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present. In: The Oxford Handbook of Film Music Studies. Hg. von David Neumeyer. Oxford et al.: Oxford University Press. S. 291–318.

Hubbert, Julie (2017): Records, Repertoire and Rollerball: Music and the Auteur Epic. In: Music in Epic Film: Listening to Spectacle. Hg. von Stephen C. Meyer. Abingdon: Routledge. S. 126–145.

Karlin, Fred und Wright, Rayburn (2004): On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring. 2. Ausgabe. New York und London: Routledge.

Klein, Bethany und Meier, Leslie M. (2017): In Sync? Music Supervisors, Music Placement Practices, and Industrial Change. In: The Routledge Companion to Screen Music and Sound. Hg. von Miguel Mera, Ronald Sadoff und Ben Winters. London: Routledge. S. 281–290.

Knaus, Kordula und Kogler, Susanne (Hg.; 2013): Autorschaft – Genie – Geschlecht: Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau (Musik – Kultur – Gender: Studien zur europäischen Kultur, 11).

Kristeva, Julia (1972 [1967]): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, 3. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum. S. 344–375.

Krust, Stefanie (2013): Fallen und fallen und sterben und sterben: Richard Wagner bei Lars von Trier. In: Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Filmkunst. Hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt. Hamburg: Junius Verlag. S. 158–167.

Langkjær, Birger (2021): Musical Marionettes: Sound and Music in Lars von Trier's Europe Trilogy. In: Studies in European Cinema, DOI: 10.1080/17411548.2021.1978769.

Larkin, David (2016): »Indulging in Romance with Wagner«: *Tristan* in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). In: Music and the Moving Image, 9/1: 38–58.

Levinson, Jerrold (2009 [1996]): Film Music and Narrative Agency. In: Film Theory and Criticism: Introductory Readings. 7. Auflage. Hg. von Leo Braudy und Marshall Cohen. New York und Oxford: Oxford University Press. S. 402–417.

Macdonald, Ian (2004): Disentangling the Screen Idea. In: Journal of Media Practice, 5: 89–100.

Macdonald, Ian (2010): »… So It's Not Surprising I'm Neurotic«: The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. In: Journal of Screenwriting, 1: 45–58.

Macdonald, Ian (2012): Behind the Mask of the Screenplay: The Screen Idea. In: Critical Cinema: Beyond the Theory of Practice. Hg. von Clive Myers. London: Wallflower Press. S. 111–140.

McQuiston, Kate (2013): We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. Oxford et al.: Oxford University Press (The Oxford Music / Media Series).

McQuiston, Kate (2021): Music and Sound in the Worlds of Michel Gondry. New York und London: Routledge (Routledge Focus).

Merkley, Paul (2007): »Stanley Hates This But I Like It!«: North vs. Kubrick on the Music for *2001: A Space Odyssey*. In: Journal of Film Music, 2/1: 1–34.

Morris, Christopher (2018): Back from the dead: Kubrick, music, and the auteur. In: Music, Modern Culture, and the Critical Ear: A Festschrift for Peter Franklin. Hg. von Nicholas Attfield und Ben Winters. New York und London: Routledge. S. 245–263.

Ondaatje, Michael (2002): The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing. New York: Alfred A. Knopf.

Parly, Nila (2019): Lars von Trier's Lost *Ring*. In: Cambridge Opera Journal, 30/1: 1–28.

Paulus, Irena (2009): Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968). In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 40/1: 99–127.

Pujadas, Magda Polo (2014): Die Melancholie bei Richard Wagner und Lars von Trier. In: Richard Wagner – ein einmaliger Rezeptionsfall. Hg. von Berta Raposo. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 281–294.

Rabenalt, Robert (2015): »This is addictive«: Robbie Robertson als Scorseses *music supervisor*. In: Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder. Hg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank. München: edition text + kritik (FilmMusik). S. 29–47.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Redvall, Eva Novrup (2013): Writing and Producing Television Drama in Denmark: From *The Kingdom* to *The Killing*. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Screenwriting).

Rennett, Michael (2012): Quentin Tarantino and the Director as DJ. In: The Journal of Popular Culture, 45/2: 391–409.

Rhodes, Mel (1961): An Analysis of Creativity. In: Phi Delta Kappan, 42: 305–310.

Rockwell, John (2003): The Idiots. London: BFI (BFI Modern Classics).

Schepelern, Peter (2000): Lars von Triers Film. Tvang og Befrielse. Kopenhagen: Rosinante.

Schepelern, Peter (2004): The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier. In: Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media. Hg. von Torben Grodal, Bente Larsen und Iben Thorving Laursen. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press (Northern Lights Film and Media Studies Yearbook). S. 103–127.

Schulz-Ojala, Jan (2009): Chaos regiert, sagt der Fuchs. Absturz und Atemholen vor dem Höhenflug: Lars von Trier, Pedro Almodóvar und Ken Loach in Cannes. In: Tagesspiegel, 20. Mai. URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/filmfestival-cannes-chaos-regiert-sagt-der-fuchs/1516972.html (05.08.2021).

Sonntag, Sabine (2015): »Seht ihr's, Freunde?«: Wagners *Tristan und Isolde* im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stevenson, Jack (2002): Lars von Trier. London: BFI Publishing.

Trier, Lars von (2018): Interview: Through the Black Forest. In: Louisiana Channel, 19. April. URL: https://channel.louisiana.dk/video/lars-von-trier-through-the-black-forest (05.08.2021).

Truffaut, François (1999 [1954]): Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: François Truffaut: Die Lust am Sehen. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren (Filmbibliothek). S. 295–313.

Vogt, Steffen (2013): Weltschmerzmann und Traumfrau: Filmische Variationen über den *Fliegenden Holländer*. In: Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst. Hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt. Hamburg: Junius Verlag. S. 90–99.

Watson, Paul (2012): Cinematic authorship and the film auteur. In: Introduction to Film Studies. 5. Auflage. Hg. von Jill Nelmes. London und New York: Routledge. S. 142–165.

Wennerscheid, Sophie (2014): Phantasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier. In: Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 275–295.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wilker, Ulrich (2014): Liebestod ohne Erlösung: Richard Wagners *Tristan*-Vorspiel in Lars von Triers *Melancholia*. In: Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 263–273.

Notenausgaben

Shostakovich, Dmitri: Suite for Variety Stage Orchestra. Hg. von Manashir Iakubov. Moskau: Dsch, 2001 (IInd Series Orchestra Compositions, 33).

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Braun, Christina (2010): Script Report zu Melancholia. In: Lars von Trier Collection.

Hildebrandt, Andreas und Kempermann, Raphael (2012): Nymphomaniac Sound Report. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2016): The House That Jack Built [Drehbuch]. Final. 17. Juni. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

Andersen, Kristian Eidnes (2020): Persönliche Kommunikation am 7. Dezember via Webkonferenz.

Høck, Mads (2020): Persönliche Kommunikation am 26. Oktober via Webkonferenz.

Holbek, Joachim (2020): Persönliche Kommunikation am 13. November in Kopenhagen.

Kristensen, Kim (2020): Persönliche Kommunikation am 27. Oktober via E-Mail.

Maltha, Mikkel (2020): Persönliche Kommunikation am 9. November via Telefon.

Ming, Leslie (2020): Persönliche Kommunikation am 23. November via E-Mail.

Schepelern, Peter (2020): Persönliche Kommunikation am 23. Oktober in Kopenhagen.

Stensgaard, Molly Malene (2021): Persönliche Kommunikation am 12. Januar via Telefon.

Thomsen, Henrik Dam (2020): Persönliche Kommunikation am 26. November via E-Mail.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

3 Klingende Texte: Musik im Drehbuch

Das Drehbuch spielt in der Filmmusikforschung so wenig eine Rolle wie die Musik in der Drehbuchforschung.[44] Dies ist auf die Produktionspraxis zurückzuführen. Der berühmte Sound Designer Randy Thom beklagt die konventionelle Praxis, die Klanggestaltung als Aufgabe der Postproduktion zu sehen, und plädiert dafür, stattdessen das Sound Design zu einem integralen Bestandteil der Filmproduktion zu machen (vgl. Thom 2019; Thom 2011; Balcita 2007). Nach ihm sollte die klangliche Dimension bereits in der Drehbuchentwicklung einbezogen werden:

> Considerations relating to sound are almost always deferred until late in post-production because it is assumed that only decisions that relate to the visual aspects of the film are crucial early on, and that sound will follow the visual like a loyal soldier. The result of this delay integrating sound design into the storytelling is that the options in sound become narrower and narrower, fewer and fewer over the course of production as decisions are made and implemented in the other crafts until, by the time it is supposedly »time for sound,« sound finds itself in a creative straight jacket, and can often play little more than a remedial or cosmetic role. […] The radical idea I want to put in front of you is this: Someone who thinks creatively in terms of sound and story should be used as a resource during writing or re-writing on many films. (Thom 2019)

Hingegen wird Autor*innen üblicherweise davon abgeraten, Musik in ihre Drehbücher zu integrieren, da dies die Bezahlung von zumeist extrem hohen Nutzungsgebühren voraussetzen würde, die wiederum mögliche Produzent*innen abschrecken könnten. Zudem gilt es als Versuch, für sich den Regiestuhl zu beanspruchen. Letztlich stellt die musikalische Gestaltung vor allem die Domäne von anderen Personen in der kreativen Zusammenarbeit dar wie z. B. Komponist*innen, Sound Designer oder Regisseur*innen. Die Auswahl von konkreten Musikaufnahmen und Musikausschnitten sowie das genaue Timing wird meist in der Tonmischung vorgenommen. Musikalische Hinweise in Drehbüchern sind folglich rar und für gewöhnlich sehr allgemein. Selbst wenn ein bestimmtes Musikstück im Drehbuch festgelegt wurde, ist im fertigen Film in der Regel ein anderes zu hören, da das Drehbuch ein sehr frühes Produktionsstadium widerspiegelt.

44 Die einzigen Forschungsbeiträge, die mir zu diesem Thema bekannt sind, stammen von Claus Tieber (2019) sowie Tieber und Christina Wintersteller (2020), die sich mit der Beschreibung von Musiknummern bzw. diegetischen Musikaufführungen in den Drehbüchern Walter Reischs befassen.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lars von Trier ist jedoch kein typischer Drehbuchautor, da er die Funktionen des Autors, des Regisseurs, des Kameramanns und des Produzenten mit eigener Produktionsfirma in Personalunion vereint. Im Fachjargon spricht man von »Hyphenates«, wobei es sich zumeist um Writer-Producers oder Writer-Directors handelt. Es liegt auf der Hand, dass der Schreibprozess hiervon beeinflusst ist. Lars von Triers Music Supervisor Mikkel Maltha betont entsprechend, dass die Musik bereits früh im Produktionsprozess eine Rolle spielt: »Lars is very precise with what he wants. He knows from the script stage what kind of music should appear in the film« (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020). Gleichzeitig musste er sich laut Maltha über die Musikrechte nie Gedanken machen, da die Stars entweder mit Freude die Verwendung genehmigten oder sie einfach die verlangten Summen bezahlt hätten (ebd.).[45] Selbst bei einem Hyphenate wie Trier lassen sich jedoch zwei falsche Schlussfolgerungen ziehen, wenn man Drehbücher mit einem autorentheoretisch informierten Blick auf Musik hin untersucht.

Erstens: Drehbuchautor*innen haben sich vielleicht Gedanken zur filmmusikalischen Gestaltung gemacht, ohne dass diese ins Drehbuch eingeflossen sind. Der Autorenfilmer Wong Kar-Wai beschränkt sich beim Verfassen des Drehbuchs beispielsweise absichtlich:

> When I began directing, I always imagined myself as a director like Hitchcock, who was very well prepared and knew everything about his films. Very technical. But after the first day I realized that was the wrong idea because I would never be Hitchcock, since I changed [things] all the time. And also because I was the writer, I knew how to change it on set. So finally I said, »Why bother?« And also, you can't write all your images on paper, and there are so many things – the sound, the music, the ambience, and also the actors – when you're writing all of these details in the script, the script has no tempo, it's not readable. It's very boring. (Kar-Wai in Brunette 2005: 126)

Filmschaffende wie Kar-Wai verstehen ihre Drehbücher nicht nur als bloße Drehanleitung, sondern messen ihren Texten einen ästhetischen Eigenwert bei, d. h., das Drehbuch soll angenehm zu lesen sein und nicht mit technischen Details überfrachtet werden. Dies ist der Grund, weshalb ich die Bezeichnung »Drehbuch« verwende. In den Screenwriting Studies kursieren neben dem Begriff

45 Die einzige Ausnahme stellte nach Maltha die Band Metallica dar: »Metallica should produce a song for *Nymphomaniac*. Their drummer Lars Ulrich and Lars von Trier have a good relationship. The problem was the relationship between James Hetfield and Lars Ulrich. So this project was never realized. In the end, Rammstein produced a song and I think it works pretty fantastic in the film« (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020). Allerdings erzählte die Schauspielerin Charlotte Gainsbourg in einem Interview (Kompanek 2014), dass Trier daran scheiterte, die Rechte für Jimi Hendrix' »Hey Joe« zu bekommen (vgl. weiter unten in diesem Kapitel).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»Drehbuch« bzw. »Screenplay« auch die allgemeineren Bezeichnungen »Script« und »Scenario« (vgl. Ksenofontova 2020: 19). Im Vergleich zu diesen Begriffen unterstreicht »Drehbuch« eher den autonomen Wert des Textes und ist weniger auf den fertigen Film hin ausgerichtet.

Das Drehbuch stellt lediglich eine Art der Planung und Dokumentation im dynamischen Produktionsprozess dar. Von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« – dem musikalischen Thema von *Idioterne* – ist in dem Drehbuch beispielsweise keine Rede. Aus Triers veröffentlichtem Tagebuch geht jedoch hervor, dass er zu Beginn der Dreharbeiten nach einem kindlichen Musikstück suchte (vgl. 1998: 162). Auch wenn die letztliche Musikauswahl dann – wie in Kapitel 2 beschrieben – in Zusammenarbeit mit Kim Kristensen stattfand, zeigt dieses Beispiel, dass das Drehbuch keine sichere Auskunft darüber geben kann, inwieweit die musikalische Gestaltung abseits dieses Produktionsdokuments vom Autor oder der Autorin geplant wurde.

Zweitens: Wie Macdonalds »Screen Idea Work Group« verdeutlicht, handelt es sich bei dem Drehbuch um eine kollaborative Kreation (vgl. Kapitel 2). Das Drehbuch ist kein Garant für eindeutige Autorschaft. Der kollaborative Charakter des Schreibprozesses lässt sich an *Breaking the Waves* und der Cover-Gestaltung verschiedener Drehbuchfassungen zeigen (vgl. Abb. 3.1). Im Archiv *Lars von Trier Collection* befindet sich zu diesem Film eine sechsseitige Synopsis, die Lars von Trier mit dem Datum vom 10. Dezember 1991 unterzeichnet hat. Bereits in diesem Dokument gibt es Informationen zur Musik. Sie soll während einer Liebesnacht des frischvermählten Paares erklingen: »During the following days Yan plays some gramophone music, and their lovemaking involves with the music« (Trier, unveröffentlichte Synopsis, 1991: 1). Yan bittet Caroline (im Film dann Bess) nach seinem schweren Unfall, dass sie diese Musik mit ihrem neuen Liebhaber hört: »Yan wants Caroline to hear the music they played together, and she makes love to its accompaniment« (ebd.: 3). Demnach gibt es bereits im Anfangsstadium der Drehbuchentwicklung Hinweise zur Musik, wenngleich noch unklar bleibt, was für Musik überhaupt erklingen soll. Dies ändert sich in Triers 29 Seiten umfassenden Treatment (24. August 1992), in dem – wie weiter unten ausgeführt – die dramaturgische Dimension der Musik ausgebaut wurde. Auf Grundlage des Treatments hat der dänische Schriftsteller Peter Asmussen die erste Version des Drehbuchs verfasst, die auf das Jahr 1993 datiert ist. In der Übersetzung von Peter Sydenham erscheint dann Lars von Trier plötzlich vor Asmussen in der Anordnung auf dem Deckblatt (5. Mai 1993). Es könnte diese Version gewesen sein, die dem britischen Drehbuchautoren David Pirie geschickt wurde. In Piries Überarbeitung des Drehbuchs vom 17. Dezember 1994 finden sich zusätzliche Vorschläge zur Verwendung von Musik. Pirie gibt stets eine Auswahl

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

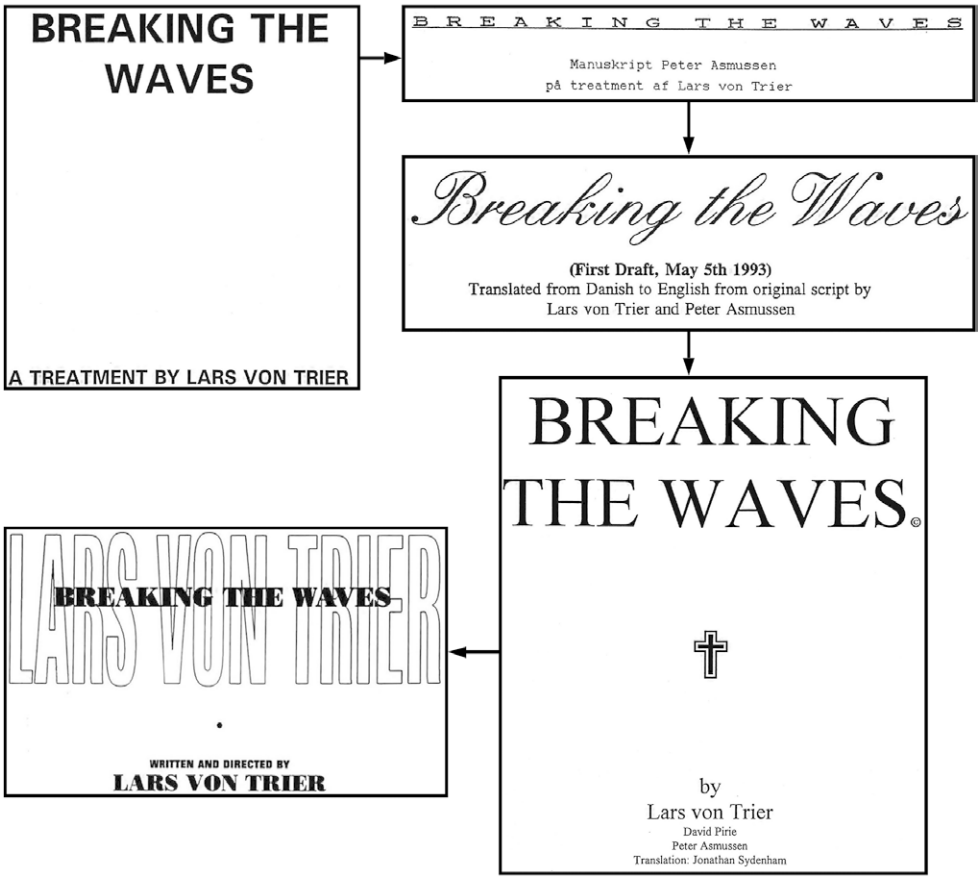


Abb. 3.1: Autorschaft und Cover-Gestaltung von Drehbüchern (im Uhrzeigersinn: Trier 1992; Asmussen 1993; Trier & Asmussen 1993; Trier, Pirie & Asmussen 1995; Trier 1996; lediglich die letzte Fassung wurde veröffentlicht).

möglicher Songs an, wobei er häufig seine präferierte Option unterstreicht. In der letzten Fassung vom 25. April 1995 findet sich demzufolge auch David Pirie auf dem Deckblatt. Doch hat sich nun neben der Reihenfolge der Autoren auch die typographische Dominanz der Namen verändert, da Trier mit größerer Schrift deutlich von den anderen abgesetzt wird. In der letztlichen Veröffentlichung dieses Drehbuchs (Trier 1996) sowie im Film ist dieses Prinzip auf die Spitze getrieben, indem sich die Größenverhältnisse zwischen Filmtitel und Regisseur umkehren und gleichzeitig die Ko-Autoren gänzlich von der Bildfläche verschwinden. Lediglich Peter Asmussen ist im Filmabspann noch als »Co-Writer« gelistet. Die

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cover-Gestaltung dieser Dokumente zeigt eindrücklich, dass mehrere Personen an der Drehbuchentwicklung beteiligt sind und dieser kollaborative Charakter mit Voranschreiten der Produktion verschleiert wird.[46]

Damit die folgenden Ausführungen nicht zu Fehlschlüssen führen, sollten diese beiden Einschränken mitgedacht werden: Dass ein Musikeinsatz in einem Drehbuch notiert ist, auf dessen Titelblatt der Name Lars von Trier prangt, bedeutet nicht zwangsläufig, dass Trier auch die Person war, die diesen Einsatz im Text platziert hat. Des Weiteren lässt sich aufgrund einer fehlenden Beschreibung der Tonspur im Drehbuch nicht darauf schließen, dass sie in Triers Planung keine Rolle gespielt hat. Zweifelsohne besitzt das Drehbuch dennoch einen außergewöhnlichen Wert, da die schriftliche Fixierung einer Momentaufnahme den dynamischen Prozess der Filmentwicklung greifbar macht und Hinweise darauf geben kann, welche Konzepte von Musik ›hinter den Kulissen‹ vorherrschen.

Als ich meinen Forschungsaufenthalt zur Sichtung der Drehbücher und Produktionsdokumente in Kopenhagen antrat, nahm ich an, dass ich entweder – dem Standard der Textsorte Drehbuch entsprechend – keine Informationen zur Musik finde oder – der Idee des Auteur Mélomane zufolge (vgl. Kapitel 2) – eine detaillierte Planung der musikalischen Gestaltung der Filme entdecke. Es stellte sich heraus, dass beides der Fall ist. So zeigt sich eine Bandbreite, die von gar keinen Informationen zur Musik wie in den Drehbüchern zu *Dogville* oder *Manderlay* bis zur sorgfältigen und detaillierten Planung von Musikeinsätzen in *Nymphomaniac* oder *Dancer in the Dark* reicht. Von den 35 Musikeinsätzen in *Dogville* oder den 27 in *Manderlay* fehlt in den Drehbüchern jede Spur. Gleichzeitig befinden sich in diesen Drehbüchern alle Szenen und Montagen, die im Film von Musik begleitet werden. Drehbuch und Film widersprechen sich stellenweise sogar, wenn beispielshalber noch im Shooting Script von *Dogville* – der letzten Version des Drehbuchs – folgende Anweisung für den Abspann zu lesen ist: »The closing credits are neutral and simple, not superimposed on any images« (Trier 2001: 155). Im Film erklingt stattdessen David Bowies »Young Americans« (1975) zu einer Fotosequenz, die ein von Hass, Armut und Elend gezeichnetes Nordamerika zeigt (vgl. Kapitel 8). Im Gegensatz dazu sind die Musical-Nummern in *Dancer in the Dark* en détail vorausgeplant. Das mag bei einem Musical noch recht naheliegend sein, allerdings finden sich auch in *Nymphomaniac* zahlreiche Hinweise zur Musik. In diesem Drehbuch sind 30 Musikeinsätze vermerkt, im Film erklingen 33. Die Schnittmenge aus Drehbuch und Film liegt jedoch bei 19 Szenen, sodass es elf

46 Nach Jack Stevenson (2003: 196–201) war der Autor Mogens Rukov ebenso am Drehbuch zu *Breaking the Waves* beteiligt. Rukov war in der Position des Dozenten an der Dänischen Filmschule zentral für das dänische Kino im Allgemeinen und die *Dogma*-Bewegung im Speziellen. Er soll zudem an den Drehbüchern zu *The Element of Crime* und *Idioterne* mitgearbeitet haben.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musikeinsätze des Drehbuchs nicht in den Film schafften. Die Planung von Musik ändert sich jedoch nicht nur von Drehbuch zu Film, sondern auch von Drehbuchfassung zu Drehbuchfassung. So gibt es in der ersten Fassung von *Melancholia* zehn Musikeinsätze, in der zweiten Fassung 14 und in einer ebenso als »2nd Draft« bezeichneten Fassung 15 Einsätze. In einer Fassung von *Breaking the Waves* war die Verwendung von sieben Rock-Songs geplant, in einer zwei Monate älteren Fassung sind alle Musikeinsätze unvermittelt weg – vielleicht um mögliche Produzent*innen nicht mit den nahenden Kosten für die Musikrechte zu verschrecken.

Angesichts dieser skizzierten Bandbreite erwies es sich schnell als unergiebig, die Drehbücher ausnahmslos auf die fertigen Filme hin zu betrachten und gewissermaßen Strichliste zu führen. Stattdessen bemerkte ich bei der Durchforstung all dieser Materialien, dass sich die Planung und Beschreibung der Musikeinsätze unterschied. Gleichzeitig ließen sich Muster im Datenmaterial identifizieren. Aus der Art und Weise, wie Musik in die Drehbücher integriert wurde, kristallisierten sich schließlich fünf Musikkonzepte heraus. Im Folgenden werden diese Musikkonzepte anhand kurzer Beispielanalysen vorgestellt, wobei es unerheblich ist, ob die Musik, die Szene oder gar der Film realisiert wurde. Im Gegenteil, manchmal erscheinen gerade die verworfenen Musikeinsätze besonders aufschlussreich. Es versteht sich von selbst, dass diese Aufzählung heuristisch ist. Die Liste erhebt weder Anspruch auf Vollständigkeit, noch gibt es klare Grenzen zwischen den Konzepten. Mit dieser Typologie der »Drehbuchmusik« wird ein erstes Analysewerkzeug vorgeschlagen, auf dem sowohl kommende Drehbuchanalysen in der Filmmusikforschung als auch musikorientierte Analysen in der Drehbuchforschung aufbauen können.

In diesem Kapitel wird das originale Drehbuchformat in den Blockzitaten nachgebildet. Deshalb werden bei diesen Zitaten die Quellenangaben in die Fußnoten ausgelagert. Dänische Texte habe ich übersetzt. Bei Übersetzungen ist der Ausgangstext ebenso im Fußnotenapparat zu finden. Dort werden Absätze mit einem Schrägstrich markiert. Diese Zitierweise berücksichtigt die spezifische Gestaltung des Drehbuchs, sodass erkennbar ist, *wie* die Musik in das Drehbuchformat integriert wurde.[47]

47 Drei Drehbücher wurden publiziert. Da sich diese Veröffentlichungen zumeist von den Fassungen der Filmproduktion unterscheiden, beziehe ich mich im Folgenden auf die unveröffentlichten und originalen Manuskripte, die sich in der *Lars von Trier Collection* in Kopenhagen befinden. Zu den publizierten Drehbüchern gehören *Breaking the Waves* (Trier 1996), *Idioterne* (Trier 1998) und *Dancer in the Dark* (Trier 2000).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik als filmisches Mittel

Das Fundament der Filmsprache ist die Montage. Durch das Zusammenstellen und Aneinanderfügen von Filmmaterial werden diskrete Bild- und Tonsegmente in bedeutungsvolle Zusammenhänge gebracht. Ein essenzielles Gestaltungsmittel stellt in diesem Zusammenhang die Musik dar. Sie kann den einzelnen Bildern eine Struktur aufprägen. In der folgenden Beschreibung einer Montage aus dem Drehbuch zu *Idioterne* wird zwar nicht erläutert, *welche* Musik erklingt; *dass* sie erklingt, erscheint jedoch bedeutungsvoll.

> **Sc. 32: EXT. EREMITAGEN – DAY.**
>
> Musik. Montage der glücklichen Idioten, die mit ihren völlig unmöglichen Drachen rennen und sie auf dem Boden hinter sich herziehen. Jeppe ist auf einen Baum geklettert, um die Drachen besser sehen zu können, wenn sie in die Luft fliegen. Er gibt die Erlaubnis von oben, aber sie bleiben verflucht nochmal am Boden. Sie haben ein Fernglas, mit dem sie abwechselnd auf die Drachen schauen, die durch das Gras pflügen. Jeppe kann nicht runter und muss vom Falck [dänischer Rettungsdienst] mit einem Rettungskorb vom Baum geholt werden. Josephine ist besorgt. Die Falck-Leute sind nett und geben der ganzen Bande samt Drachen eine Fahrt in dem Korb. Sie schreien vor Freude, aber wir können es nicht hören, weil nur Musik zu hören ist! Alle sind glücklich und Axel legt seinen Arm um Katrines Schulter.[48]

Die Tonspur wird insofern genauer erläutert, als der diegetische Ton ausgeschaltet werden soll, sodass nur die Musik erklingt. Diese Gestaltung der Tonspur determiniert die filmische Struktur. In der Filmmusikforschung spricht man von »syntaktischen Funktionen« der Musik. Auch wenn bereits Siegfried Kracauer (2019 [1960]: 197–198) und Zofia Lissa (1965: 106) auf die strukturierende Wirkung von Filmmusik bzw. Filmmusik als formbildenden Faktor hingewiesen haben, ist es Helga de la Motte-Haber, die in ihrem mit Hans Emons verfassten Buch *Filmmusik – Eine systematische Beschreibung* erstmals expressis verbis von syntaktischen Funktionen der Filmmusik gesprochen hat (vgl. 1980: 189–201). Zu den syntaktischen Funktionen zählen die Abgrenzung und Zusammenfassung

48 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1997a: 69): »**Sc. 32: EXT. EREMITAGEN – Day.** / Musik. Montage af de glade tosser, der løber med deres helt umulige drager slæbende hen af jorden bag sig. Jeppe er kravlet op i et træ for bedre at se dragerne når de går til vejrs. Han gir klartegn deroppefra, men de blir [sic] sgu på jorden. De har en kikkert med som de skiftes til at kikke igennem, på dragerne der pløjer sig gennem græsset. Jeppe kan ikke komme ned og må tages ned af Falck i en redningskurv. Josephine er bekymret. Falck-folkene er flinke og giver hele banden en tur i kurven med drager og det hele … de hviner af fryd, men vi kan ikke høre det for der er kun musik på det her! Alle er glade og Axel går med armen om skulderen på Katrine.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von filmischen Sinneinheiten wie Sequenzen, Einstellungen, Überblendungen oder Rückblenden. Filmmusik schafft somit »strukturelle Zusammenhänge, insoweit sie filmische Einheiten gliedert oder verknüpft« (ebd.: 200). Das klangliche Kontinuum hebt die Diskontinuität verschiedener Einstellungen auf: »Vor der Musik als gleichgetönter Folie verschmilzt Verschiedenartigkeit vielleicht deshalb zur Einheit, weil ein Element des Films seine Identität wahrt« (ebd.: 198). Die Montage in *Idioterne* zeigt, dass bereits das Vorhandensein von Musik als integraler Bestandteil formalen Zusammenhangs gedacht wird, durch den Bilder verklammert und Sinnabschnitte hergestellt werden.

Die Tonspur kann durch den Kontinuitätsübertrag der Musik sogar Zusammenhang erzeugen, wenn eine inhaltliche Zugehörigkeit der Bilder auf den ersten Blick gänzlich zu fehlen scheint: »Die der Musik eigene Kontinuität der musikalischen Abläufe überträgt sich in der Wahrnehmung auf die Bildfolge und erlaubt weit über logisch-kausale Beziehungen hinausgehende Verknüpfungen zwischen den aneinander gekoppelten Bildern« (Rabenalt 2020: 409). Zur Eingangssequenz von *Melancholia* ist der folgende Gestaltungshinweis zu lesen:

> **OVERTURE:**
>
> (The overture is a collection of various scenes. All stationary camera. In general, super slow motion. The soundtrack is the overture of Wagner's »Tristan and Isolde.« After editing, about 8 minutes.)
>
> (All images are super slow-motion and stationary camera.)[49]

Die Eingangssequenz besteht aus kryptischen Traumbildern. Das zentrale formkonstituierende Element ist die *Tristan*-Einleitung. Durch sie wird diese Sequenz als Sinneinheit wahrgenommen, selbst wenn die einzelnen Einstellungen als Assoziationsmontage keine Handlung und keinen Raum gemein haben.

Im Drehbuch zu *Breaking the Waves* unterstützt die Musik eine andere Art der Montage. Der Film gliedert sich mithilfe von Landschaftspanoramen, die als Kapitelbilder fungieren und die Handlung strukturieren. Diese an Postkarten erinnernden Zwischenbilder werden häufig von Musik begleitet. In der folgenden Szene überbrückt die Musik zwei solcher Einstellungen sowie eine dazwischen liegende Erzählmontage:

49 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 2.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(SUGGESTED MUSIC: »BARBARA O'REILLY [sic]«, THE WHO. UNDERLIES THE FOLLOWING SCENES. CONCLUDES ON PANORAMA SCENE: ICICLES IN FOREGROUND)

SC. 102. PANORAMA SCENE.

Mountains in winter. Thick snow is falling. Day.

SC. 102 [sic]. INT. / EXT. MONTAGE: HOSPITAL / BESS'S MOTHER'S HOUSE / RIG / SUNDRY / DAY / NIGHT.

Winter montage. Jan is lying in hospital, Bess often there beside him. Bess is washing the floors in the shop. The rig is being moved. Oil being found in the howling blizzard. Terry and Pits jubilant as the new oil spurts over them. Terry takes his helmet off and lets the oil spurt over his head. He puts his oily fingers on the camera lens. Jan being taken home to the little bedroom with sloping walls that Dodo and Bess have got ready upstairs in Bess's mother's house. Jan being nursed by Bess and Dodo. Dodo gives Jan a sleeping pill every evening from the jar on the dresser. Bess clowns about for Jan. Sometimes he responds, sometimes not. Bess is fascinated by the reflection of some light in Jan's glass of water, projected onto the wallpaper.

SC. 103 PANORAMA SCENE.

Icicles in foreground of the big waterfall out by the coast. The thaw has set in. Day.[50]

In der »Winter montage« hält der nicht-diegetische Song die zeitlich und örtlich auseinanderliegenden Bilder zu einer Sequenz zusammen. Diese Montage dient zur Handlungsraffung, in der ausgesparte Zeiträume mithilfe der Tonspur überbrückt werden. Gleichzeitig stellt die Musik einen größeren formalen Zusammenhang zwischen jener Montage und den umgebenden Panorama-Szenen her. Die akustische Verklammerung geschieht daher auf zwei Ebenen: Auf einer untergeordneten Ebene wird die Diskontinuität der einzelnen Einstellungen zugunsten einer Erzählmontage aufgehoben; auf einer übergeordneten Ebene entsteht durch die Musik eine größere Sinneinheit, die diese Montage und die umrahmenden Panorama-Szenen umfasst. Die Wirkung dieses Abschnitts ist recht befremdlich, *gerade weil* er so filmisch angelegt ist. Der Film folgt sonst einer naturalistischen und dokumentarischen Ästhetik, die Trier folgendermaßen beschreibt:

> I f one is going to make such a basic or clichéd story, you get a better effect if you do it very realistically. When you see a film with this traditional fantasy-like feel today, it's quite obvious that the world is not like that. Here [in *Breaking the Waves*]

50 Trier, Pirie & Asmussen, unveröffentlichtes Drehbuch, 1995: 51–52.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> we've done the opposite and made the world as it looks. (Trier in Stevenson 2002: 96)

Die Montage stellt die einzige ihrer Art im Drehbuch (und im Film) dar. Durch diesen ästhetischen Bruch entsteht der Eindruck, dass die Gestaltungsweise die Künstlichkeit bzw. die Gemachtheit des Dargestellten exponiert. Die in der Montage beschriebene Geste von Terry (»He puts his oily fingers on the camera lens«) unterstützt diesen Eindruck, indem sie auf die Existenz des Apparatus hinweist.

Im Drehbuch zu *Nymphomaniac* wird die Musik ebenso verwendet, um Szenen akustisch zu verklammern. Allerdings ist der Effekt durch einen dramaturgischen Kniff ein gänzlich anderer:

> **Scene 167 INT. Car – Evening**
>
> Joe fährt das Auto. Wir sehen die Peitsche in einer weißen Plastiktasche auf dem Rücksitz liegen. Wir sind nah an Joe dran. Am Ende dieser Szene kippt die Kamera nach oben und filmt die vorbeifahrenden Straßenlaternen.
>
> Musik: Wir hören César Francks Violinsonate in A-Dur (Vinteuil-Sonate) über diese und die nächste Szene.
>
> **Scene 168 INT. Industrial looking building – Night**
>
> Wir sehen den langen Betonkorridor. Joe sitzt auf einem der 4 Stühle am Ende des Korridors. Sie ist allein mit ihrer Plastiktüte. Die Kamera schwenkt den langen Flur entlang und endet in einer Nahaufnahme von ihr. Plötzlich hört sie die Stimme von K:
>
> K:
>
> (off)
>
> Pluto!
>
> Die Musik hört sofort auf.
>
> Sie folgt K durch die Tür und in einen neuen, schmaleren Korridor hinunter zu einer neuen Tür.[51]

51 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 172–173): »**Scene 167 INT. Car – Evening** / Joe kører i bilen. Vi ser pisken i en hvid plasticpose ligge på bagsædet. Vi er også nær på Joe, der kører. Til slut i denne scene tilter kameraet op og filmer gadelygterne der farer forbi. / Musik: Vi hører César Francks violinsonate i A-dur (Vinteuil-sonaten) hen over denne og den næste scene. / **Scene 168 INT. Industrial looking building – Night** / Vi ser den lange betongang. Joe sidder på en af de 4 stole langt nede af gangen. Hun er alene med sin plasticpose. Kameraet kører ned af den lange gang og slutter i et nærbillede af hende. Pludselig hører hun K's stemme: / K: / (off) / Pluto! / Musikken stopper i det samme. / Hun følger K ind ad døren og ned ad en ny, smallere gang hen til en ny dør.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dieser Drehbuchabschnitt ist in seiner filmkompositorischen Detailliertheit und Übereinstimmung mit der produzierten Filmszene erstaunlich.[52] Sogar die Anzahl der Stühle stimmt überein. Lediglich Joes Spitzname Pluto wurde zu Fido geändert, da Disney das Urheberrecht an dem Namen »Pluto« habe (vgl. Sejersen in Palatucci o. J.). Nicht nur die Auswahl von Musik, sondern auch ihre Positionierung – im Fachjargon als »Spotting« bezeichnet und üblicherweise Bestandteil der Postproduktion – werden genauestens erläutert. Wie in den vorangegangenen Montagen schafft die Musik zunächst Zusammenhang zwischen den Szenen. Die Musik überbrückt den ausgesparten Zeitraum, d. h. die narrative Lücke zwischen den beiden Szenen. Während jedoch die oben beschriebene filmmusikalische Gestaltungsweise in *Breaking the Waves* auf das Erzählen selbst abhebt, stellt hier das beschriebene Ende des Musikeinsatzes den nicht-diegetischen Status der Musik infrage. Das plötzliche Ende der Musik in Kombination mit der Nahaufnahme von Joe suggeriert nämlich, dass sich ein Ereignis in der erzählten Welt auf die nicht-diegetische Musik ausgewirkt habe. Dadurch wird die Musik als Wahrnehmung der Protagonistin markiert. Dieses Detail im Drehbuch führt somit zu einer retrospektiven Umdeutung der Beziehung zwischen Musik und erzählter Welt, indem es andeutet, dass die Musik, die zu Beginn nicht-diegetisch erschien, in Wirklichkeit Joes Innenwelt widerspiegelt. Diese Beziehung zwischen Diegese und Musik wird in der Filmmusikforschung häufig als »metadiegetisch« bezeichnet: »[…] music heard, remembered, or otherwise imagined by a character within the diegesis« (Pontara 2014: 3). Claudia Gorbman hat den Begriff »metadiegetic« erstmals auf die Analyse von Filmmusik bezogen. In ihrem frühen und kurzen Text *Teaching the Soundtrack* definiert sie ihn als »sound apparently ›narrated‹ or imagined by a character as secondary narrator« (1976: 450). Die metadiegetische Interpretation von präexistenter Musik entspricht der außerfilmischen Alltagserfahrung, in der das innere Erleben von Musik gang und gäbe ist (vgl. Godsall 2019: 99). Die Musik ist in diesem Beispiel also nicht nur formkonstituierendes Element, sondern auch dramaturgisches Mittel.

Musik als Text

Der Einsatz von César Francks Musik ist auf den Film hin orientiert, d. h., das Drehbuch gibt an, wann genau die Musik erklingen soll. Wann jedoch der Einsatz *innerhalb* der Musik passiert, ist unklar. Im Schluss des Drehbuchs von *Nym-*

52 Vgl. *Nymphomaniac*, zweiter Teil, ab 0:46:28, und das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

phomaniac wird indes auch der zu erklingende musikalische Abschnitt mithilfe des Liedtextes präzisiert. In der letzten Szene erschießt Joe den alternden Junggesellen Seligman, nachdem dieser versuchte, sich an ihr sexuell zu vergreifen. Die anschließende Flucht findet zu einer Schwarzblende statt, also nur auf der Tonspur:

> Wir hören die Schritte auf der Treppe, wie sie immer leiser werden. Dann das weit entfernte Zuschlagen einer Haustür. Und nach einer kurzen Pause können wir das Geräusch der Katzenklappe in Seligmans Tür erkennen, die lange hin und her schwingt.
>
> Wenn dieser letzte Klang verstummt ist, beginnt der Abspann des Films, begleitet von Jimi Hendrix' »Hey Joe« mit dem ersten »*Hey Joe Where're you going with that gun in your hand?*« des Songs.[53]

Es handelt sich um die letzten Absätze des Drehbuchs. Im Gegensatz zur vorherigen Montage mit der Violinsonate wird sowohl der filmische Abschnitt erläutert, in dem die Musik erklingen soll, als auch der musikalische Abschnitt, der im filmischen Abschnitt erklingen soll. Dies geschieht durch den Verweis auf den Liedtext. Dass der Liedtext zitiert wird, betont zudem seine Bedeutung für den Film. In dem Song, welcher einem Frage-Antwort-Schema folgt, geht es um einen Mann, der seine untreue Frau mit einer Pistole erschießt und dann gen Süden flüchtet. Die Erzählform ähnelt somit jener in *Nymphomaniac*, indem die Geschichte dialogisch erzählt wird, wenngleich in »Hey Joe« eine Stimme die Rolle des Fragenden und Antwortenden übernimmt. Der Songtext lässt sich als direkten Kommentar auf den Film verstehen: Der angesprochene Mann in dem Song trägt den gleichen Namen wie die weibliche Protagonistin des Films; die untreue Frau im Song verweist auf Joes junge Geliebte im Film, der begangene Mord auf Seligman und die Flucht und unklare Zukunft (»Where you goin' with that gun in your hand?«) direkt auf das Ende des Films. In einem Interview mit der *Washington Post* erzählte die Schauspielerin Charlotte Gainsbourg, die im Film Joe verkörpert, dass Trier sie um eine Aufnahme des Songs bat, nachdem er erfolglos versuchte, die notwendigen Verwendungsrechte für die Hendrix-Version zu bekommen (in Kompanek 2014). Wenngleich dieses Cover zu Beginn nicht geplant war, ist die Kommentarfunktion dadurch noch stärker ausgeprägt, da die Schauspielerin im Song nun als Sängerin mit ihrer Filmrolle in Dialog tritt.

53 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 267): »Vi hører skridtene på trappen som de fortoner sig. Derefter en gadedør der smækker langt borte. Og efter en lille pause kan vi genkende lyden af kattelemmen i Seligmans dør, der står længe og svinger frem og tilbage. / Da denne sidste lyd er døet hen, starter filmens eftertekster akkompagneret af Jimi Hendrix' ›Hey Joe‹ med sangens første ›*Hey Joe Where're you going with that gun in your hand?*‹«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 8 zeigt, dass viele Abspanne in Triers Filmographie zur Aktivierung und Provokation der Zuschauer*innen dienen.

Die Kopplung von Liedtext und Handlung wird explizit in der ersten Drehbuchfassung zu *Antichrist* formuliert:

> **SZENE 1, INT. WOHNUNG – ABEND.**
>
> Texttafel: »**Prolog**«.
>
> Montage: ein leidenschaftlicher Geschlechtsverkehr. Fast ein Ballett. Das ist wahre Liebe. Davon handelt auch der Text der Arie.[54]

Die Musik begleitet sodann eine Montage, in der ein Ehepaar leidenschaftlichen Sex hat, während ihr dreijähriger Sohn unbeobachtet sein Kinderbett verlässt, einen Blick auf das kopulierende Paar wirft, mithilfe eines Stuhls und Tisches auf den Fenstersims klettert und in den Tod fällt. Im Drehbuch steht nicht, welche Musik gespielt werden soll. Dennoch orientiert sich der Musikeinsatz ausdrücklich am Text, ohne dass er jedoch im Drehbuch abgedruckt ist. Im Film erklingt zu dieser Montage Händels »Lascia ch'io pianga«. Abseits der Pop- und Rockmusik handelt es sich um die einzige präexistente Musik mit Gesang in Triers Filmographie. Dass der Text eine bedeutungsvolle Rolle in der Filmproduktion spielte, lässt auch der Umstand vermuten, dass er samt englischer Übersetzung im Pressbook des Films abgedruckt wurde. Zudem sieht man in der Featurette *La Pré-Production* (2009), wie Trier die Arie vorgestellt wird, indem er den Text mit englischer Übersetzung gereicht bekommt.

Im Drehbuch zu *Idioterne* gibt es eine Szene, in der sich die Verwendung von Musik am Liedtext orientiert, indem eine Textpassage zitiert wird. Während der Geburtstagsfeier von Stoffer erklingt der einzige Pop-Song im Film. Es handelt sich um das einzige Musikstück, welches in dem Drehbuch genannt wird: »Susanne macht Musik an … Es ist ›Det dårlige selskab‹ [Die schlechte Gesellschaft] von Kim Larsen. Alle tanzen. Spaß und Spiel.«[55] Der Song, auf den verwiesen wird und der auch im Film erklingt, heißt »Vi er dem« (Kim Larsen 1986). Die erste Liedzeile lässt sich als »wir sind diejenigen, mit denen die anderen nicht spielen dürfen« übersetzen. Das Zitat im Drehbuch stammt aus der zweiten Zeile, die so viel bedeutet wie »wir sind die schlechte Gesellschaft« und im Film in humorvoller Weise auf die gesellschaftliche Stigmatisierung der Gruppe anspielt,

54 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2007: 2): »**SCENE 1, INT. LEJLIGHED – AFTEN.** / Indkopieret tekstskilt: ›**Prolog**‹. / Montage: et passioneret samleje. Nærmest en ballet. Dette er ægte kærlighed. Som ariens tekst også handler om.«

55 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1997a: 121): »Susanne sætter musikken på … det er ›Det dårlige selskab‹ med Kim Larsen. Alle danser ud. Sjov og ballade.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

indem ebenjene Ausgrenzung gefeiert wird. Die Idee, das filmische Geschehen mittels eines Liedtextes kommentieren zu lassen, ist also auch hier bereits im Drehbuch vorhanden.

Die Integration von Musik geschieht auch im Drehbuch zu *Melancholia* durch den Liedtext. Neben der *Tristan*-Musik finden sich dort Songs von den Carpenters, die interessanterweise mehrfach und in allen Fassungen erwähnt werden, allerdings keinen Einzug in den fertigen Film gefunden haben. In der zweiten Hälfte des Films war etwa der Song »Close to You« (1970) als filmmusikalische Begleitung zu der Szene geplant, in welcher Claire bemerkt, dass sich der Planet Melancholia wider Erwarten erneut der Erde genähert hat (vgl. Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 151). Das in dem Song, mit dem das Geschwister-Duo seinen Durchbruch hatte, besungene Sehnen nach Nähe hätte hier die plötzliche Annäherung des unheilvollen Planeten ironisch kommentiert. Zu Beginn der Hochzeitsfeier sollte zudem »Goodbye to Love« (1972) als Dinner-Musik erklingen (ebd.: 32). Der Song erscheint ein weiteres Mal, wenn sich Justine von der Hochzeitsgesellschaft entfernt, um ein Bad zu nehmen. Während die Nennung von Musik üblicherweise auf die Szenenbeschreibung beschränkt ist, bricht sie sich in diesem Abschnitt des Drehbuchs Bahn:

> **Szene 15, INT. Badezimmer von Raum 9 / Nacht.**
>
> Justine liegt gedankenverloren in ihrer Badewanne. Sie holt einen kleinen, altmodischen Kassettenspieler hervor. Sie spielt einige Songs kurz an. Jetzt findet sie, was sie hören will: Carpenters »I'll say goodbye to love«.
>
> Kassettenspieler:
>
> … all I know of love is how to live without it …
>
> Justine ist weit weg in ihren Gedanken … sie schaut auf eine schlecht ausgeführte Fuge entlang des Wannenrandes. In dem Riss wächst etwas Schimmel. Justine lächelt. Die Uhr auf dem Waschbecken zeigt: 23:45. Justine ist weit weg.
>
> Kassettenspieler:
>
> There is no tomorrow for this heart of mine …[56]

56 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2009: 16–17): »**Scene 15, INT. Badeværelse til værelse 9 / Nat.** / Justine sidder hensunken i egne tanker i sit badekar. Nu finder hun en lille gammeldags kassettebåndafspiller frem. Hun leder blandt en del numre. Nu finder hun det hun vil høre: Carpenters ›I'll say goodbye to love‹. / Båndoptager: / … all I know of love is how to live without it … / Justine er langt væk i sine tanker … hun kigger på en dårligt udført fuge langs karkanten. Der vokser lidt mug inde i revnen. Justine smiler. Uret henne på vasken siger: 23:45. Justine er langt væk. / Båndoptager: / There is no tomorrow for this heart of mine …«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Durch die Nachbildung des originalen Drehbuchformats wird deutlich, wie Musik und Liedtext integriert wurden. Es ist die einzige Drehbuchszene in Triers gesamtem Schaffen, in der ein Abspielgerät als Filmfigur dargestellt und der Liedtext im Dialogfeld positioniert ist. Auf diese Weise wird der Liedtext außerordentlich exponiert. Diese Positionierung des Liedtextes verweist nicht nur auf seinen melancholischen und traurigen Charakter sowie den konkreten musikalischen Abschnitt, sondern auch auf die Stimme, die ihn spricht bzw. in diesem Falle singt. Sie gehört zu Karen Carpenter, deren reale Biographie sich leicht in Beziehung zur fiktiven Justine setzen lässt. Wie Justine war Carpenter unglücklich verheiratet (vgl. Schmidt 2010: 240). Carpenter war zudem in Psychotherapie, da sie an Anorexia nervosa und Depressionen litt (ebd.: 279). Am 4. Februar 1983 wurde sie bewusstlos und nackt im Badezimmer ihres Elternhauses aufgefunden. Die 32-Jährige starb kurz darauf im Krankenhaus. Als Todesursache wurde Herzversagen festgestellt, das auf ihre Magersucht und ihren Medikamentenmissbrauch zurückzuführen war. Sie gilt als erster Musikstar, der an Magersucht starb.

Es ist also nicht nur der melancholische Liedtext, der Justines Verfassung kommentiert, sondern auch die tragische Biographie der Sängerin, die kein gutes Ende für Justines psychische Erkrankung erahnen lässt. Die Integration von Musik in diesem Drehbuchabschnitt von *Melancholia* zeigt, dass sich die Verwendung von Musik am Liedtext orientiert. Des Weiteren legt der Abschnitt durch die besondere Art und Weise, *wie* die Musik in das Drehbuchformat integriert ist, nahe, dass hier nicht nur der Text, sondern auch der reale Mensch hinter der Stimme von Bedeutung ist.

Musik als Aufführung

In den Drehbüchern zu dem Filmmusical *Dancer in the Dark* befinden sich alle Liedtexte der Musiknummern. Dies mag nicht unbedingt überraschen, da es sich doch – im Gegensatz zu dem *Melancholia*-Beispiel – um Tanz- und Gesangseinlagen handelt, die von den Darsteller*innen aufgeführt werden müssen. Allerdings sind Platzhalter für die Songs in Drehbüchern zu Filmmusicals durchaus üblich (Price 2013: 132–139, 158; Tieber & Wintersteller 2020: 4). Neben den Liedtexten gibt es im Drehbuch zu *Dancer* Hinweise zur Ausführung der Musical-Nummern. Der Song »120 Steps«, mit dem die Protagonistin Selma im Hochsicherheitstrakt zu ihrer Exekution tanzt, wird umfangreich erläutert:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> »The 120 STEPS«
>
> When it dawns on Selma that Brenda and thus the other warders want to help her stamp out the rhythm so that she'll be carried along by the music, she is moved, but not sure it will be enough. She and we know that there are 120 steps. But everyone helps, and slowly Selma manages to take the first step. Selma can scarcely move her feet. But gradually she copes. The lyrics will be nothing but the numbers as they're counted out. The warders start, then the other prisoners, and finally Selma joins them. Selma is almost able to have fun with the fact that she is the one conducting the song by her footsteps. She stops coquettishly and smiles when everyone thinks she has had enough. She starts again, and with her, the entire musical number. At the final number (spoken only by Selma) the music stops and she is on the trap door. Then silence. The dance will be the most sensual we've seen so far. Bodies on both sides of the bars. A worker's song will lead the procession onwards … like a row of harvesters in a field. Everyone dances their character. The number is about bodies that are shut in. Bodies that cannot move the way they ought. About wasted opportunities. About physical power. But all these things are just grace notes to the most important dance … the dance that's Selma's last.
>
> Suggestions for sources of rhythm:
>
> The basic rhythm is the warders' stamping feet. The prisoners make rhythm by themselves: hands clap, cheeks, tummies, etc., are patted. Bodies on walls and grills. Rhythms beaten on chess boards with the pieces. Warders rattle their bunches of keys and throw them to each other. Prisoners shake their cell doors, making them click. They kick their toilets and metal washbasins. Oral sounds: groans, shouts … sensual. Perhaps there are people outside, peering through the corridor windows (it seems to be night-time). Cleaning staff? (Remember – we must appear to be completely realistic, inasmuch as only the objects and people who'd really be present can appear in the number!) But we can play with the acoustics … the prison should become a kind of giant stone instrument, crammed to bursting point with movements that cannot be performed.[57]

In keinem anderen Produktionsdokument wird der Beschreibung von Musikaufführungen so viel Raum gegeben. Allerdings schwingt in diesem Beispiel eine Ästhetik mit, die auch die Aufführungen in anderen Drehbüchern prägt. Die erwähnten Körper in »120 Steps«, die sich nicht bewegen können, wie sie sollten, und die Bewegungen, die nicht ausgeführt werden können, zielen auf die Amateurhaftigkeit und Imperfektion der Aufführung. In einer früheren Version des Drehbuchs wird die mangelnde Qualität der Aufführung explizit erwähnt:

57 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 4–5.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Samuel steps back on stage. Now the rehearsal slowly resumes. It's not very good. The songs and dances on stage look really amateur. Selma smiles happily at it all. She looks at Danny and puts a hand on his arm.
>
> **START SONG: ›TAPS‹**
>
> Selma bursts into song and dance in the rows of seats. On stage things are proceeding badly […].[58]

Nach der Filmproduktion von *Dancer in the Dark* beklagte Trier (2000: viii), dass sie die Musical-Einlagen nicht live produzieren konnten, was zu einer noch deutlicheren Imperfektion der Aufführung hätte führen können: »The best thing would have been if we could have done all of the song and dance numbers live and then lived with the mistakes.«

Auch in den anderen Drehbüchern sind die musikalischen Darbietungen meist ›schlecht‹. Während der Hochzeitsfeier in *Melancholia* wird die Hintergrundmusik von einem Berufsmusiker lustlos dargeboten: »A man despondently provides the dinner music on a Hammond organ: ›I will Say Goodbye to Love‹« (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 32). Die Hochzeitsfeier in *Breaking the Waves* wird von einer ähnlich ›schlecht‹ gespielten Musik begleitet:

> **SC. 17. INT. HOTEL. ASSEMBLY ROOMS. DAY.**
>
> The wedding reception is taking place in the hotel assembly rooms. Bess is circulating, her arm draped [a]round Dodo. A small electric band is accompanying – badly – a man in a kilt who is playing the bagpipes.[59]

Dass sich die Unvollkommenheit einer Ausführung und ihre ästhetische Qualität jedoch nicht gegenseitig ausschließen, betont die folgende Szene aus *Dancer in the Dark*:

> **START SONG: ›THE CLATTER SONG‹**
>
> To the beat of the machines, Selma sings about her beloved Cvalda. And Kathy dances away, joining in as a real Cvalda, happy and wonderful. The other workers join in, too. They make a stirring chorus. They billow back and forth, marching to the beat of the machinery. Cvalda is queen of the mill, deservedly so. Selma can see perfectly in her dancing dream. Gene cycles in and out among the machines. He has discarded his glasses. Jeff and Norman are also there. Bill dances on in his uniform. Even Linda is there to pay tribute to Cvalda. […] Selma smiles as

58 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1997b: 49.
59 Trier, Pirie & Asmussen, unveröffentlichtes Drehbuch, 1995: 7.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> everyone carries Kathy around on her chair. »I love you, Cvalda!« She sings as she steps in time with the others. And it matters not one bit that her tap dancing is not perfect or properly executed, because everything is just wonderful.
>
> **END OF SONG**[60]

Eine Ästhetik der Imperfektion oder auch des Fehlers findet sich in Triers gesamtem Schaffen. Die niedrige Auflösung der Bilder und ihr rauer Stil in *Breaking the Waves* wurde etwa erreicht, indem das Filmmaterial, welches mit Panavision-Equipment erstellt wurde, auf Video kopiert und wieder zurück auf Film übertragen wurde. *Dancer in the Dark* wurde dann von vornherein auf Video gedreht. In der Dokumentation *Visual effects in the making of Manderlay* (2005) erzählt Peter Hjorth, der Leiter für die visuellen Effekte in *Manderlay*, dass sich Trier bewusst für Fehlstellungen von Kameras entschied, um unrealistische Perspektiven und Schatten zu erzeugen. Auch im Filmtitel wurde ein Schreibfehler platziert (*Manderlay* statt Mandalay), das geplante Sequel sollte sogar *Wasington* [sic] heißen. In der Dokumentation *L'Identité Musicale et Sonore du Film* (2009), die einen Einblick in die Musikproduktion für *Antichrist* gibt, ist zu sehen, wie Trier während der Aufnahme von Händels Arie »Lascia ch'io pianga« die Musiker*innen bittet, nicht zu schön zu spielen und mehr Krach zu machen (vgl. ab 0:08:25). Die von Lars Ulrich und Alex Riel produzierten Trommelklänge für *The House That Jack Built* werden im Drehbuch als »Kakophonie des Schlagzeugs« bezeichnet.[61] Bezüglich der im Film gezeigten Bach-Interpretationen von Glenn Gould steht im Drehbuch, dass mitten in eine »schwülstige Strophe«[62] geschnitten werden soll (vgl. Kapitel 2). Auf das laienhaft wirkende Melodica-Spiel in *Idioterne* werde ich in Kapitel 4 eingehen. Diese Beispiele und die zitierten Drehbuchausschnitte zeigen, dass Imperfektion nicht versehentlich auftritt, sondern als Ziel in der Filmproduktion verstanden wird. So liegt Triers Abneigung gegen *Melancholia* in der empfundenen Makellosigkeit seines eigenen Films begründet, wie mir die Cutterin des Films Molly Stensgaard mitteilte (persönliches Interview, 12.01.2021): »I think it's no secret that Lars doesn't like *Melancholia* very much because he thinks it's too beautiful, too neat and somehow too perfect. In a way, he prefers when things are a bit ugly.«

60 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 42–43.
61 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2016: 58): »kakafoni [sic] af slagtøj«.
62 I. O. (ebd.: 46, 90): »svulstig strofe«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik als Klang

Neben den imperfekten Musikaufführungen ist es bemerkenswert, wie detailliert die klangliche Gestaltung in *Dancer in the Dark* beschrieben wird. Im Film werden diegetische Klangereignisse durch die Wahrnehmung der Protagonistin Selma zur Musik. In einem dem Drehbuch beigefügten Text mit dem Titel »The Selma manifesto« heißt es dazu:

> She [Selma] can turn mud into gold. She can hear the music in the noise … and when she shows us … we hear it to … the noise is life, and as beautiful as any traditional, celebrated masterpiece from any stage. The two sides are there … different and alike.[63]

Doch wie wird diese Idee im Drehbuch umgesetzt? In der ersten Musical-Nummer erzeugen beispielsweise die Maschinengeräusche in der Fabrik, in welcher Selma und ihre Freundin Kathy arbeiten, den Rhythmus der Musik. Direkt vor dieser Einlage befindet sich folgende Szene:

> **39. FACTORY INT / NIGHT**
>
> SELMA works, busy, but tired. KATHY has dropped off to sleep in her chair. SELMA looks at her affectionately. A WORKER at the other end of the hall starts a machine. It emits another rhythmic beat into the hall. SELMA tries not to be distracted. But the music starts.[64]

Das Drehbuch geht bereits zu Beginn des Films, also lange vor dieser Musical-Nummer, auf den Klang der Fabrik ein:

> **7. FACTORY INT / DAY**
>
> SELMA and KATHY are toiling amidst the polyrhythmic inferno. KATHY is on a similar machine further back. […] Selma is working an enormous press that presses out stainless steel sinks. […]
>
> SELMA:
>
> (to herself, does not understand)
>
> »So long, farewell, auf wiedersehn, adieu. Adieu, adieu, to yieu and yieu and yieu …«

63 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 7. – Das »Selma-Manifest« ist abgedruckt in Björkman (2001: 247–250).

64 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 47.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> SELMA mouths the lines again. She has trouble with the: »yieu«! She looks at the noisy machine inferno. The noise pulses rhythmically through the hall. She smiles and disappears into her own thoughts. KATHY looks across at her in concern.[65]

Während die erste Musical-Einlage erst erstaunlich spät einsetzt (im Film ab 0:38:00), wird die Soundscape der Fabrik, ihre rhythmische Prägung sowie die mögliche Interpretation als Musik bereits zu Beginn eingeführt. Zudem legt das Drehbuch nahe, dass diese Interpretation Selmas subjektive Wahrnehmung darstellt, indem es sie als träumerisch und zu dem Lärm fröhlich singend beschreibt. Darüber hinaus wird zwischen dieser Szene und der letztlichen Musical-Einlage die rhythmische Geräuschkulisse in der Fabrik subtil durch die Integration von zwei Vorspielen aufgebaut:

> SELMA smiles. She listens to the sound of the factory, and for a second or two the noise becomes music, the WORKERS moving to the music.
>
> **18. FACTORY INT / DAY**
>
> **SONG: FOREPLAY #I TO »CVALDA«**
>
> […]
>
> **24. FACTORY INT / DAY**
>
> **SONG: FOREPLAY #II TO »CVALDA«**
>
> (SELMA smiles and closes her eyes. For an instant the music comes back. A worker dances up to her. He walks around her with his hands in his pockets as Fred Astaire did in »Top Hat«. Others do small steps in the background.)[66]

Die klangliche Antizipation der Musical-Nummer findet sich auch im Film (ab 0:06:20 und 0:26:10). Die Bezeichnung als »Song« und Funktion als »Foreplay« im Drehbuch deuten bereits auf die Künstlichkeit der Ton-Ebene in diesen Szenen hin. Durch die Verstärkung und Verfremdung von Geräuschen auf der Tonspur wird bereits vor der ersten Musical-Nummer Selmas subjektive Wahrnehmung hörbar gemacht. Im Stile der Musique concrète werden Alltagsgeräusche durch Klangmontage zur Musik.

Die letzte Szene dieses Drehbuchs zeigt eindrucksvoll, wie viel Raum der Klanggestaltung gegeben werden kann.

65 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 10–11.
66 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 22, 32.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

110. STATE PENITENTIARY / GALLOWS CHAMBER INT / NIGHT

In a dizzying rush, the trap door opens with a terrifying crash that puts an irrevocable stop to all song.

SELMA's body spins. There is a dreadful sound as her fall is arrested by the rope around her neck. Her neck snaps. There is silence. SELMA dangles lifelessly at the end of the rope. Everyone watches mutely. The WARDENS comes [sic] down the stairs with the doctor. The curtains are drawn. The DOCTOR puts the stethoscope to SELMA's chest. He listens. An OFFICER comes in and puts the hood on her. The DOCTOR listens to the increasingly spasmodic, fragile heartbeat. He shakes his head at the OFFICER. Everyone is silent now.

We cut to an image of the curtain seen from the outside. It is a fixed camera shot. Now we hear the struggling heartbeat. Infinitely quiet, the closing music starts. It follows the rhythm of Selma's irregular, fading pulse. It sounds lika a phonograph record that can't decide on a single tempo. To this music we see images of Selma from the film double exposed onto our scene. Joyful images appear from what we have witnessed. Now the heart finally burns out. With one last strained beat, it ceases. So does the music. All is silent. The camera moves back now and cranes up and out into the night through the roof. All is black. The film is over![67]

Hier finden sich Erläuterungen zum Klang von diegetischen Ereignissen, der nicht-diegetischen Musik sowie zur Verknüpfung beider Ebenen. Die Vermischung von nicht-diegetischer Musik und diegetischen Klängen ist typisch für das amerikanische Filmmusical (vgl. Altman 1987: 63). Durch diese Art der Klanggestaltung entsteht eine transdiegetische Tonspur, die sich einerseits aus Geräuschen konstituiert, deren Klangquellen in der erzählten Welt existieren (Maschinengeräusche, Herzschlag), die jedoch andererseits in eine nicht-diegetische Musik integriert werden (musikalische Begleitung, Abspannmusik). Das Sound Design, seine Funktion als Songinitiator und seine Wahrnehmung als Musik sind also bereits im Drehbuch zu *Dancer in the Dark* vorhanden.

Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel, das zeigt, wie Klanggestaltung und Filmdramaturgie miteinander verknüpft werden können, findet sich im unveröffentlichten Drehbuch *The Grand Mal* (1985), welches Lars von Trier und Niels Vørsel nach dem Erfolg von *The Element of Crime* verfassten. Der Film wurde jedoch nicht realisiert, da sich keine Finanzierung ergab. Die Geschichte handelt von einem Mafia-Imperium der irischen Familien O'Grandey und Mallett in Berlin. Sie beginnt mit einer glamourösen Neujahrsfeier, zu welcher der alte und

67 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 130.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

blinde Esmond Mallett als Oberhaupt wiedergewählt wird. Der Szenenhöhepunkt wird folgendermaßen beschrieben:

> ESMOND MALLETT is carried around the room amongst the audience, who stand to applaud at the procession's approach. The orchestra st[r]ikes up now and the entire room joins in singing the old Irish song »…….«. We are close up on ESMOND MALLETT and, despite his protestations, we can see how moved he is. Now, as the scene reaches its climax, we hear a sound that is discordant to the song. Down between the legs of this festive gathering sits STAN O'GRANDEY. The camera tracks slowly in towards him as he produces shrill, piercing notes from his Jew's Harp.[68]

Während das irische Lied im Laufe des Films von verschiedenen Familienmitgliedern gepfiffen, gesungen und gesummt wird, ist der Klang der Maultrommel ausschließlich mit Stan O'Grandey verbunden. Stan, der von seiner Familie als »Freak« bezeichnet wird, stellt das Sorgenkind der O'Grandeys dar. Es werden schlussendlich auch seine Taten sein, die die Familien in den Abgrund reißen.

Bereits der Platzhalter lässt vermuten, dass es in dieser Szene weniger darum geht, welches Lied konkret erklingt. Vielmehr scheint die beschriebene Soundscape von Bedeutung. Die Klanggestaltung hat mehrere Funktionen: Der Individualität der Maultrommel steht zunächst die Kollektivität des Gesangs der Familiengemeinschaft gegenüber, sodass Stan als Außenseiter erscheint. Zudem unterstreichen die »shrill, piercing notes« (ebd.: 10) – die an anderer Stelle auch als »sharp metallic sound« (ebd.: 41) beschrieben werden – Stans negative Charakterdarstellung. Mit der Maultrommel lässt sich auch der Italowestern assoziieren, da Ennio Morricone dieses Instrument in seine Filmmusiken für Sergio Leones Filme recht prägnant integrierte. Der »old Irish song« betont indes die gemeinsame Herkunft und Tradition der Familie. Schließlich symbolisiert die Disharmonie zwischen dem irischen Lied und dem Klang der Maultrommel die Konfliktbeziehung zwischen der familiären Gemeinschaft und dem Außenseiter. Sowohl die Charaktereinführung als auch die Figurenkonstellation sind bereits im Drehbuchbeginn durch Klang angelegt, genauer: durch die Eigenschaften *von* und Beziehungen *zwischen* Klängen.

68 Trier & Vørsel, unveröffentlichtes Drehbuch, 1985: 9–10.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik als dramaturgisches Mittel

Damit wäre ich bei der Musik als dramaturgisches Mittel angelangt. Als Dramaturgie wird eine »Form des kreativen Durchdenkens einer Sache mit den Mitteln der poetischen Gestaltung zeitbasierter Künste verstanden« (Rabenalt 2020: 18). Sie ist sowohl Praxis als auch Theorie, d. h. sowohl »Werkzeug der Umsetzung wie auch Analyse« des darstellenden Erzählens (ebd.: 19). Im Film kommt die Musik mit »mehreren eigenständig funktionierenden Systemen« in Berührung, deren gemeinsame Bezugspunkte eine »zu entwickelnde Geschichte und deren Wirkung« sind (ebd.: 186). Das irische Lied in *The Grand Mal* besitzt eine weitere dramaturgische Funktion. Mesmer – ein Arzt, der die Mallett-Tochter heiratete – widersetzt sich den Machenschaften der beiden Familien zunächst. Als er schließlich dem Wahnsinn anheimfällt, fängt auch er an, das Lied der Familie zu singen: »He begins humming a song, indeed, singing a song; the song from scene 1.1 [entspricht der oben zitierten Szene]. He is carried away by it« (Trier & Vørsel, unveröffentlichtes Drehbuch, 1985: 134). Indem die Musik die Filmmomente in Beziehung zueinander setzt, verdeutlicht sie Mesmers Charakterentwicklung.

Die Charaktere in Triers Drehbüchern verlieren sich immer wieder in der Musik. Die Verlagerung von *Dancer in the Dark*'s Musical-Einlagen in Selmas Imagination bezeichnet Trier etwa selbst als »escapism on the grand scale« (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 1). Ansonsten ist Musik als Eskapismus vor allem in den Drehbüchern zu *Melancholia* präsent. Bereits zu Beginn des Films kann sich die Protagonistin während ihrer eigenen Hochzeitsfeier nicht auf die schrecklichen Reden ihrer Eltern konzentrieren:

> Justine has been listening to the speakers, but now her thoughts are drifting …… perhaps listening to some strains of Tristan and Isolde in her mind. The party goes on around her, noiselessly.[69]

Die Kopplung zwischen Musik und Justine zieht sich durch die gesamten *Melancholia*-Drehbücher. So heißt es an anderer Stelle »Justine tiptoes toward the sound« (ebd.: 64). Kurz darauf wird sie als »caught by the music« beschrieben (ebd.: 65). Nachdem ihr Ehemann Michael sie in der Hochzeitsnacht verlässt, gibt sie sich ebenso der Musik anheim: »She [Justine] listens to the dance music in the distance. She closes her eyes, as if soothed by the music« (ebd.: 98). Die *Tristan*-Einleitung sollte auch erklingen, wenn Justine die Hochzeitsfeier abermals verlässt und allein auf den Golfplatz geht. In derselben Szene findet sich die Vorbemer-

69 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 34.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kung, dass sich die Geschichte nun noch stärker auf die Protagonistin konzentriere: »From this point in the first part of the film, we and the story zoom in on Justine, who increasingly appears to be in a bubble. It all becomes dreamlike« (ebd.: 83). Letztlich ist bereits die Eingangssequenz, die im Drehbuch als Ouvertüre bezeichnet wird und die *Tristan*-Einleitung beinhaltet, auf die Verbindung zwischen der Musik und der Protagonistin hin konzipiert. Neben der Idee, Wagners Musik für ca. acht Minuten zu Beginn des Films erklingen zu lassen, befindet sich folgende Anmerkung zur visuellen Gestaltung dieser Eingangssequenz in einer früheren Version des Drehbuchs:

> Die Ouvertüre besteht entweder aus Szenen mit Aufhebungen der Naturkräfte oder aus Erinnerungsbildern von Justines Melancholie … einer Symbolik der körperlichen Symptome … oder aus symbolischen Bildern, die einen kurzen (vielleicht verzerrten) Ausschnitt der Handlung aus den anderen Teilen des Films wiedergeben … […] Der weitaus größte Teil dreht sich um Justine. Viele Bilder sind Nahaufnahmen von Justine.[70]

Justine stellt eindeutig das Zentrum in dieser Sequenz dar und wird dadurch schon zu Beginn des Films mit der Musik in Verbindung gebracht. Diese Kopplung, die im Zentrum der Filmanalyse in Kapitel 7 steht, findet sich also bereits in den Drehbüchern.

Repetition besitzt ein immenses dramaturgisches Potenzial. Durch die Wiederholung der *Tristan*-Musik in *Melancholia* oder des irischen Liedes in *The Grand Mal* können Szenen in Erinnerung gerufen, mit anderen in Beziehungen gesetzt und dramatische Entwicklungen dargestellt werden. Im Hinblick auf Repetition stellt César Francks Violinsonate in A-Dur in *Nymphomaniac* ein außergewöhnliches Beispiel dar. Sie wird ganze sieben Mal im Drehbuch als Filmmusik genannt. Zudem wird jede Erwähnung dieser Musik von der Bezeichnung »Vinteuil-Sonate« begleitet. Dass sich Trier sehr für Marcel Proust interessierte und auf der Suche nach der »Vinteuil-Sonate« war, die in Prousts *À la recherche du temps perdu* erscheint, wurde bereits in Kapitel 2 erwähnt. Wiewohl es sich bei der Sonate um ein fiktives Musikwerk handelt, gilt Francks Musik durchaus als eine mögliche Realvorlage (vgl. Acquisto 2017: 164; Carbone 2005: 164; Prieto 2014: 99–100). Proust war von der Kraft der Musik fasziniert, Erinnerungen ohne bewusste Anstrengung auszulösen. Dementsprechend kann der als »petite phrase«

70 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2009: 2): »Ouverturen består enten af scener med ophævelser af naturkræfterne eller hukommelsesbilleder af Justines melankoli … en billedgørelse [sic] af de fysiske symptomer … eller symbolske billeder der giver en kort stump (måske fordrejet) af handlingsgangen fra filmens øvrige dele … […] Langt mest centreret omkring Justine. Mange scener er nærbilleder af Justine.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bezeichnete Teil der fiktiven Sonate als Leitmotiv verstanden werden, welches Prousts Romanzyklus durchzieht und diese »mémoire involontaire« erfahrbar macht (vgl. Jany 2015). Auch die Zuschauer*innen von *Nymphomaniac* hören immer wieder den Beginn von Francks Violinsonate. Durch ihre Repetition im Filmverlauf werden vergangene Ereignisse aus Joes Leidensgeschichte vergegenwärtigt. Wie Kapitel 5 demonstriert, ist es diese dramaturgische Positionierung der Musik, die im Zusammenspiel mit ihrem musikalischen Charakter und ihrer Bearbeitung für den Film Francks Sonate als musikalisches Symbol für die Ruhelosigkeit und unstillbare Sehnsucht der Protagonistin erscheinen lässt.

Wie musikalische Wiederholung *und* Differenz dramaturgisch eingesetzt werden können, lässt sich anhand des Treatments von *Breaking the Waves* zeigen. Das Treatment wird noch vor dem ersten Drehbuchentwurf geschrieben. Es gleicht einer Kurzgeschichte, die die Handlung zusammenfasst. Die Musik kann demnach bereits sehr früh im Produktionsprozess eine Rolle spielen und als ein zentrales dramaturgisches Mittel fungieren, wenngleich die folgenden Musikeinsätze letztlich nicht ihren Weg in den Film gefunden haben. In dem Text wird drei Mal auf einen Song namens »You are beautiful tonight« verwiesen, bei dem es sich vermutlich um Eric Claptons erfolgreichste Single »Wonderful Tonight« (1977) handelt. Das erste Mal erklingt diese Liebesballade zu Beginn des Films, während Yan und Caroline (im Film dann Bess) leidenschaftlichen Geschlechtsverkehr haben:

> At home, they make love again. He carries her around as they do so. The gramophone is playing *You are beautiful tonight*. »I love you«, she says meanwhile. »I love you«, he whispers. They finish off. He is still carrying her. They stand there for a while. He opens his eyes. »I love you«, he says. »I love you so much«, she says.[71]

Die Ballade wird deutlich mit der Liebe des frischvermählten Paares in Verbindung gebracht. Dieser Konnex kann nun im Folgenden aufgegriffen werden. Nachdem Yan durch einen Unfall lebensbedrohlich verletzt und querschnittsgelähmt wird, versucht er, Caroline von sich zu befreien:

> Yan closes his eyes in torment. »Baby, don't you think it's hard enough just lying here like this? Am I also to be tortured by taking your life away too? I have never felt anything like what we were together … Other women I've known were nothing … nothing at all, and yet I said good-bye to you, couldn't I sense that our love was far more than an ordinary marriage?« With difficulty, Yan hums … *you are beautiful tonight* … Caroline's eyes brim with tears. »Well, it's no

71 Trier, unveröffentlichtes Treatment, 1992: 3.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> good, because that was in the past and those days will never come back. Listen, I want you to think hard about what I'm about to say. I think you should take a lover, Caroline.«[72]

Das Lied ruft ihre Liebesnacht zu Beginn der Geschichte in Erinnerung. Gleichzeitig verdeutlicht es den unwiederbringlichen Verlust, welcher mit Yans Unfall einhergeht. Beides geschieht beachtlicherweise durch den Klang: Yans Summen lässt Caroline den Song erkennen, welcher in der leidenschaftlichen Nacht lief, während zur selben Zeit die Klanglichkeit von Yans Summen auf seine gegenwärtige Verfassung aufmerksam macht. Die Spannung von Referenz und Differenz spielt sich im Klang ab.

Gegen Ende des Films erklingt die Liebesballade ein letztes Mal. Um Caroline davon zu überzeugen, sich einen neuen Liebhaber zu suchen, lässt er sie glauben, seine einzige Freude bestehe darin, dass sie ihm von ihren sexuellen Abenteuern mit anderen Männern erzähle. In dem Glauben, Yan dadurch retten zu können, prostituiert sich Caroline und begibt sich in zunehmend riskantere Situationen. In einer Holzhütte eskaliert die Lage. Caroline wird geschlagen und vergewaltigt. Nachdem der Mann zum Orgasmus gekommen ist, gelingt ihr die Flucht:

> Caroline reaches the car in the carpark. She gets in and locks the door. The car is empty. She looks around. She shivers in the cold. Then she turns on the radio. Music. *You are beautiful tonight*. She looks in the mirror. She looks dreadful. Her make-up is smeared and her hooker's outfit in tatters. She smiles at herself for a while. She listens to the whole song. Now she cries and cries. When the song is over she sees someone walking towards the car.[73]

Bei Yan war Referenz und Differenz in der Klanglichkeit vorhanden. Hier entsteht die Differenz vor allem durch die visuelle Ebene, indem der Rückspiegel des Autos Caroline mit der Tragik ihrer jetzigen Situation konfrontiert. Der Konflikt, welcher sich durch die musikalische Referenz und visuelle Differenz ergibt, zeigt sich auch in Carolines ambivalenter emotionaler Reaktion, während der Song erklingt.

Angesichts des frühen Produktionsstadiums, zu dem das Treatment zählt, ist es erstaunlich, wie genau der Einsatz von Musik geplant ist. Die berühmte Liebesballade verknüpft drei Schlüsselszenen des geplanten Films miteinander. Zunächst wird die leidenschaftliche Liebe mit der Musik in Verbindung gebracht. Anschließend dient sie dazu, Yans und Carolines Situationen in Kontrast zu jener Liebesnacht zu setzen. Indem die Musik die vergangene Liebesnacht vergegenwärtigt,

72 Trier, unveröffentlichtes Treatment, 1992: 12.
73 Trier, unveröffentlichtes Treatment, 1992: 21.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verdeutlicht sie die Tragik in den beiden Schlüsselszenen nach Yans Unfall. Durch die Musik entsteht eine Spannung zwischen Referenz und Differenz. Diese Spannung ist ein zentrales Thema dieses Buchs.

***

Die Drehbuchforschung neigt dazu, die klanglichen Aspekte zu vernachlässigen. Claus Tieber (2019: 295) machte bereits auf das Desiderat aufmerksam: »The analysis of screenplays is often reduced to plot, dialogue and character development while visual and – even more so – acoustic devices tend to be overlooked and ignored.« Dieses Kapitel hat jene klangliche Gestaltung ins Zentrum gerückt. Entgegen dem weitverbreiteten Glauben, das Drehbuch enthalte lediglich Handlungsbeschreibungen und Dialoge, wurden auf Grundlage verschiedener Verwendungsweisen von Musik im Drehbuch und mit Beispielanalysen fünf verschiedene Musikkonzepte unterschieden.

Es mag überraschen, dass Musik als Emotion in dieser Liste fehlt. In der Tat werden emotionale Qualitäten der Musik so gut wie nie im Drehbuch genannt. Als die wenigen Ausnahmen können der »melancholy jazz« gelten, der in *Melancholia* von einer Band gespielt wird (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 35), die Bemerkung »Musik, dyster [düster]« für eine nicht-realisierte Szene in *Nymphomaniac* (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 135) und die einmalige Bezeichnung der Trommelklänge als »uhyggevarslende musik [bedrohliche Musik]« in *The House That Jack Built* (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2016: 58). Dass die filmmusikalische Gestaltung aber auch ausdrücklich auf die emotionale Qualität hin ausgerichtet sein kann, zeigt der Produktionsprozess von *Europa*. Für

Musik als …	**Erläuterung**
filmisches Mittel	Musik ist Montage-Element und schafft strukturellen Zusammenhang.
Text	Musik wird als Liedtext integriert und kommentiert das Geschehen.
Aufführung	Die spezifische Ausführung von Musik im Handlungsraum wird erläutert.
Klang	Die beschriebene Tonspur wird für akustisch ausgelöste Assoziationen genutzt.
dramaturgisches Mittel	Musik charakterisiert Figuren und setzt Filmmomente zueinander in Beziehung.

Tab. 3.1: Eine Typologie der »Drehbuchmusik«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diesen Film hat der Komponist Joachim Holbek mit Trier ein »Emotional Music Script« erstellt, welches für Holbek als emotionale Anleitung fungierte (Holbek, persönliches Interview, 13.11.2020). Diese Vorgehensweise fand aber nur ein einziges Mal statt. Leider ist dieses Produktionsdokument nicht mehr auffindbar.

Ich erkläre mir diesen Umstand mit der berühmten Schreibregel »Show, don't tell«, die sich in zahlreichen Ratgebern findet. Schon der Titel *Save the Cat!* von Blake Snyders breit rezipiertem Leitfaden zum Drehbuchschreiben bezieht sich auf diese Technik: »It's the scene where we meet the hero and the hero *does* something – like saving a cat – that defines who he is and makes us, the audience, like him« (Snyder 2005: xv; Herv. i. O.). Nach ihr sollen die Autor*innen auf Zusammenfassung und Beschreibung verzichten. Das Ziel ist stattdessen, dass die Leser*innen ihre eigenen Schlüsse auf Grundlage der Ereignisse und Dialoge ziehen. Wendet man diese Regel auf die Filmmusik an, sollte die Benennung von Emotionen vermieden werden. Anstelle dessen gilt es, diese Emotionen bei den Leser*innen *hervorzurufen*.[74] Wie meine Drehbuchanalysen zeigen, scheint dies das Ziel der meisten, wenn nicht aller Musikeinsätze zu sein.

Die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Arbeit haben Einblicke in die filmmusikalische Produktion gegeben. Statt Film ausnahmslos als Produkt zu verstehen, standen die Prozesse im Vordergrund. Aufgrund dessen befand sich die letztlich im Film erklingende Musik noch überwiegend im Hintergrund. Bislang wurde recht wenig darüber gesagt, welche Bedeutungen mit einer Musik, ihrer Adaption im und ihrer Bearbeitung für den spezifischen Film einhergehen. Im Folgenden widme ich mich den filmmusikalischen Resultaten. Es gilt mithin, näher an einzelne Filme heranzuzoomen und den Schärfegrad entsprechend zu justieren.

Quellen

Literatur

Acquisto, Joseph (2017): Proust, Music, and Meaning: Theories and Practices of Listening in the *Recherche*. Cham: Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Modern European Literature).

Altman, Rick (1987): The American Film Musical. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press.

74 Mit der dramaturgischen Gestaltung zur Aktivierung des Publikums befasse ich mich in Kapitel 8.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Balcita, Angela (2007): Screaming Mechanical Beasts: Storytelling with Skywalker Sound's Randy Thom. In: Imagine, November/December: 16–17.

Björkman, Stig (2001): Trier über von Trier: Gespräche mit Stig Björkman. Hamburg: Rogner & Bernhard.

Blake, Snyder (2005): Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Brunette, Peter (2005): Wong Kar-Wai. Urbana und Chicago: University of Illinois Press (Contemporary Film Directors).

Carbone, Mauro (2005): Composing Vinteuil: Proust's unheard music. In: RES: Anthropology and Aesthetics, 48: 163–165.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Gorbman, Claudia (1976): Teaching the Soundtrack. In: Quarterly Review of Film Studies, 1/4: 446–452.

Jany, Christian (2015): Music and Musical Semiology in Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*. In: Narrative, 23/1: 1–26.

Kompanek, Christopher (2014): Charlotte Gainsbourg discusses the making of Lars von Trier's ›Nymphomaniac‹. In: Washington Post, 22. März. URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/charlotte-gainsbourg-discusses-the-making-of-lars-von-tiers-nymphomaniac/2014/03/20/6603cd3c-aee9-11e3-9627-c65021d6d572_story.html?utm_term=.fc41700385c3 (05.08.2021).

Kracauer, Siegfried (2019 [1960]): Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. 10. Auflage. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft, 546).

Ksenofontova, Alexandra (2020): The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film. Cham: Palgrave Macmillan.

Lissa, Zofia (1965): Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschel.

Motte-Haber, Helga de la und Emons, Hans (1980): Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Hanser.

Palatucci, Marc (o. J.): Belongs to Joe: Interview Casper Sejersen. In: Office Magazine. URL: http://officemagazine.net/interview/belongs-joe (05.08.2021).

Pontara, Tobias (2014): Bach at the Space Station: Hermeneutic Pliability and Multiplying Gaps in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 8/1: 1–23.

Price, Steven (2013): A History of the Screenplay. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Prieto, Eric (2014): Settling Scores with Vinteuil: Musical Textures in Proust and Echenoz. In: Romance Studies, 32/2: 99–111.

Rabenalt, Robert (2020): Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: edition text + kritik.

Schmidt, Randy (2010): Little Girl Blue: The Life of Karen Carpenter. Chicago: Chicago Review Press.

Stevenson, Jack (2002): Lars von Trier. London: BFI Publishing.

Stevenson, Jack (2003): Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that took on Hollywood. Santa Monica: Santa Monica Press.

Thom, Randy (2011): Screenwriting for Sound. In: The New Soundtrack, 1/2: 103–112.

Thom, Randy (2019): Screenwriting for Sound. In: A Sound Effect, 18. Juni. URL: https://www.asoundeffect.com/randy-thom-screenwriting-for-sound/ (05.08.2021).

Tieber, Claus (2019): Walter Reisch: The musical writer. In: Journal of Screenwriting, 10/3: 295–306.

Tieber, Claus und Wintersteller, Christina (2020): Writing with Music: Self-Reflexivity in the Screenplays of Walter Reisch. In: Arts, 13: 1–13.

Trier, Lars von (1996): Breaking the Waves. London: Faber and Faber.

Trier, Lars von (1998): Dogme 2: Idioterne. Manuskript og Dagbog. Kopenhagen: Gyldendal.

Trier, Lars von (2000): Dancer in the Dark. Basingstoke und Oxford: FilmFour.

Trier, Lars von (2001): Tagebuch (Auswahl). In: Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos. Hg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander Verlag. S. 113–150.

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Asmussen, Peter (1993): Breaking the Waves. Manuskript på treatment af Lars von Trier. In: Lars von Trier Collection.

Pirie, David (1994): Breaking the Waves. Revision Draft. 17. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1991): Breaking the Waves. Synopsis. 10. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1992): Breaking the Waves. Treatment. 24. August. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1997a): Dogme 2: Idioterne [Drehbuch]. 16.–19. Mai. In: Lars von Trier Collection.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Trier, Lars von (1997b): Taps: First Draft. 26. Februar. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1999a): Dancer in the Dark. 2nd Rewrite, 1st American Version. 29. Januar. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1999b): Dancer in the Dark. 3rd and Final Rewrite. 2nd American Version. 6. April. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2007): Antichrist. First Draft. 31. August. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2009): Melancholia. First Draft. 11. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2010): Melancholia. 2nd and Final Draft. 4. März. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2012): Nymph()maniac [Drehbuch]. Mai. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2016): The House That Jack Built [Drehbuch]. Final. 17. Juni. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von und Asmussen, Peter (1993): Breaking the Waves. First Draft. 5. Mai. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von; Pirie, David und Asmussen, Peter (1995): Breaking the Waves [Drehbuch]. Übersetzt von Jonathan Sydenham. 25. April. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von und Vørsel, Niels (1985): The Grand Mal [Drehbuch]. Übersetzt von William Quarshie. Oktober. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

Holbek, Joachim (2020): Persönliche Kommunikation am 13. November in Kopenhagen.

Maltha, Mikkel (2020): Persönliche Kommunikation am 9. November via Telefon.

Stensgaard, Molly Malene (2021): Persönliche Kommunikation am 12. Januar via Telefon.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung: Camille Saint-Saëns in *Idioterne* und Antonio Vivaldi in *Dogville*

Die beiden folgenden Kapitel zielen darauf ab, ein Spektrum von Aneignungen aufzuzeigen, das die Grundlage für die Theorie in Kapitel 6 bilden wird. Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit der Musik in *Idioterne* und in *Dogville*. Der erste Film weist eine recht eigentümliche Aneignung von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« auf, da das Stück auf einer Melodica erklingt, in der Postproduktion zahlreiche Musikschnitte vorgenommen wurden und die musikalische Interpretation die Assoziation einer Amateurhaftigkeit hervorruft. Dieser Film zeigt eindrücklich, dass filmische Bedeutung nicht nur durch den bereits existierenden musikalischen Text geschaffen wird (d. h. durch die bloße Auswahl der Musik), sondern auch durch seine Bearbeitung und konkrete Realisierung auf der Tonspur.

Während der Kontrast zwischen außerfilmischer und innerfilmischer Erscheinungsform der Musik in *Idioterne* den Aneignungsprozess deutlich hervortreten lässt, spricht Joachim Holbek (2005) bezüglich seiner für *Dogville* und *Manderlay* angefertigten Arrangements selbst von »subtle non-interruptive changes«. Am Beispiel von Antonio Vivaldis Musik in *Dogville* wird in der zweiten Hälfte des Kapitels untersucht, wie eine subtile Bearbeitung für den Film aussehen kann. Auch wenn die Bearbeitung vielleicht nicht als solche rezipiert werden mag, da die Art der Bearbeitung ihren Status als solche eher verschleiert statt exponiert, ist sie an der Schaffung von filmischer Bedeutung beteiligt. Holbek attestiert der Barockmusik eine Gnadenlosigkeit. Wie die Analyse demonstrieren wird, lässt sich diese Gnadenlosigkeit im übertragenen Sinn mit Blick auf die geschlossene musikalische Form deuten, die dem Anschein nach ohne Umweg Einzug in den Film gefunden hat. Darüber hinaus lässt sie sich wortwörtlich in Anbetracht des verheerenden Verdikts der Protagonistin verstehen, das wiederum durch die Platzierung, den Charakter und die Bearbeitung der Musik unterstützt wird.

Der melancholische und infantile Schwan in *Idioterne*

In *Idioterne* (1998) trifft Karen (Bodil Jørgensen) durch Zufall auf eine anarchistische Bande, die ihren »inneren Idioten« befreien will. Dafür tun die Mitglieder so, als seien sie geistig behindert. Karen schließt sich zunächst zögernd den jungen Menschen an, wird aber warmherzig aufgenommen. Als der Zusammenhalt der Gruppe zu zerbrechen droht, fordert ihr Anführer Stoffer (Jens Albinus), dass

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

jemand den »inneren Idioten« in ihrem oder seinem bürgerlichen Umfeld freilässt. Karen opfert sich. Sie kehrt mit Susanne (Anne Louise Hassing), einer neu gewonnenen Freundin aus der Gruppe, zu ihrer Familie zurück. Diese ist jedoch sichtlich irritiert. Im Gespräch zwischen Karens Schwester und Susanne kommt heraus, dass die Familie sie bereits für tot glaubte, da Karen nach dem Verlust ihres Kindes zwei Wochen zuvor plötzlich verschwand und auch der Beerdigung fernblieb. Als Karen sich während der Kaffeetafel als geistig behindert gibt, holt ihr Ehemann – erbost über ihre vermeintliche Trauerlosigkeit – zur Ohrfeige aus. Susanne nimmt Karens Hand und verlässt mit ihr die Wohnung.

Idioterne steht im Kontext der *Dogma 95*-Bewegung. Zum 100-jährigen Filmjubiläum im Frühjahr 1995 unterzeichneten und präsentierten Lars von Trier und Thomas Vinterberg unter großem Aufsehen ein Manifest und ein Keuschheitsgelübde mit zehn Regeln. Das feuerrote Flugblatt, welches sie ins Publikum des Pariser Odéon-Theaters warfen, erschütterte die Filmwelt und brachte Filmschaffende dazu, in neuen Bahnen zu denken.[75] Das kuriose Schlussgebot, welches die Nennung des Regisseurs verbietet, stellt sicherlich eine der größten Ironien des *Dogma*-Phänomens dar, denn so sollte doch in der kommenden Zeit von nichts mehr die Rede sein als von Trier und seinen »Brüdern«. Auch im Kinoposter von *Idioterne* offenbart sich diese Widersprüchlichkeit, indem der Schriftzug »En Film af [Ein Film von]: ....« sowohl auf diese Regel als auch auf den Namen des Regisseurs verweist. Fortan konnten sich Filmschaffende den *Dogma*-Status ihrer Filme durch ein Zertifikat bescheinigen lassen, sofern sie die Spielregeln des Gelübdes einhielten. *Idioterne* ist Triers einziger Film, welcher dieses Zertifikat trägt.

Eine der zehn Regeln widmet sich der Ton-Ebene: »The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot)« (Trier & Vinterberg 1995). Welche Konsequenzen ergeben sich aus der geforderten gleichzeitigen Ton- und Bildaufnahme? Während Stoffers Geburtstagsfeier erklingt aus dem Radio das Lied »Vi er dem« (Kim Larsen 1986) (ab 1:09:43).[76] Da laut der *Dogma*-Regel keine Musik in der Postproduktion hinzugefügt und somit über die Bilder gelegt werden darf, geht in dieser Szene mit jedem Bild- auch ein Musikschnitt einher, wodurch die Musik

75 Für eine filmhistorische Verortung der *Dogma*-Bewegung vgl. Schepelern (2001). Stevenson (2003) liefert einen ausführlichen und erkenntnisreichen Einblick in die Bewegung, die dazugehörigen Filme und Personen. Eine umfangreiche Materialsammlung lässt sich in Hallberg und Wewerka (Hg.; 2001) finden.

76 Trier hatte zuvor bei zwei Musikvideos für Kim Larsen Regie geführt: »Danas Have« (1992) und »Leningrad« (1992) (vgl. Kapitel 2). – Ich beziehe mich hier und im Folgenden bei den Filmlaufzeiten auf die Edition von Arthaus Premium (2006).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

stark fragmentiert erklingt. Marion Müller (2000: 244) deutet dies als einen »Kommentar zur vielbeschworenen Fragmentierung der Gesellschaft«:

> Die Aufsplittung manifestiert sich auch auf der Ebene des Tons und des Lichtes. Da die »Dogma«-Regel vorschreibt, Musik dürfe nur im *on* eingesetzt werden, bewirkt die abgehackte, von Jump Cuts geprägte Montage, daß auch die Musik ständig geschnitten wird, was vor allem bei der Partyszene deutlich wird, wo das Lied aus dem Kassettenrekorder völlig zerstückelt wird und man als Rezipient aufschreckt. (ebd.: 244; Herv. i. O.)

Es erscheint mir bemerkenswert, dass sich Müllers Interpretation nicht auf die intertextuellen Bezüge bezieht, die mit dem Liedtext einhergehen (»wir sind diejenigen, mit denen die anderen nicht spielen dürfen«; vgl. Kapitel 3), sondern auf das klangliche Resultat eines durch das Manifest bedingten Produktionsprozesses.

Schaut man sich die anderen Musikeinsätze an, fällt auf, dass lediglich in knapp vier der gut 110 Filmminuten Musik erklingt. Abseits der kurzen Partyszene ist die Melodie von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« aus *Le Carnaval des animaux* zu hören. Inklusive Abspann erklingt sie vier Mal über den Film verteilt (Tab. 4.1).

Zeitangabe	**Ausschnitt**
ab 0:00:27	T. 1–6.2
ab 0:25:10	T. 1–9 und T. 22 bis Schluss
ab 1:16:05	T. 1–9
ab 1:47:18	komplett (Abspann)

Tab. 4.1: Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne*.[77]

Diese Musik wird zu Beginn des Films eng mit der Protagonistin verknüpft: Sie erklingt bereits in der zweiten Einstellung, in der Karen allein in einer Kutsche im Vergnügungspark Tivoli zu sehen ist (Abb. 4.1). Einem intertextuellen Ansatz folgend stellt sich die Frage, welche Bedeutungen mit der *Auswahl* dieses spezifischen Stücks einhergehen. Bekanntheit hat das Violoncello-Solo mitunter durch die Verwendung für das wohl berühmteste Ballett-Solo des 20. Jahrhunderts erlangt: »Le Cygne Mourant« (»Der sterbende Schwan«) des Choreogra-

77 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Dover (1999), welcher ich die Taktzahlen selbst hinzufügte. Die Ziffer nach dem Punkt in einer Taktangabe gibt die Zählzeit des jeweiligen Taktes an.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4.1:
Karen im Tivoli, zugleich ist »Le Cygne« auf einer Melodica zu hören (*Idioterne*, 0:00:23).

phen Michel Fokine für die Primaballerina Anna Pawlowa (Uraufführung am 22. Dezember 1905). Die Figur des sterbenden Schwans verweist wiederum auf die als Schwan verzauberte Prinzessin Odette in Pjotr Tschaikowskis Ballett *Schwanensee*, die sich für ihren Prinzen Siegfried opfert. Durch das Erklingen der Musik entstehen intertextuelle Bezüge, indem sie den sterbenden Schwan als Symbol für ein Sterben in größter Anmut im Sinne einer »Ästhetik des Untergangs« (Haitzinger 2009: 22) in Erinnerung rufen kann (vgl. ebd.: 22–25). Die leidende Frau in einer von Männern dominierten Welt kennzeichnet als Hauptthema die gesamte »Golden Heart-Trilogie«.

Am außergewöhnlichsten ist die Art und Weise, *wie* diese Musik erklingt. In der besagten Kutsch-Szene gibt es – im Gegensatz zum dänischen Lied – keine Musikschnitte innerhalb des Musikeinsatzes, da sie aus einer einzigen Bildeinstellung besteht. Das Ende des Musikeinsatzes, welches mit dem Bildschnitt einhergeht, ist allerdings sehr harsch, da »Le Cygne« am Anfang einer Phrase abbricht. Dieses plötzliche Ende scheint insofern beachtlich, als direkt davor eine musikalische Pause erklang, die für den Bildschnitt hätte genutzt werden können.

Das ist genau der Umgang mit der Musik in einer späteren Filmszene, in der sich die Gruppe zum Skispringen im Sommer entschließt (ab 0:24:46). Hier scheint die Musik sogar über Bildschnitte hinweg zu erklingen. Doch wie ist dies mit dem *Dogma*-Manifest vereinbar? In Jesper Jargils Dokumentation *De Ydmygede* (»Die Gedemütigten«; 1998), in welcher Ausschnitte von den etwa 130 Stunden an Aufnahmematerial gezeigt und mit Lars von Triers Audio-Tagebuch verknüpft werden, sieht man die Dreharbeiten dieser Szene (ab 0:23.45). Dort steht der Musiker Kim Kristensen deutlich abseits der zur gleichen Zeit stattfindenden Videoauf-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nahmen und wird mit einem eigenen Mikrofon aufgenommen. Die körperliche Ko-Präsenz, die die Regel vorschreibt, ist also durchaus gegeben. Kim Kristensen (persönliches Interview, 27.10.2020) betont die Regelkonformität: »I was always present when they [die Filmcrew] worked with the scenes with music and the music was recorded at the same time as the acting. No cheating.« Allerdings konnte durch diese Aufnahmekonstellation am Set die Tonspur an mehrere Bildspuren gekoppelt werden, die mit mehreren Kameras gleichzeitig produziert wurden. In der Postproduktion standen dementsprechend verschiedene Bildaufnahmen von derselben Szene mit identischer Tonspur zur Verfügung. Da die Bildschnitte in dieser Szene dann während der musikalischen Pausen vorgenommen wurden, fallen die dazugehörigen Tonschnitte nicht auf, sodass der Eindruck entsteht, die Musik wäre in der Postproduktion hinzugefügt und über die Bilder gelegt worden.

Außerdem erklingt die Musik in einem außergewöhnlichen Arrangement, denn Kim Kristensen spielt die Melodie auf einer Melodica. Müller (2000: 237) deutet diese Bearbeitung im Hinblick auf die Einsamkeit der Protagonistin:

> Ihre [Karens] Isolierung spiegelt sich in der Musikuntermalung, die aus Gründen der »Dogma«-Regeln vor Ort erfolgen muß, denn statt von einem ganzen Orchester wird Saint-Saëns' »Le cygne« nur von einer »einsamen« Melodika [sic] gespielt, was die melancholische Stimmung des Stückes und der Szene [Karen in der Kutsche] verstärkt.

Wenngleich das Stück ursprünglich für ein Violoncello in Begleitung zweier Klaviere (und nicht für ein ganzes Orchester) geschrieben wurde, erscheint es mir durchaus schlüssig, den Klang eines einzelnen Instruments mit der einsamen Protagonistin zu assoziieren. Lars von Trier betonte selbst mehrfach den melancholischen Charakter des Stücks. Es gibt eine alternative Abspannsequenz (zu finden auf der DVD-Edition von Arthaus Premium 2006), in welcher Trier hinter der Kamera die Mitwirkenden vorstellt und Kristensens Interpretation von »Le Cygne« ebenso zu hören ist. Zu Beginn macht Trier auf die Musik aufmerksam: »Während wir dieser vielleicht zu melancholischen Musik lauschen, wollen wir einen letzten Blick auf das Haus werfen und auf die Leute, die bei diesem Film mitgemacht haben« (Übersetzung nach den deutschen Untertiteln). Auch in seinem Drehtagebuch attestierte Trier der Musik einen melancholischen Charakter (vgl. 1998: 179). Über die eigentümliche Instrumentierung ist damit noch nichts gesagt. Einerseits wäre die Aufnahme eines einzelnen Streichinstruments gemäß der *Dogma*-Regeln leicht realisierbar; andererseits mag der spezifische Klang einer Melodica zwar für vieles stehen, wohl aber kaum für Einsamkeit oder Melancholie. Bodil Marie Thomsen (2000: 52) fügt dem Charakter von Karen mit Bezug auf den Filmtitel eine weitere Dimension hinzu:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> She [Karen] is an idiot in this word's etymological (Greek) definition: a private person. She is an idiot in the sympathetic definition: a retarded person whose emotional development corresponds to a four-year-old's (according to Trier's notes on her character).

Karens Charakter zeichnet sich nicht nur durch Einsamkeit oder Melancholie aus, sondern auch durch eine naive Kindlichkeit, die – nebenbei gesagt – alle Protagonistinnen der »Golden Heart-Trilogie« kennzeichnet. Nach John Rockwell (2003: 46) konfrontiert der Film sein Publikum von Beginn an mit »Karen's weighty childlike sadness«.

Aus Triers Tagebuch, welches er während der Dreharbeiten führte und anschließend veröffentlichte, geht hervor, dass er zu Beginn der Dreharbeiten (genauer: am 29. Mai 1998) auf der Suche nach einem Musikstück war: »Ich habe über die Musik nachgedacht, darüber, ein einfaches, kindliches Stück der klassischen Musik zu finden, das auf der Melodica gespielt werden kann – und endlich frei von Urheberrechten ist« (Trier 1998: 162).[78] Lars von Triers Produktionsfirma kontaktierte daraufhin das Kongelige Danske Musikkonservatorium und erkundigte sich nach einer Person, die Melodica spielen könne. Dadurch wurde der Pianist Kim Kristensen ins Boot geholt, der bei dem Auswahlprozess der Musik beteiligt war: »I suggested several pieces of music with very different character. I recorded different possible pieces in my studio and Lars von Trier listened and luckily he chose ›The Swan‹« (Kristensen, persönliches Interview, 27.10.2020).

Es stand also bereits vor der Stückauswahl fest, dass die Musik auf einer Melodica gespielt werden solle, was dafür spricht, dass dieser eigentümlichen Instrumentierung und der damit verbundenen Klangrealisierung eine hohe Bedeutung zugesprochen wurde. Bei dem *Carnaval des animaux* handelt es sich sicherlich um eine Musik, die als äußerst zugänglich für ein junges Publikum gilt. Aber abseits der Musikauswahl wird ein kindlicher Charakter vor allem durch die Instrumentierung vermittelt, denn bei der Melodica handelt es sich um eine Erfindung des Instrumentenherstellers Hohner. Dieser vermarktet die Melodica zusammen mit Blockflöten, wodurch sie als ein Einstiegsinstrument für Kinder wahrgenommen wird. Die Musik wurde dann auch auf einer solchen Hohner-Melodica realisiert (Kristensen, persönliches Interview, 27.10.2020). Lars von Trier scheint nicht nur den Ruf der Melodica im Allgemeinen, sondern auch die (schlechte) Qualität der spezifischen Melodica für die Filmproduktion unterstreichen zu wollen, wenn er

78 I. O.: »Jeg har tænkt lidt på musikken, på at finde et eller andet simpelt, barniligt stykke klassisk musik, som kan spilles på melodikaen – endelig fri for rettigheder.« Vgl. auch Trier (2001: 114).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

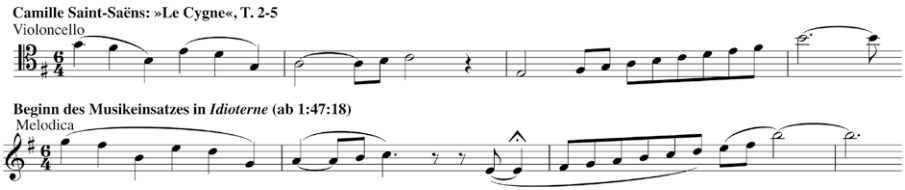


Abb. 4.2: »Le Cygne« im Original (T. 2–5) und in *Idioterne* (ab 1:47:18).

sie bezeichnet als »the kind you could buy through *Mickey Mouse Magazine* in the old days« (in Knudsen 2003: 121; Herv. i. O.).

Neben der Instrumentierung unterstützt auch die konkrete Spielweise einen solchen musikalischen Charakter. So hört man während des ersten Erklingens der Melodie das Klappern der Plastiktasten und verschluckte Achtelnoten (ab 0:00:27, vgl. T. 4 und 4.6). Der zweite Einsatz erklingt im Gegensatz zu dem vorgesehenen *piano* unangenehm laut und grell, zudem enden Töne verfrüht und abrupt (ab 0:25:10, vgl. T. 7.4). Im dritten Musikeinsatz werden Töne schrill überblasen und Achtelläufe sehr ungleichmäßig gespielt (ab 1:16:05, vgl. T. 2.4 und T. 8.2), was den Eindruck einer stockenden Interpretation hervorruft. Noch deutlicher irritiert die Interpretation das Gefühl des musikalischen Metrums, wenn im Abspann Töne zu kurz erklingen und dadurch anschließende Phrasen im Hinblick auf das Betonungsgefüge zu früh beginnen (Abb. 4.2). Gerade im Abspann entsteht dieser Klangeindruck aber vor allem wieder durch die Musikschnitte, die mit den Bildschnitten einhergehen. Kim Kristensens Interpretation, die Instrumentierung und der Schnitt in der Postproduktion erwecken also den Eindruck einer Amateurhaftigkeit, welcher sich mit der Kindlichkeit der Protagonistin trifft.

In Kapitel 3 wurde bereits erläutert, dass Triers Filme von einer Ästhetik der Imperfektion geprägt sind. Es spricht vieles dafür, dass es sich auch hier um künstlerisches Kalkül handelt. Neben »Le Cygne« zog Trier Kinderlieder wie das alte dänische Lied »Langt ud' i skoven lå et lille bjerg«, Friedrich Kuhlaus Menuett zu dem dänischen Nationalschauspiel *Elverhøj* von Johan Ludvig Heiberg und eine Version von Kai Normann Andersens »Glemmer du« aus dem dänischen Film *Odds 777* (George Schnéevoigt, 1932) in Betracht (vgl. Trier 1998: 164–165, 167). Laut Trier haben sehr populäre Stücke jedoch einen Vorteil: »Der Trick, ein bekanntes Musikstück oder eine einfache Melodie zu nehmen, besteht darin, dass es dann mehr Spaß macht, diese zu zerschneiden […]« (1998: 165).[79] Die Möglich-

79 I. O.: »Fidusen ved at tage et kendt stykke musik eller en enkel melodi er, at så bliver den sjovere at klippe i stykker […].«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

keiten und Effekte der musikalischen Bearbeitung spielen also bereits bei der Musikauswahl eine Rolle. Molly Stensgaard, die für den Schnitt des Films verantwortlich war, vermutet, dass nicht nur die Stückauswahl, sondern auch die Wahl des Instruments aus einer solchen Motivation heraus erfolgte:

> In *Idioterne*, there was only this melodica that they recorded on set. In the editing process, this instrument was really hard to work with, because when you cut out an image, the soundtrack immediately made that cut obvious. But because *Dogme* was about roughness and chaos, I think the melodica kind of supports that. I was not responsible for the instrumentation, but if I had wanted the cuts not to be so clear, I would have chosen another instrument, like a drum. But with this melodica and this piece of music, there are actually no pauses where you could cut. So it's very easy to hear when you make a cut. I think maybe that was the intention, to choose an instrument where you can hear every cut and every kind of mistake. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Das melancholische Musikstück steht im Kontrast zu dem dargestellten Wahnsinn im Film. Des Weiteren entsteht ein innermusikalischer Kontrast zwischen dieser präexistenten Musik und der konkreten Interpretation, Instrumentierung und Bearbeitung für den Film, die den Eindruck einer Infantilität erwecken. Es ist daher nicht bloß der bereits existierende musikalische Text, welcher filmische Bedeutung schafft bzw. in diesem Fall die Protagonistin charakterisiert, sondern auch seine Bearbeitung und seine konkrete Realisierung auf der Tonspur. Aufgrund des Kontrasts zwischen außerfilmischer und innerfilmischer Erscheinungsform wirkt die filmische Aneignung der Musik explizit. Im Gegensatz dazu wird im Folgenden mit *Dogville* untersucht, wie eine subtile Aneignung aussehen kann.

Gnadenloser Barock in *Dogville*

Die vor Gangstern flüchtende Grace (Nicole Kidman) stößt auf das ärmliche Dorf Dogville in den Rocky Mountains, das dem Film seinen Namen gibt. Tom (Paul Bettany), ein erfolgloser Schriftsteller, deckt sie vor ihren Verfolgern, die ihm für ihre Auslieferung eine Belohnung anbieten. Er sieht in Grace die perfekte Illustration für seine These, wonach die Menschen nicht mit Geschenken umzugehen wüssten. Tom stellt Grace den anderen Bewohner*innen des Dorfes vor. Die skeptische Dorfgemeinschaft gewährt ihr eine Bewährungszeit von zwei Wochen. Sollte sich dann jemand gegen Grace aussprechen, muss sie das Dorf verlassen. Um die Gunst der Bewohner*innen zu erlangen, schlägt Tom ihr vor, ihnen ihre Hilfe anzubieten. Zu Beginn sträuben sie sich, Graces Dienste in Anspruch zu nehmen.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Etwas später wird sie mit kleineren, eigentlich unnötigen Aufgaben beauftragt. Nach den zwei Wochen sprechen sich alle für Grace aus. Zudem gestehen Tom und Grace sich ihre Liebe. Grace wird ein Teil der Gemeinschaft. Allerdings macht die Polizei und das FBI zunehmend Druck mit Fahndungsplakaten. Die Bewohner*innen sehen dies als Rechtfertigung, Grace immer mehr Aufgaben aufzuhalsen. Sie werden immer aufdringlicher und aggressiver. Es kommt zu mehreren Vergewaltigungen von Grace, für welche ihr die Frauen des Dorfes selbst die Schuld geben. Nach einem gescheiterten Fluchtversuch legen sie Grace in Ketten. Sie muss weiterhin für die Bewohner*innen arbeiten und wird von ihnen missbraucht. Auf Toms Aufforderung hin thematisiert Grace in einer Versammlung ihre menschenunwürdige Behandlung. Doch die Bewohner*innen bezichtigen sie der Lüge und wollen sie loswerden. Daraufhin entscheidet sich Tom für Grace und gegen die Dorfgemeinschaft. In der vermeintlich letzten Nacht möchte Tom endlich den Beischlaf mit Grace vollziehen. Sie bringt ihn jedoch in eine moralische Misere, indem sie ihn die Verlogenheit seiner Motive erkennen lässt. Tom sieht daraufhin seine Karriere als Schriftsteller und Philosoph in Gefahr. Er lässt Grace wegsperren und ruft die Gangster. Nach wenigen Tagen treffen diese ein. Es stellt sich heraus, dass Grace die Tochter des Mafiabosses (James Caan) ist, vor dem sie flüchtete, da sie nicht Teil seiner Machenschaften sein wollte. In einem Gespräch wirft er ihr Arroganz vor, da sie ihre eigenen moralisch-ethischen Maßstäbe nicht auf andere anwende. Auf diese Weise stelle sie sich über andere. Während Grace zunächst um Nachsicht für das Verhalten der Bewohner*innen bittet, fällt ihr moralischer Konflikt schließlich zugunsten des Talionsprinzips aus (»Auge um Auge, Zahn um Zahn«). »Um die Welt zu verbessern«, lässt sie Männer, Frauen und Kinder niederschießen und das Dorf abbrennen. Tom, der als letzter übrig bleibt, wird von ihr eigenhändig erschossen.

Dogville stellt den ersten Teil der »Land Of Opportunities-Dilogie« dar, die mit dem zweiten Teil *Manderlay* abschließt, weil der dritte Teil *Wasington* (sic!) – vermutlich aufgrund der schlechten Kritiken und des kommerziellen Desasters von *Manderlay* – nie realisiert wurde. In *Dogville* werden zwei Motive aus den beiden vorherigen Trilogien miteinander verknüpft: der gescheiterte Idealist aus der »Europa-Trilogie« und die gegeißelte Heldin aus der »Golden Heart-Trilogie«. Die Dilogie ist besonders in Triers Filmographie, weil der zweite Teil *Manderlay* als direkte Fortsetzungsgeschichte konzipiert ist. Beide Filme spielen in den USA zu Zeiten der Großen Depression und erzählen die Geschichte derselben Protagonistin Grace, die jedoch im ersten Film von Nicole Kidman und im zweiten von Bryce Dallas Howard verkörpert wird. Auch hinsichtlich ihrer Ästhetik ähneln sich die zwei Filme: Beide wurden in einem Hangar in der schwedischen Stadt Trollhättan aufgenommen und verzichten nahezu gänzlich auf Requisiten.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Stattdessen werden Büsche oder Häuserumrisse nur durch weiße Kreidezeichnungen auf einem schwarzen Boden (*Dogville*) bzw. schwarze Markierungen auf einem weißen Boden (*Manderlay*) dargestellt. Die Stimme von John Hurt fungiert in beiden Filmen als Erzähler.[80] Sie sind durch Zwischenbilder in Prolog und neun Kapitel (*Dogville*) bzw. acht Kapitel (*Manderlay*) unterteilt. Jan Simons (2008: 12) beschreibt den Prozess der Remedialisierung folgendermaßen: »*Dogville* is presented as a novel (read aloud in voiceover by John Hurt) that has been adapted for the stage and as a play that has been filmed.«

Musikalisch werden beide Teile durch Musik des Barock zusammengehalten, vornehmlich von Antonio Vivaldi (Tab. 4.2). *Manderlay* greift sogar die Musik in *Dogville* auf.[81] Entsprechend wurde lediglich eine Soundtrack-CD für beide Filme veröffentlicht (Milan Music, 2005). Joachim Holbek erklärt in den »Arranger's Thoughts« – zu finden in dem Beiheft zu dieser CD – die Auswahl der Musik folgendermaßen:

> The idea of using pre-composed baroque music is strong in its genesis due to a strictly ruled and »no mercy« architecture. The foremost task for me as an arranger was to make the themes flow with the film. This was attempted through subtle non-interruptive changes in order to ensure that the music did not float on top but cooperated with the tempo and overall expression of the scenes. Another invisible art of filmmaking.

Doch wie sieht diese Bearbeitung konkret aus? Im Folgenden werfe ich einen Blick auf den ersten und den letzten Musikeinsatz (vor dem Abspann).

80 Zur onkelhaften Erzählstimme John Hurts als männlicher Blick auf die Hauptfigur vgl. Jacke (2014: 230–231). Für eine Auseinandersetzung mit dem Film aus der Perspektive der feministischen Filmtheorie vgl. Knauß (2008). Vgl. ferner auch Kapitel 8 der vorliegenden Arbeit.

81 In *Manderlay* wird sowohl Musik aus *Dogville* erneut aufgegriffen (Pergolesis Beginn des *Stabat mater dolorosa*, Vivaldis »Cum dederit«, Albinonis erster Satz des Konzerts in d-Moll [op. 9, Nr. 2] und Bowies »Young Americans«) als auch neue Musik eingeführt – erneut v. a. von Vivaldi: der Allegro-Satz aus dem Konzert für Fagott in a-Moll (RV 498), der Largo-Satz (»Il sonno«) aus dem Flötenkonzert in g-Moll (op. 10 Nr. 2, RV 439) und der Adagio-Beginn aus der Sinfonia in h-Moll für Streicher (»Al Santo Sepolcro«, RV 169). Zudem erklingen Ausschnitte aus dem Largo-Satz von Händels *Concerto grosso* in F-Dur (op. 6 Nr. 2, HWV 320) und dem Abschnitt »Quando corpus morietur« aus Pergolesis *Stabat mater* (P.77).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik	Einsätze im Film	Zeitangaben
Vivaldi: *Nisi Dominus* (RV 608), »Cum dederit«	9	0:25:54; 0:52:54; 1:00:05; 1:27:58; 1:32:23; 1:41:20; 1:52:40; 2:14:25; 2:34:46
Vivaldi: Konzert in G-Dur (RV 575), 2. Satz	8	0:00:09; 0:08:29; 0:23:09; 0:43:29; 0:48:37; 1:54:33; 1:59:24; 2:06:54
Vivaldi: Konzert in D-Dur »Il Gardellino« (op. 10, Nr. 3, RV 428), 2. Satz	5	0:14:41; 0:30:11; 0:51:04; 0:54:22; 1:45:27
Pergolesi: *Stabat mater* (P.77), 1. Satz	5	0:19:49; 0:46:05; 1:48:36; 2:02:59; 2:19:55
Albinoni: Konzert in d-Moll (op. 9, Nr. 2), 1. Satz	3	0:27:01; 0:33:39; 0:54:56
Vivaldi: *Concerto madrigalesco* (PV 86/RV 129), 1. Satz	2	1:36:33; 2:21:41
Händel: *Concerto grosso* in D-Dur (op. 6, Nr. 5, HWV 323), 1. Satz	1	0:10:27
Vivaldi: Konzert in G-Dur (RV 575), 3. Satz	1	1:14:48
Bowie: »Young Americans«	1	2:45:17 (Abspann)

Tab. 4.2: Die Musikstücke in *Dogville*, sortiert nach Häufigkeit des Erklingens.

Nach dem Erscheinen des Filmtitels beginnt die Musik mit dem ersten Kapitelbild (ab 0:00:09).[82] Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem zweiten Satz aus Vivaldis Konzert in G-Dur (Abb. 4.3). Nach dem Kapitelbild erscheint ein »Top Shot«, der im Sinne eines »Establishing Shots« das gesamte Dorf zeigt.[83] Die Musik rückt etwas in den Hintergrund, während John Hurts Erzählstimme einsetzt und das Dorf und seine Bewohner*innen vorstellt. Bei 0:00:55 endet sie. Kurz darauf erklingt das Radio von Tom Edison. Der Musikeinsatz inklusive dessen Schluss wirken organisch: Ein Eingriff in die musikalische Vorlage ist

82 Die Zeitangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die DVD-Edition der Lars von Trier Collection (2003).

83 Der »Top Shot« bezeichnet eine Extremform der Vogelperspektive, die um 90° auf der Horizontallinie gekippt ist. Unter einem »Establishing Shot« ist die erste Einstellung einer Sequenz zu verstehen, die zumeist in Form einer Totale der raumzeitlichen Orientierung dient.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auditiv nicht wahrnehmbar, und die Musik wird nicht einfach durch Lautstärkeminderung ausgeblendet, wodurch die tatsächliche Ausschnitthaftigkeit der filmmusikalischen Passage kaschiert wird. Vergleicht man das im Film Erklingende mit der Partitur, fällt zunächst auf, dass sich der Beginn des Musikeinsatzes zwar mit dem Beginn des Largo-Satzes deckt, das Ende aber vorzeitig in T. 17 eintritt (statt T. 45).[84] Die Tatsache, dass es sich um ein vorzeitiges Ende handelt, ist jedoch nicht besonders auffällig. In T. 16 führt eine Kadenz in der Durparalleltonart, welche zuvor durch eine Quintfallkadenz erreicht wurde (ab T. 5), in einen authentischen Ganzschluss mit vollkommener Schlusswendung. Während dieser geschlossene Charakter in der musikalischen Vorlage durch das ununterbrochene Fortspielen der Violoncelli wiederum geöffnet wird, betont die Streichung dieser Fortführung und das verlängerte Erklingen dieses Akkords (Fermate) die Schlusswirkung der einstigen Zäsur. Der Vergleich mit der Partitur offenbart noch einen weiteren Schnitt: So wurden T. 12–13 nach der Quintfallkadenz gestrichen, stattdessen erklingt sofort T. 14. Dieser Schnitt fällt nicht sonderlich auf, weil in all diesen Takten die neue Tonika erklingt und sich T. 14 im Vergleich zu T. 12 hinsichtlich der Violinstimmen lediglich durch einen Stimmentausch auszeichnet. Die Streichung der beiden Takte innerhalb des besagten Musikausschnitts verstärkt sogar den Eindruck einer Geschlossenheit, da damit insofern ein symmetrisches Verhältnis geschaffen wird, als die vier Abschlusstakte nach der Quintfallkadenz nun den vier Eingangstakten entsprechen. Nach Oliver Huck (2008: 131) wären in der Musik »im Kontext des Films solche Formen als geschlossen zu beschreiben, in denen eine musikalische Eigengesetzlichkeit aufgrund einer auch ohne die zugehörigen Bilder erkennbaren Form gegeben ist«. Die musikalische Geschlossenheit des ersten Musikabschnitts in *Dogville* steht geradezu im Kontrast zur offenen Form der ersten Einstellung. Diese entsteht durch einen extremen und unendlich lang anmutenden Zoom, der von einer Draufsicht auf das gesamte Dorf bis hin zu einer Nahaufnahme eines Radios reicht. Allerdings unterteilt die Musik durch ihre Geschlossenheit diese Einstellung in Sinnabschnitte, denn während die Musik bei der allgemeinen Vorstellung von *Dogville* durch den Erzähler erklingt, markiert ihr Schlussakkord den Punkt, an dem sich der Erzähler nun Tom widmet. Die filmische Form des Beginns ergibt sich also aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Formprinzipien, die wiederum auf unterschiedlichen Ebenen (Einstellung, Erzählstimme, Musik) greifen.

84 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Studio Per Edizioni Scelte (2006). In Abb. 4.3 habe ich der besseren Übersichtlichkeit halber die zwei Violin- und Violoncellostimmen in je ein Notensystem zusammengefasst.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

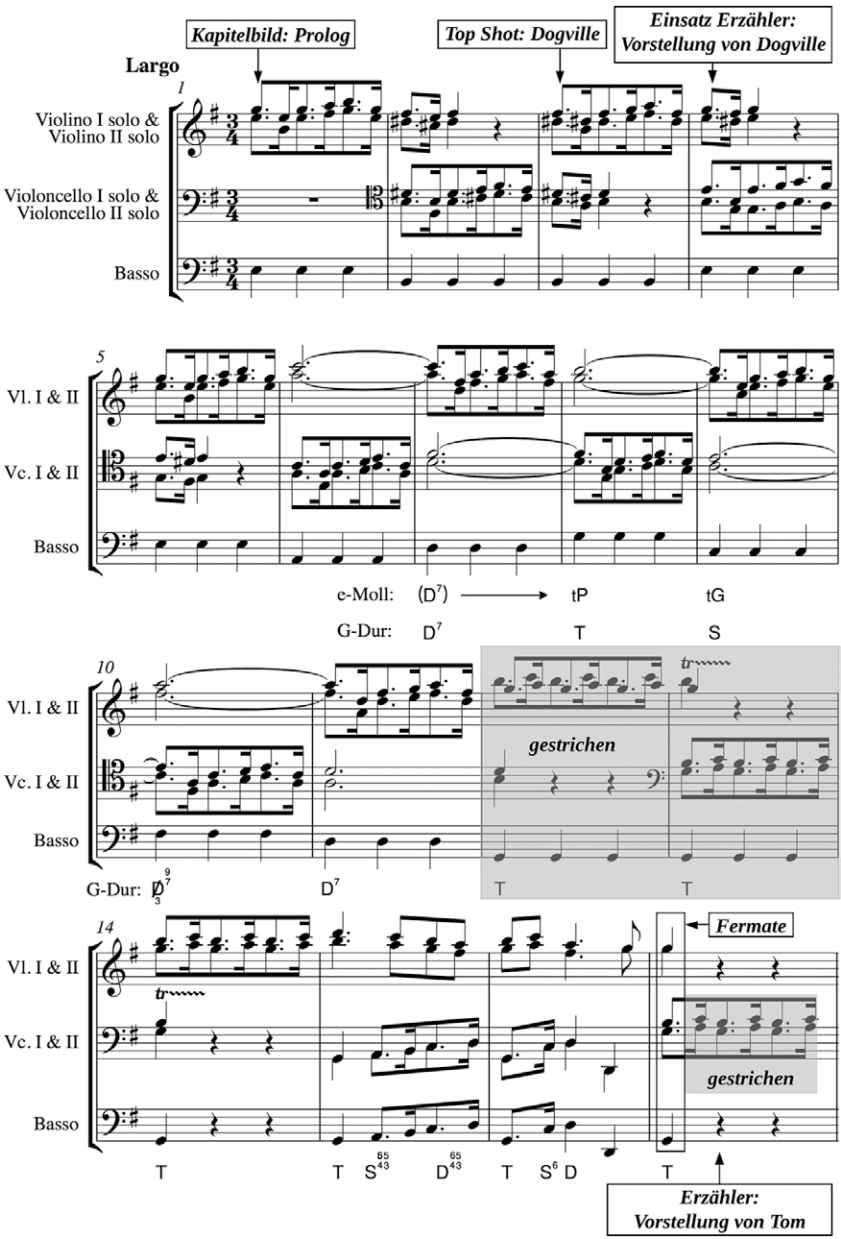


Abb. 4.3: Bearbeiteter Ausschnitt aus Vivaldis Konzert in G-Dur (RV 575) am Filmanfang von *Dogville*.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Holbeks Eingriffe in die Partitur erscheinen in der Tat äußerst subtil, d. h., die filmmusikalische Aneignung ist nicht offenkundig. Um die präexistente Musik in *Dogville* vorzeitig enden zu lassen, wäre auch eine Ausblendung durch Lautstärkeminderung denkbar gewesen (Fadeout). Dieser konventionelle Effekt würde jedoch gerade eine Ausschnitthaftigkeit und Offenheit des Musikeinsatzes vermitteln, da er unmissverständlich klar macht, dass dieselbe Musik in außerfilmischen Kontexten an diesem Punkt noch nicht vorbei wäre. Stattdessen entsteht der geschlossene Charakter durch eine Bearbeitung der präexistenten Musik, die filmischen *und* musikalischen Kriterien folgt. Auf diese Weise wird der Adaptionsprozess kaschiert. Eine musikalische Geschlossenheit wird gewissermaßen auch durch den Klang der Aufnahme erreicht. So teilte mir der verantwortliche Music Supervisor Mikkel Maltha mit, dass durch die Neuaufnahme der Musikstücke mit einem Musikensemble ein einheitlicher Klang erzielt werden sollte:

> For *Dogville* and *Manderlay,* Lars wanted to use a lot of Baroque music. Instead of using existing recordings, we wanted to make new recordings. Joachim Holbek, who arranged the music for the films, and I flew to London because there was an orchestra called »The English Concert Orchestra«. We were fascinated by the fact that these musicians use the old and authentic instruments and play them in the original tuning. That is how we got this Baroque sound! Apart from that, the aim was to make the music sound the same throughout the films which wouldn't be possible with a collection of existing recordings. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Präexistente Musik und Holbeks Bearbeitung sind darüber hinaus an dem emotionalen Gehalt einer Szene beteiligt. Dies lässt sich besonders gut mit dem letzten Musikeinsatz vor dem Abspann demonstrieren: Nachdem die Gangster in Dogville eingetroffen sind, kommt es in dem schwarzen Cadillac des Mafiabosses zu einer Diskussion zwischen Grace und ihrem Vater. Da Grace davon überzeugt ist, dass die schrecklichen Taten der Dorfgemeinschaft aus den Umständen resultieren und die Bewohner*innen nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, bittet sie ihn um Gnade für Dogville. Er wirft ihr wiederum Arroganz vor, weil sie andere nicht nach den moralisch-ethischen Maßstäben beurteilt, die sie sich selbst auferlegt. Auf seinen Rat hin verlässt sie das Auto für eine Bedenkzeit. Die erschöpfte und malträtierte Grace und die verängstigten Bewohner*innen stehen sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Der Erzähler berichtet von Graces Zwiespalt. Zunächst scheint sie weiterhin davon auszugehen, dass sie genauso gehandelt hätte, wenn sie in diesem trostlosen Dorf aufgewachsen wäre. Doch dann lassen die Wolken das Mondlicht durch, und das kalte, blaue Licht legt

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

für Grace die wahre Natur in den Menschen Dogvilles offen. Zeitgleich erklingt Vivaldis »Cum dederit dilectis suis somnum« (ab 2:34:46).

Mit insgesamt neun Einsätzen ist diese Musik die im Film am häufigsten erklingende (Tab. 4.2). Die Verwendung dieser Komposition macht das moralische Dilemma erfahrbar, da ihr Erklingen zentrale Szenen des Films in Erinnerung ruft, in denen sie zuvor bereits zu hören war: Graces Entschluss, die Gunst der Gemeinschaft zu erlangen (ab 0:25:54), die Abstimmung über Graces Bleiberecht (ab 0:52:54), das Aufhängen der Steckbriefe, welche die Bewohner*innen unter Druck setzten (ab 1:00:05), aber auch die erste Vergewaltigung durch Chuck (ab 1:32:23), die Zerstörung ihrer geliebten Porzellanfiguren durch Vera (ab 1:41:20), die Vergewaltigung durch Ben während ihres Fluchtversuchs (ab 1:52:40) und letztlich Toms Verrat, der die Mafiabosse kontaktierte, um sich Grace zu entledigen (2:14:25).

Gleichzeitig vermittelt die Musik den Erschöpfungszustand der traumatisierten und strapazierten Grace. Ein somnambuler Charakter ist bereits in der Originalkomposition angelegt (Abb. 4.4). Durch den Siciliano-Rhythmus im schleppenden 12/8-Takt, die ausgeprägte Tonrepetition (Trommelbass), einen nahezu statisch wirkenden harmonischen Rhythmus, die Verwendung spezieller schwerer Dämpfer (*Con piombi*)[85] und das Ausdünnen der musikalischen Textur (Orgel in *tasto solo*-Manier) vermittelt Vivaldis Musik eine Lethargie und Schläfrigkeit (vgl. Brover-Lubovsky 2008: 191; Talbot 1995: 275). Der Musik ist aber nicht nur eine Schläfrigkeit zu eigen, sondern auch eine Spannung, die durch das repetierende Rhythmusmuster, die aufsteigende Chromatik und die damit verbundenen Dissonanzen entsteht. Der Doppelcharakter zeigt sich in dem Motiv der Violinen (T. 6–7). Einerseits stellt es im Schaffen Vivaldis einen Topos dar, der mit Somnoleszenz in Verbindung gebracht wird (vgl. Ryom 1971/72: 77–78) – so erklingt auch ebendieses Motiv als Begleitung, während die Altstimme das Wort »somnum« singt (ab T. 15). Andererseits erklingt es in Vivaldis Kompositionen häufig, wenn ein Prozess oder eine Handlung initiiert wird (vgl. Talbot 1995: 275). Das bekannteste Beispiel, welches Michael Talbot (ebd.: 275) in diesem Kontext nennt, stammt aus dem ersten Satz aus Vivaldis *La primavera* (RV 269). Dort signalisiert dieses Motiv das vorsichtige Wiedererscheinen der Singvögel nach dem Sturm (ab T. 59). Deswegen deutet Talbot das Motiv in »Cum dederit« als ein allmähliches Erwachen aus dem Dämmerschlaf (ebd.: 275–276). Er macht überdies auf den ausgesprochen tragischen Charakter

85 Statt herkömmlicher Holzdämpfer (*Con sordini*) meint *Con piombi* das Spiel mit einem schweren Bleidämpfer, welcher die Schallsenkung verstärkt und den Klang noch dumpfer gestaltet. – Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Ricordi (2004).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

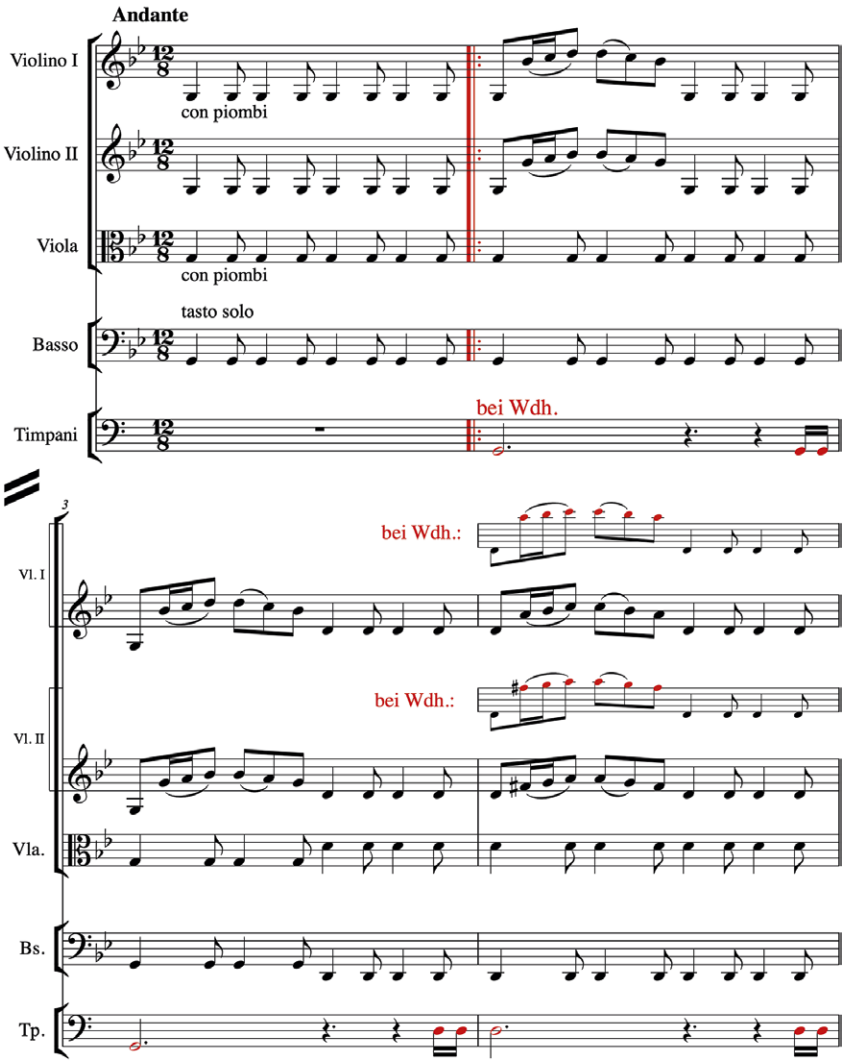


Abb. 4.4a: Ausschnitt aus Vivaldis »Cum dederit dilectis suis somnum« (*Nisi Dominus*, RV 608) im Finale von *Dogville*. Die roten Eintragungen markieren Abweichungen von der zugrunde liegenden Partitur.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

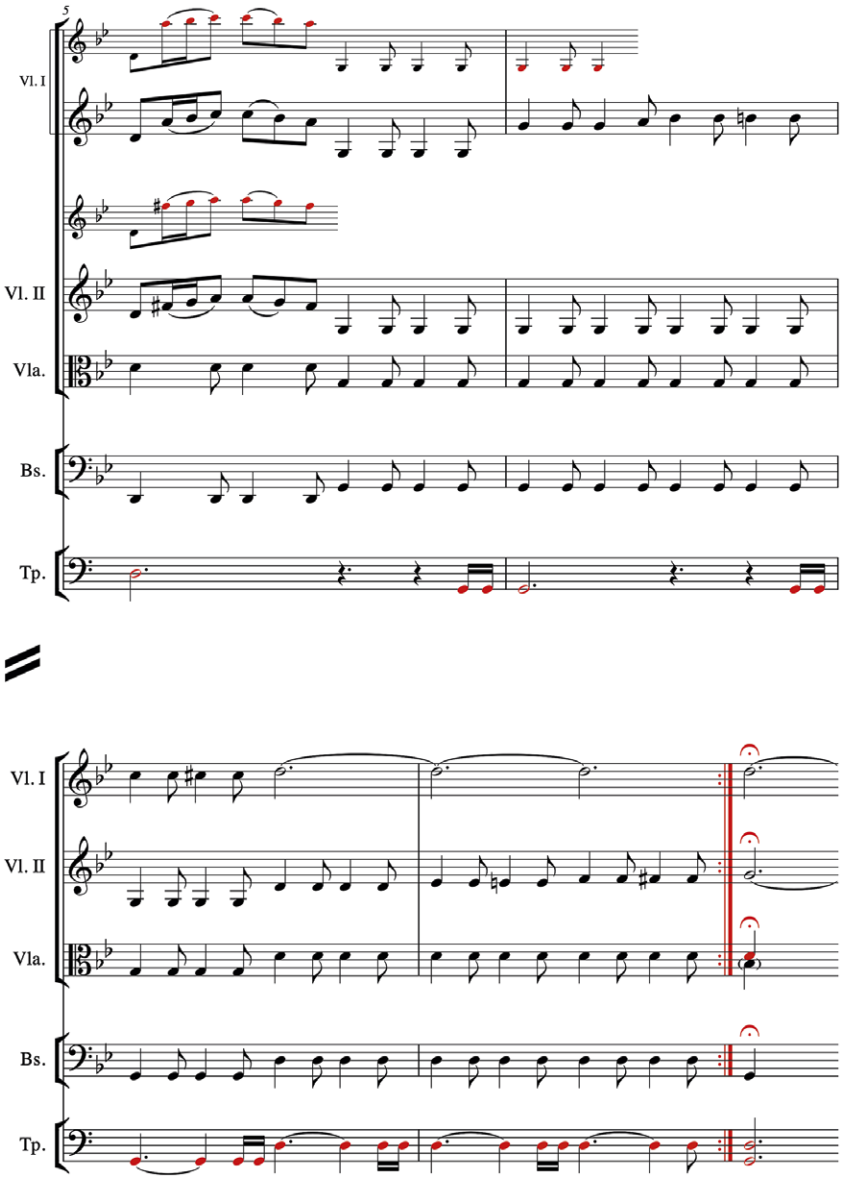


Abb. 4.4b: Forts.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dieses Satzes aufmerksam, der nicht ein einziges Mal aus der Molltonart ausbricht (ebd.: 276).

Es ist demnach nicht allzu verwunderlich, wenn Georg Tiefenbach (2010: 212) die Wirkung dieser Musik im Hinblick auf den Film wie folgt beschreibt: »Hypnose, Trance und Traum, aber auch urplötzliche, klare geistige Gegenwärtigkeit kommen in dieser Musik zum Ausdruck, und machen den Zustand des ›trasognato‹ [mit offenen Augen träumen] der Hauptfigur erfahrbar.« Der Entscheidungsprozess der Hauptfigur mit dem sprechenden Namen Grace wird mit verschiedenen filmischen Mitteln dargestellt: durch die Lichtgestaltung, die von kaum vorhandener Ausleuchtung zum kalten Blau wechselt, durch die Erzählstimme, die Graces Sinneswandel beschreibt, durch Nicole Kidmans Mimik, die sich von (fast freundlicher) Erschöpfung zu düsterer Härte verändert, aber auch durch die Bearbeitung der präexistenten Musik. Holbek lässt nach dem Erklingen der ersten acht Takte die T. 2–8 wiederholen. Mit dem Einsatz der Wiederholung ist das Urteil laut Erzähler gefallen:

> The light now penetrated every unevenness and flaw in the buildings … and in … the people! [Einsatz der Wiederholung] And all of a sudden she [Grace] knew the answer to her question all too well: if she had acted like them, she could not have defended a single one of her actions and could not have condemned them harshly enough! (ab 2:35:27)

Die Musik verleiht ihrem Verdikt Nachdruck, indem in der Wiederholung Pauken hinzutreten und die Motive in der ersten Geige um eine Oktave höher erklingen (vgl. die roten Noten in Abb. 4.4, welche Holbeks Eingriffe in Vivaldis Komposition markieren). Sie endet in T. 9 dann mit einem terzlosen G-Akkord, während Grace zurück in den Cadillac ihres Vaters steigt, um von dort die erbarmungslose vollständige Auslöschung des gesamten Dorfs zu veranlassen.

In dieser Szene wird also durch die *Verwendung bzw. vorangegangene Platzierung* der Musik das moralische Dilemma der Protagonistin erfahrbar, durch den *musikalischen Charakter der präexistenten Komposition* ihr somnambuler Gemütszustand vermittelt und durch die *Bearbeitung* die emotionale Entwicklung unterstützt, die sie in ihrer Urteilsfindung vollzieht. Die Musik partizipiert demnach an der Rechtfertigung ihrer Entscheidung. Diese Kombination aus Identifikationseinladung und Verwehrung einer Katharsis wird in Kapitel 8 problematisiert.

***

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In diesem Kapitel stand die filmmusikalische Aneignung im Mittelpunkt. Im Vergleich zu *Idioterne* ist die musikalische Bearbeitung der präexistenten Musik in *Dogville* äußerst subtil. Wie die Analysen beider Musikausschnitte in *Dogville* zeigten, ist die Bearbeitung an der Schaffung filmischer Bedeutung beteiligt, auch wenn die Bearbeitung vielleicht nicht als solche rezipiert werden mag, da die Art der Bearbeitung ihren Status als solche eher verschleiert statt exponiert. Für Filmschaffende ist präexistente Musik formbares Material. Wenn Holbek der Musik des Barock eine Gnadenlosigkeit attestiert, sagt dies vor allem etwas über Holbeks Verständnis von ihrer Bedeutung im Kontext des Films aus. Es ist der filmische und musikalische Umgang mit ihr, welcher die Assoziation einer Gnadenlosigkeit hervorzurufen vermag. Diese lässt sich sowohl in Bezug auf die geschlossene musikalische Form als auch wortwörtlich in Anbetracht von Graces Vergeltung verstehen.

Quellen

Literatur

Brover-Lubovsky, Bella (2008): Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi. Bloomington: Indiana University Press.

Haitzinger, Nicole (2009): Russische Bildwelten in Bewegung. In: Schwäne und Feuervögel: Die Ballets Russes 1909–1929. Hg. vom Deutschen Theatermuseum München. München: Henschel. S. 14–57.

Hallberg, Jana und Wewerka, Alexander (2001; Hg.): Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos. Berlin: Alexander Verlag.

Holbek, Joachim (2005): Arranger's Thoughts. Im Beiheft von: Manderlay and Dogville (Soundtrack-CD). Frankreich: Milan Music.

Huck, Oliver (2008): Offene und geschlossene Form in der Filmmusik. In: Filmmusik: Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung. Hg. von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck. Hildesheim, Zürich und New York: Olms. S. 121–141.

Jacke, Andreas (2014): Krisen-Rezeption: oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Knauß, Stefanie (2008): »Ich bin doch ein Feminist«: Dogville in der Perspektive der feministischen Filmtheorie und der Gender Studies. In: Dogville – Godville: Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers. Hg. von Stefan Orth, Michael Staiger und Joachim Valentin. Marburg: Schüren (Film & Theologie, 12). S. 123–140.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Knudsen, Peter Øvig (2003 [1998]): The Man Who Would Give Up Control. In: Lars von Trier Interviews. Hg. von Jan Lumholdt. Jackson: University Press of Mississippi (Conversation with Filmmakers Series). S. 117–124.

Müller, Marion (2000): Vexierbilder: Die Filmwelten des Lars von Trier. St. Augustin: Gardez!-Verlag.

Rockwell, John (2003): The Idiots. London: BFI (BFI Modern Classics).

Ryom, Peter (1971/72): Le concerto »Per il Naale« de Vivaldi. In: Vivaldi Informations, 1: 75–78.

Schepelern, Peter (2001): Film und Dogma: Spielregeln, Hindernisse und Befreiungen. In: Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos. Hg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander Verlag. S. 350–368.

Simons, Jan (2008): Von Trier's Cinematic Games. In: Journal of Film and Video, 60/1: 3–13.

Stevenson, Jack (2003): Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that took on Hollywood. Santa Monica: Santa Monica Press.

Talbot, Michael (1995): The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki Editore (Studi di Musica Veneta Quaderni Vivaldiani, 8).

Thomsen, Bodil Marie (2000): Idiocy, Foolishness, and Spastic Jesting. In: P. O.V. A Danish Journal of Film Studies, 10/2: 47–60.

Tiefenbach, Georg (2010): Drama und Regie: Lars von Triers *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark*, *Dogville*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 29).

Trier, Lars von (1998): Dogme 2: Idioterne. Manuskript og Dagbog. Kopenhagen: Gyldendal.

Trier, Lars von (2001): Tagebuch (Auswahl). In: Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos. Hg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander Verlag. S. 113–150. Übersetzung aus dem Dänischen von Jana Hallberg. Ursprünglich: Trier, Lars von (1998): Idioterne: Manuskript og dagbog. Kopenhagen: Gyldendal.

Trier, Lars von und Vinterberg, Thomas (1995): The Dogme 95 Manifesto and the Vow of Chastity. Online verfügbar auf: http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/ (29.07.2021). Abgedruckt in: Koutsourakis, Angelos (2013): Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading. New York und London: Bloomsbury Publishing. S. 211–212.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Notenausgaben

Saint-Saëns, Camille: The Carnival of the Animals. In Full Score. Mineola und New York: Dover, 1999.

Vivaldi, Antonio: Concerto Con Due Violini E Due Violoncelli. RV 575. Edizione Critica A Cura Di Federico Maria Sardelli. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 2006 (Antonio Vivaldi Opere Incomplete Edizione Critica, 6).

Vivaldi, Antonio: Nisi Dominus. Salmo 126. Per Contralto, Due Violini, Viola E Basso. RV 608. Edizione Critica A Cura Di Michael Talbot. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2004.

Persönliche Interviews

Kristensen, Kim (2020): Persönliche Kommunikation am 27. Oktober via E-Mail.

Maltha, Mikkel (2020): Persönliche Kommunikation am 9. November via Telefon.

Stensgaard, Molly Malene (2021): Persönliche Kommunikation am 12. Januar via Telefon.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

5 Von der subtilen zur expliziten Aneignung: César Franck und Johann Sebastian Bach in *Nymphomaniac*

Nymphomaniac erzählt die Lebensbeichte der selbst ernannten Nymphomanin Joe (Charlotte Gainsbourg). Sie wird verprügelt und in einer Gasse liegend von dem alternden Junggesellen Seligman (Stellan Skarsgård) gefunden. Er überredet sie, ihn in seine Wohnung zu begleiten, um sich im Gästebett ausruhen zu können. Die beiden kommen ins Gespräch. Joe erzählt ihre libidinöse Lebens- und Leidensgeschichte in acht Kapiteln. Der hochgebildete Seligman verknüpft und interpretiert diese Geschichten mithilfe seines angelesenen kulturellen Wissens. Er selbst ist noch Jungfrau und versteht sich als asexuell. Weil Joe davon überzeugt ist, böse zu sein, wartet sie stets auf die moralische Verurteilung Seligmans. Dieser versucht jedoch, ihr Verhalten mit seinen Exkursen und Vergleichen zu rechtfertigen. Nach ihm ist Joe lediglich eine Frau, die ihre Rechte einfordert, und ihre Schuldgefühle ein Resultat unterschiedlicher gesellschaftlicher Geschlechterrollen. Ihre Geschichte wäre banal – so Seligman –, wenn sie ein Mann wäre. Nachdem Joe ihre ganze Geschichte erzählt hat, ist sie sichtlich erleichtert. Sie sieht in Seligman einen neuen, wenn nicht ihren ersten Freund und möchte sich zukünftig von ihrem sexuellen Begehren befreien. Joe bittet Seligman um etwas Schlaf, der sie daraufhin allein lässt. Wenig später schleicht sich Seligman zurück in das dunkle Zimmer und steigt mit heruntergelassener Hose und masturbierend in ihr Bett, woraufhin sie ihn erschießt und aus der Wohnung flieht.

Der Film *Nymphomaniac* erschien 2013 als letzter Teil der »Depression-Trilogie«. Aufgrund der Laufzeit von gut fünfeinhalb Stunden wurde er in zwei Parts veröffentlicht (hier mit einer römischen Ziffer vor den Laufzeiten gekennzeichnet).[86] Die expliziten Sexualdarstellungen sorgten bereits vor Filmveröffentlichung für Aufruhr. Es fand jedoch – wie in *Idioterne* – kein Geschlechtsverkehr zwischen den Schauspieler*innen statt. Anstelle dessen wurde mit Pornodarsteller*innen und digitalen Effekten gearbeitet. In Kapitel 2 habe ich bereits auf den musikalischen Eklektizismus in Triers Schaffen aufmerksam gemacht: Bis *Melancholia* ist noch eine überwiegend stilistisch-konsistente Musikauswahl innerhalb der Filme zu beobachten, wobei sich der Musikstil von Film zu Film verändert. Mit *Nymphomaniac* findet dieses Prinzip nun filmimmanent Anwendung, sodass der Soundtrack aus Musikstücken verschiedener Musikepochen besteht. Dies geht mit

86 Ich beziehe mich auf den Director's Cut, welcher sich auf der Edition von Concorde (2013) befindet.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Triers neuem Genre einher, welches er als »Digressionism« bezeichnet und mit dem er sich gegen die konsistente Filmgestaltung wendet. Die meiste Musik erklingt in *Nymphomaniac* demzufolge lediglich ein einziges Mal (Tab. 5.1).

Das vorliegende Kapitel widmet sich den am häufigsten erklingenden Musikstücken: César Francks Sonate in A-Dur für Violine und Klavier und Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« (BWV 639). Erstere steht für eine eher subtile, letzteres für eine sehr explizite filmmusikalische Aneignung. Im Gegensatz zu der Musik in *Dogville*, die so bearbeitet wurde, dass sie eine formale Geschlossenheit vermittelt, folgen Kristian Eidnes Andersens

Musik	**Einsätze im Film**	**Zeitangaben**
Franck: Violinsonate	10	vgl. Tab. 5.2
Bach: »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«	7	vgl. Tab. 5.3
Schostakowitsch: Walzer Nr. 2 aus der *Suite für Varieté-Orchester*	3	I 0:12:30; I 0:55:52; I 1:21:17
Rammstein: »Führe mich (Nymphomaniac)«	2	I 0:04:17; I 2:18:00
Talking Heads: »Burning Down the House«	2	I 1:51:00; I 1:55:07
Beethoven: »Für Elise«	2	II 0:26:17; II 0:28:38
Steppenwolf: »Born to be Wild«	1	I 0:24:53
Saint-Saëns: »Le Cygne«	1	I 0:53:57
Palestrina: »Kyrie« aus *Missa Hodie Christus natus est*	1	I 2:02:42
Wagner: »Verwandlungsmusik« aus *Rheingold* (3. Bild)	1	II 0:15:34
Händel: »Lascia ch'io pianga« aus *Rinaldo*	1	II 1:06:30
Mozart: »Introitus (Requiem aeternam)« aus *Requiem d-Moll* (KV 626)	1	II 1:45:53
Charlotte Gainsbourg: »Hey Joe« (Cover)	1	II 2:46:38

Tab. 5.1: Die Musikstücke in *Nymphomaniac*, sortiert nach Häufigkeit des Erklingens.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bearbeitung dieser Sonate und die Neuaufnahme durch Henrik Dam Thomsen und Ulrich Stærk der Idee, die Auflösung musikalisch-harmonischer Spannungen und die damit verbundene Erfüllung einer Erwartungshaltung geradezu zu vermeiden. Dadurch fungiert die Sonate als musikalisches Symbol für Joes Ruhelosigkeit und unerfüllte Sehnsucht. Bachs Choralvorspiel wurde ebenso eigens für den Film von Andersen arrangiert und mit dem Organisten Mads Høck aufgenommen. Eine analytische Betrachtung dieses Stücks ist besonders aufschlussreich, weil die filmische Adaption dieser Musik durch die Protagonistin geschieht. Sie macht genau das, was üblicherweise die Filmschaffenden mit der Musik tun: Joe eignet sich Bachs Choralvorspiel an und kreiert dadurch neue filmische Bedeutungen. So wird *innerhalb* des Films das verhandelt, was ich in der vorliegenden Studie untersuche. Wie zu sehen sein wird, entsteht durch Joes Aneignung die filmische Metapher »Nymphomanie ist Polyphonie«.

Da die Hauptfigur mit Vehemenz auf dem Begriff »Nymphomanie« insistiert und mich in erster Linie interessiert, wie dieses Konzept im Film realisiert wird, erscheint es mir sinnvoll, dieser Terminologie zu folgen. Trotzdem ist es wichtig, auf seine kulturhistorische Problematik hinzuweisen. Der Begriff hat eine misogyne Medizinhistorie, die mit der Pathologisierung der weiblichen Sexualität einhergeht. Auch im Film korrigiert die Therapeutin Joe, als sie sich als Nymphomanin bezeichnet: »We say sex addict« (II 1:42:24). Aus heutiger Sicht würde man Joes Verhalten wohl mit dem (noch immer nicht gänzlich unproblematischen) Begriff der Hypersexualität beschreiben (vgl. Schepelern 2015). Diese Frauenfigur ist die Kreation eines Mannes, auch wenn sie maßgeblich von Vinca Wiedemanns intensiver Mitarbeit am Drehbuch beeinflusst sein mag. Sowohl der Film als auch ich haben einen männlichen Blick auf das Thema. Durch die Wahl des Gegenstands befasse ich mich unweigerlich mit der Konstruktion von weiblicher Sexualität. Daran ändert auch mein Fokus auf die filmmusikalische Aneignung nichts. Im Gegenteil hoffe ich zu zeigen, dass der Film *durch* die filmmusikalische Aneignung gerade nicht das sexistische Narrativ der Nymphomanin bedient und fortschreibt, sondern eine selbstbestimmt agierende Frauenfigur zeigt.

Harmonische Sehnsucht: César Francks Sonate in A-Dur für Violine und Klavier

Der erste Satz aus der Sonate in A-Dur für Violine und Klavier von César Franck stellt das musikalische Thema des Films dar. In Kapitel 3 wurde bereits auf die außerordentlich häufige Nennung der Sonate mit Bezug auf Marcel Prousts »Vinteuil-Sonate« im Drehbuch aufmerksam gemacht, um das dramaturgische

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Potenzial von Repetition darzustellen: Ähnlich wie in Prousts *À la recherche du temps perdu* die »Vinteuil-Sonate« als Leitmotiv fungiert, welches verborgene Erinnerungen hervorruft, besteht hier die Funktion der Repetition darin, Schlüsselszenen zu vergegenwärtigen und Joes Sehnsucht erfahrbar zu machen. Im Drehbuch ist die Musik sieben Mal vermerkt, im Film erklingt sie sogar zehn Mal. Das der Sonate zugrunde liegende Kompositionsprinzip wird insofern zum filmischen Prinzip, als sich das Motiv der fallenden Terzen, das im Kopfsatz eingeführt wird und sich dann zyklisch durch die gesamte Sonate zieht, in der Verwendung der Sonate im Film spiegelt, die dort Momente der Sehnsucht begleitet.

Anhand der Musikeinsätze lässt sich die Via Dolorosa der Protagonistin nachzeichnen: Erstmalig erklingt sie, während sich die junge Joe ihrer ersten Liebesgefühle (überhaupt) gegenüber Jerôme (Shia LaBeouf) bewusst wird (ab I 1:12:23 und I 1:18:19). Dass es sich um eine unstillbare Sehnsucht handelt, lässt bereits der nächste Musikeinsatz dieser Sonate erahnen: In einer Rückblende ist Joe als kleines Kind im Krankenbett kurz vor einer Operation zu sehen. Die erwachsene Joe beschreibt im Voiceover ihre damaligen Gefühle: »It was as if I was completely alone in the universe. As if my whole body was filled with loneliness and tears« (ab I 1:39:42). Gleichzeitig werden dieselben Bilder vom Weltall gezeigt, die – in umgekehrter Reihenfolge und von der *Tristan*-Musik begleitet – zuvor in *Melancholia* (dort ab 0:49:16) erschienen und somit Justines Depression in Erinnerung rufen. Bereits zu Beginn des Films sagt Joe: »Perhaps the only difference between me and other people was that I've always demanded more from the sunset; more spectacular colors when the sun hit the horizon. That's perhaps my only sin« (ab I 0:14:20). Dementsprechend verliert sie ihre Fähigkeit, beim Sex etwas zu spüren, genau zu jenem Zeitpunkt, als sie und Jerôme zusammenkommen (wieder von Francks Sonate begleitet ab II 0:16:46). Liebe und Sexualität scheinen für Joe unvereinbar. Um wieder etwas zu fühlen, greift sie zu drastischen Mitteln, indem sie sich in die Fänge des sadistischen K begibt und dafür ihr Kind nachts allein lässt (Musikeinsätze ab II 0:46:28 und II 1:01:07). Erst als Joe von Jerôme samt Kind verlassen wurde, gelingt ihr wieder der Orgasmus. Der Preis: K muss ihr hierfür das Gesäß durch 40 Schläge mit einer Reitpeitsche blutig schlagen – erneut in Begleitung von Francks Sonate (ab II 1:15:08). Der nächste Musikeinsatz der Sonate erklingt erst nach über 40 Minuten. Zwischenzeitlich wurde sie erneut schwanger, vollzog in einem drastischen Eigeneingriff eine Abtreibung und kehrte der Gesellschaft vollends den Rücken, indem sie sich dem zwielichtigen Inkassogeschäft als Geldeintreiberin anschloss. Ihr Chef L (Willem Dafoe) empfiehlt ihr, die jugendliche und sozial vereinsamte Waise P (Mia Goth) manipulativ an sich zu binden und als treue Untergebene auszubilden. Doch als Joe sie erstmals während ihrer Basketball-Spiele anfeuert, überkommt sie Mitleid und

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ergriffenheit (Musikeinsatz ab II 2:08:09). Joe und P verlieben sich. Als P und Joe im Bett miteinander liegen und P ihr körperlich näherkommen möchte, erklingt erneut die Sonate (ab II 2:18:14). Joe bricht in Tränen aus, da ihre selbst ausgeführte Abtreibung eine Wunde hinterließ, die sie ihre Sexualität kostete. Letztmalig erklingt die Sonate, als Joe ihren »Seelenbaum« findet: Nachdem Joe herausgefunden hat, dass P sie mit ihrem Ex-Mann Jerôme betrügt, klettert sie auf einen Hügel, um sich von der Stadt zu verabschieden. Dort findet sie einen verwachsenen Baum, der allen Widrigkeiten zu trotzen scheint (Musikeinsatz ab II 2:29:22). Die Bedeutung dieses Baumes als Symbol für Joes Persönlichkeit wird zum Schluss des Films deutlich, indem sie das nahezu Unmögliche zum Ziel erklärt: die absolute und endgültige Befreiung von ihrer Sexualität, allen Widrigkeiten trotzend wie ein verwachsener Baum auf einem Hügel (ab II 2:41:30).

Der sehnsuchtsvolle Charakter wird nicht nur durch die dramaturgische Positionierung der Musikeinsätze, sondern auch durch die Sonate und ihre Bearbeitung unterstützt. Francks Sonate stellt neben Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« (s. u.) die einzige ›klassische‹ Komposition dar, die für den Film von Kristian Eidnes Andersen arrangiert und eigens für den Film von Henrik Dam Thomsen und Ulrich Stærk eingespielt wurde.[87] Für den Film wurde die Violine durch ein Violoncello ersetzt. Diese Uminstrumentierung wurde vorgenommen, da Andersen befürchtete, der hohe Geigenklang könne für den Film zu aufdringlich sein: »The violin would be too soloistic, while the cello leaves a little more room for the performance. The violin's high-pitched sound would simply have demanded too much attention« (persönliches Interview, 07.12.2020). Bereits zu Francks Lebzeiten wurde die Sonate in dieser Art und Weise musiziert: Der mit dem Komponisten befreundete Musiker Jules Delsart fertigte ein Arrangement für Cello an, welches der Originaledition von Hamelle mit einem aktualisierten Titelblatt 1888 hinzugefügt wurde, wobei die Pianostimme unberührt blieb (vgl. Jost 2013). Andersens Arrangement folgt Delsarts Bearbeitung, sodass etwa die Melodie in T. 13 und 14 aufgrund ihrer hohen Lage eine Oktave tiefer transponiert wurde.[88]

In *Nymphomaniac* erklingen Ausschnitte aus den ersten 29 Takten des Kopfsatzes. Die dramaturgische Idee hinter der Entscheidung für diese präexistente Musik als auch ihrer filmmusikalischen Umsetzung wird durch eine funktions-

87 Zusätzlich wurden zwei Pop-Songs für den Film produziert: Rammsteins »Führe mich (Nymphomaniac)« beruht auf einem Bonustrack, der in der Special Edition des Albums *Liebe ist für alle da* (2009) veröffentlicht wurde. Der Song wurde für den Film leicht umgeschrieben, sodass in den Lyrics das Wort »Nymphomania« im Chorus hinzugefügt wurde. Im Abspann des zweiten Teils erklingt zudem Charlotte Gainsbourgs Coverversion von »Hey Joe«.

88 Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die von Herttrich herausgegebene Edition (1998).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

analytische und syntaktische Betrachtung fassbar. Deshalb seien die Anfangstakte der zugrunde liegenden Komposition zunächst formanalytisch und harmonisch skizziert, um sich darauf aufbauend der spezifischen Realisierung auf der Tonspur zu widmen. Als Hilfestellung dient Abb. 5.1, welche den Sonatenbeginn in der Fassung für Violoncello mit musikanalytischen Eintragungen und Vermerken zur filmmusikalischen Umsetzung zeigt. Im Gegensatz zu der Musik in *Dogville* wird die Auflösung musikalisch-harmonischer Spannungen und die Erfüllung einer Erwartungshaltung durch die Bearbeitung von Francks Sonate geradezu vermieden.

Der in Rede stehende Kopfsatz weist eine klassische Sonatinen-Form auf, also eine Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung. Vor dem ersten Thema (T. 5–16) erklingt eine viertaktige Klaviereinleitung, die bereits den für diesen Satz charakteristischen Dominantnonenklang etabliert. Das Thema besitzt eine satzartige Form: Die erste Phrase (»basic idea«) und deren Wiederholung bilden den Vordersatz (»presentation«; T. 5–8).[89] Im Nachsatz (»continuation«) vollzieht sich eine für den Satz typische »Beschleunigung der musikalischen Darstellung« (Ratz 1973: 22) durch eine gesteigerte rhythmische und harmonische Aktivität sowie motivische Verkürzung der zweitaktigen Phrasen in eintaktige Phrasen. Das Verschwinden des charakteristischen Terzintervalls im Phrasenbeginn (T. 11) signalisiert eine kadenzielle Funktion. Allerdings endet die Phrase nicht mit einem Ganzschluss, sondern führt zu Gis-Dur als Dominantseptakkord von Cis (T. 12). Sodann erklingt eine Wiederholung des gesamten Nachsatzes, die als Terzsequenz den harmonischen Kontext destabilisiert. Ab T. 16 hat das musikalische Material einen transitorischen Charakter und leitet zum zweiten Thema (T. 31). Durch Modulation und aufsteigende Sequenzierung um Terzen bewegt sich die Musik in den ersten 31 Takten der Sonate harmonisch entlang der Dreiklangstöne der Grundtonart: von A über Cis (ab T. 12) nach E (ab T. 16).

In *Nymphomaniac* beginnen acht Musikeinsätze der Sonate mit T. 1, bei den restlichen zwei Einsätzen wurden lediglich die ersten beiden Takte der Klaviereinleitung gestrichen (ab II 0:16:46 und II 0:46:28). Bereits die Entscheidung, die Musik zumeist vom Beginn an erklingen zu lassen, dient der dramaturgischen Funktion als Repetition:

89 Als musikalischer Satz wird in der Formenlehre eine spezifische Themenkonstruktion bezeichnet, welche v. a. in der Musik der Wiener Klassik anzufinden ist. Das Konzept stammt von Arnold Schönberg und wurde von seinem Schüler Erwin Ratz sowie später in Nordamerika von William E. Caplin geprägt. Die englischsprachigen Bezeichnungen orientieren sich an Caplin (1998: 35–48).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sonate 1

César Franck

Allegretto ben Moderato

Vordersatz

Violoncello

molto dolce

Klavier

6

Phrasenwiederholung

Nachsatz

Vc.

Klav.

A: T43 T T T

11

G♯7

Sequenz (Nachsatz)

Vc.

sempre dolce

Klav.

D7 D43 T6< Cis: D D7 T D7 D7

15

Überleitung

B13(♭9)

A/B

Vc.

poco cresc.

Klav.

poco cresc.

E: D D D7 D76

Abb. 5.1: Beginn von César Francks Sonate in A-Dur in *Nymphomaniac*.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> For Lars, it was important that the sonata should work as a repetition. So we concentrated on the beginning so that the audience would quickly realise that they were hearing the same piece of music. There was no reason to go further into the piece because then the function of the music would disappear. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

Der früheste Endpunkt befindet sich in T. 9.7 (Musikeinsatz ab II 2:18:14). Das Cello spielt das *c'* (vgl. Pfeil in Abb. 5.1) als ausklingende Fermate und verschwindet mit dem Geräusch einer vorbeifahrenden Eisenbahn. Die bearbeitete Musik stoppt nicht bloß, sondern hält auf diesem Klang inne. Aus syntaktischer Perspektive ist dieser Punkt verwunderlich. Der musikalische Satz verkörpert die Formidee eines »*fortführenden, sich öffnenden* Zug[s]«, da die motivische Wiederholung im Vordersatz (gegenüber der motivischen Verschiedenheit in der musikalischen Periode) eine Erwartung auf das Folgende provoziert (Kühn 1989: 59; Herv. i. O.). Nun ereignet sich der musikalische Stillstand in dieser Szene jedoch nicht nur zu Beginn der Fortspinnung, sondern auch mitten im ersten musikalischen Gedanken des Nachsatzes. Bei der letzten Harmonie dieses Einsatzes handelt es sich überdies um einen äußerst spannungsreichen übermäßigen Quintsextakkord. Dass die Musik in dieser Szene mit diesem Klang aufhört, ist insofern bemerkenswert, als in Francks Komposition sowohl vor als auch nach diesem Spannungsklang ein A-Dur-Akkord notiert ist, welcher als Tonika einen harmonisch in sich ruhenden Abschluss dieses Musikeinsatzes ermöglicht hätte.[90]

Ausschnitt	Erklingen im Film	Zeitangabe
T. 1 bis Beginn T. 17	3	II 1:15:08; II 2:08:09; II 2:29:22
T. 1 bis Beginn T. 19	2	I 1:18:19; I 1:39:42
T. 1 bis Mitte T. 29	1	I 1:12:23
T. 3 bis Mitte T. 20	1	II 0:16:46
T. 3 bis Beginn T. 17	1	II 0:46:28
T. 1 bis Mitte T. 12	1	II 1:01:07
T. 1 bis Mitte T. 9	1	II 2:18:14

Tab. 5.2: Ausschnitte aus Francks Violinsonate in *Nymphomaniac,* sortiert nach Häufigkeit des Erklingens.

90 T. 10 stellt eine Wiederholung von T. 9 dar, sodass sich der übermäßige Quintsextakkord in der Funktion einer Doppeldominante erst in T. 11 in die Dominante auflöst.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Am häufigsten endet Francks Sonate in *Nymphomaniac* mit der ersten Harmonie in T. 17 (vgl. die erste und fünfte Zeile in Tab. 5.2 sowie den Pfeil in Abb. 5.1). Dieser Punkt befindet sich im Beginn des modulierenden Übergangs zum Zweitthema. Analysiert man die Harmonien, die diesen Schlussakkord unmittelbar umgeben, fällt auf, dass diese keine harmonischen Ruhepunkte darstellen, wie es im vorherigen Beispiel mit der Tonika der Fall war. Davor erklingt ein einfacher Dominantseptakkord, danach wird die Dominante prolongiert.[91] Allerdings stellt der Akkord in T. 17 bei Weitem die spannungsreichste Harmonie von diesen dar. Der offene Charakter wird durch eine Spannung erzielt, die sich aus dem harmonischen Kontext ergibt. Alle vier Musikeinsätze enden mit einem dominantischen H-Dur-Akkord, über dem in der filmischen Bearbeitung das Violoncello die kleine None im Sinne einer lang andauernden Fermate spielt, während gleichzeitig die Auflösung des Sextvorhalts in der Klavierstimme verwehrt bleibt (vgl. Pfeil in Abb. 5.1).[92] Den häufigsten Schlussakkord von Francks Sonate in *Nymphomaniac* stellt demgemäß ein spannungsreicher Dominanttredezimakkord mit kleiner None in der Melodie dar.

Um diesen Umgang mit präexistenter Musik besser verstehen zu können, lohnt sich ein Vergleich mit üblichen Verfahrensweisen im filmmusikalischen Produktionsprozess. Wenn präexistente Musik im Film adaptiert wird, erklingt in der Regel nicht das gesamte Musikstück. Hinsichtlich der vorzeitigen Beendigung von präexistenter Musik lassen sich vier allgemeine filmästhetische Konventionen unterscheiden.

1) Ein Ereignis in der Diegese stört nicht-diegetische Musik.
2) Die Handlung begründet die Ausschnitthaftigkeit von diegetischer Musik.
3) Das Ende der Musik geht mit einem Bildschnitt einher, der zudem oft zu einem anderen Ort und in eine andere Zeit führt.
4) Die Musik wird durch Lautstärkeminderung ausgeblendet (Fadeout).

All diese Strategien im Umgang mit präexistenter Musik lassen sich in Triers Filmen finden.

1) In einer Szene in *Nymphomaniac* endet Dmitri Schostakowitschs Walzer Nr. 2 aus der *Suite für Varieté-Orchester* abrupt, als ein Klopfen an die Bade-

91 Die Harmonie in T. 18, die über die im Bassschlüssel verbleibende kleine Septime (*H–a*) erklingt, ließe sich abseits von A-Dur über H auch als cis-Moll deuten, sodass der dominantische H-Dur-Akkord in T. 17 retrospektiv als Gis-Dur-Akkord in der Funktion einer Zwischendominante gehört werden kann (*gis'–c''*[*=his'*]*–dis'–fis'*). Bereits zuvor wurde ab T. 12 die Cis-Tonalität eingeführt.

92 Lediglich in dem Musikeinsatz ab II 0:46:28 erklingt die None im Cello nicht als Fermate. Dort bricht die Musik unvermittelt ab, wenn die wartende Joe vom sadistischen K in seiner Praxis aufgerufen wird (vgl. Kapitel 3).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zimmertür die junge Joe und ihre Freundin stört (ab I 0:12:30). Diese Art der Beendigung von präexistenter Musik führt zu einer rückblickenden Umdeutung der Beziehung zwischen Musik und erzählter Welt: Während die Musik zu Beginn nicht-diegetisch erscheint, deutet ihr plötzliches Ende mit dem Ereignis in der erzählten Welt darauf hin, dass sie der Wahrnehmung einer Filmfigur entsprach und folglich als metadiegetisch zu interpretieren wäre.[93]

2) Im Gegensatz dazu wird die Ausschnitthaftigkeit von Johann Sebastian Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« durch Seligmans unvollständige Kassettenaufnahme begründet (s. u.).
3) In *Idioterne* endet Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« mit einem Bildschnitt, der von dem Tivoli-Park in das Innere eines Restaurants führt (vgl. Kapitel 4).
4) In *Breaking the Waves* wird die adaptierte Popmusik fast ausschließlich durch Lautstärkeminderung ausgeblendet.

Diese konventionellen Strategien bewirken stets einen Ausschnittscharakter: Das Publikum weiß – auch ohne das Musikstück zu kennen –, dass dieselbe Musik in außerfilmischen Kontexten noch nicht vorbei wäre. Jener Charakter kann durch die Bearbeitung der präexistenten Musik kaschiert werden. Dadurch mag sie für Hörer*innen, die nicht um die Herkunft der Musik wissen, als originäre Filmmusik erscheinen. Auch Francks Sonate könnte als eigens für den Film komponiert wahrgenommen werden – und gänzlich falsch wäre diese Annahme ja auch nicht. Zwar ähnelt die Gestaltung der musikalischen Enden dem konventionellen Fadeout von präexistenter Musik. Allerdings klingt die Musik nicht nur einfach aus, sondern verharrt zugleich bei den spannungsreichen Harmonien. Der Fadeout-Effekt kann normalerweise recht schlicht durch die Bearbeitung einer Musikaufnahme erzielt werden. In *Nymphomaniac* entsteht er jedoch durch Henrik Dam Thomsens und Ulrich Stærks musikalische Interpretation auf Grundlage von Kristian Eidnes Andersens Arrangement. Statt die Musik einmalig aufzunehmen und mithilfe digitaler Bearbeitung gewissermaßen in Copy-and-Paste-Manier in verschiedene Szenen zu platzieren, wurden alle zehn Musikeinsätze eigens für den Film arrangiert und aufgenommen (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020). Dieser aufwendige Produktionsprozess ermöglichte es, die Musik nicht nur ausklingen zu lassen, sondern den musikalischen Verlauf auch zum Stillstand zu bringen.

93 Vgl. hierzu die Analyse des *Nymphomaniac*-Drehbuchs in Kapitel 3.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Durch die satzartige, drängende Form und das schwebende, sich öffnende Klangbild der Sonate ist im Material der zugrunde liegenden Komposition ein musikalischer Charakter angelegt, welcher durch die Art und Weise der filmischen Umsetzung exponiert wird. Während die Eingriffe in die präexistente Musik der »Land of Opportunities-Dilogie« eine musikalische Geschlossenheit vermitteln (vgl. Kapitel 4), zielt die Verwendung und Bearbeitung von Francks Sonate auf den entgegengesetzten Effekt. Die Musikeinsätze enden weder auf Ruhepunkten, noch werden solche hineinkomponiert. Im Gegenteil, die aufgebaute Erwartungshaltung wird intensiviert, indem das im Film Erklingende auf besonders spannungsreichen Harmonien und mitten in musikalisch-syntaktischen Gedanken stehen bleibt. Gleichzeitig wird durch jenen musikalischen Stillstand die Einlösung dieser Erwartung jäh enttäuscht. Somit sind es nicht nur *Auswahl* und *Positionierung* der Musik, die eine dramaturgische Funktion erfüllen, sondern auch ihre *Bearbeitung* für den Film. Es ist dieses Zusammenspiel von Musikauswahl für den Film, Platzierung der Musik im Film und spezifischer Realisierung der präexistenten Musik auf der Tonspur, welches Francks Sonate als musikalisches Symbol für die Ruhelosigkeit und unerfüllte Sehnsucht der Protagonistin erscheinen lässt.

Nymphomanie als Polyphonie: Johann Sebastian Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«

Der Film *Nymphomaniac* ist (wie *Breaking the Waves*, die beiden »Land of Opportunities«-Filme und die zwei vorherigen Filme der »Depression-Trilogie«) durch Kapitelbilder unterteilt. Die Kapitel werden durch die Protagonistin eingeleitet. Joe verbindet ihre Geschichte mit verschiedenen Gegenständen, die sie in

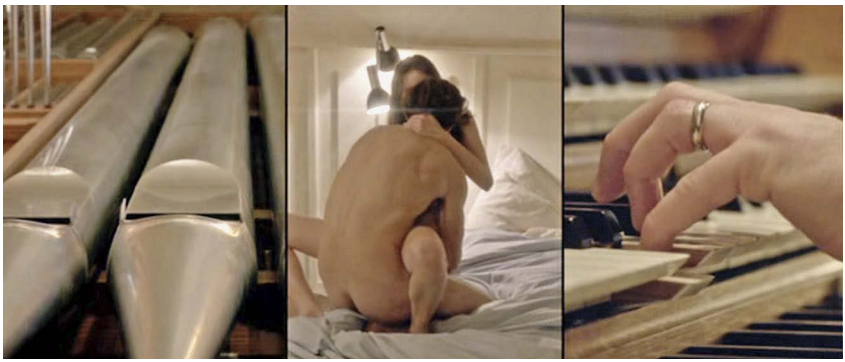


Abb. 5.2: Split Screen in *Nymphomaniac* (2:17:16).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dem kargen Zimmer Seligmans entdeckt. Zugleich kommentiert Seligman diese Gegenstände und Joes Geschichte mit zahlreichen Exkursen. So entdeckt Joe beispielsweise einen an der Wand befestigten Angelköder (passenderweise eine Nymphe), welcher zu Ausführungen Seligmans zum Fliegenfischen und Izaak Waltons berühmtem Buch *The Compleat Angler* (1653) führt, nach dem dann auch das erste Kapitel benannt ist. Joe erzählt, wie sich ihre Männerjagd als Jugendliche gestaltete, und Seligman vergleicht dies mit Angeln und dem Verhalten von Fischen. Dieses Prinzip, welches Lars von Trier als »Digressionism« bezeichnete, durchzieht den gesamten Film. Joe und Seligman bewegen sich in einer »Sekundärwelt der Zitate und Bilder« (Seeßlen 2014: 211): Das Fliegenfischen wird Seligman, »wie die Musik von Bach, wie die Literatur von Poe, wie die mathematische Gleichung von Fibonacci, zum Medium einer Übersetzung von Joes Geschichte, ein Erklärungsmodell« (ebd.: 134).

Zu diesen Gegenständen, die Joes Erzählungen initiieren, inspirieren und kommentieren, zählt auch ein Kassettenrekorder. Auf Nachfrage erzählt Seligman, dass sich in dem Rekorder eine unvollständige Aufnahme von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« aus dem *Orgelbüchlein* befinde (BWV 639).[94] In diesem Zusammenhang führt Seligman einen Exkurs zur Zahlensymbolik und Fibonacci-Reihe, woraufhin er das Konzept der Polyphonie erläutert: »It's distinguished by the idea that every voice is its own melody but together in harmony« (I 2:02:24). Zur Veranschaulichung zerlegt Seligman Bachs Stück in seine Einzelteile. Nach Seligmans Analyse der Musik setzt Joe in drei Split Screen-Sequenzen die Polyphonie des Stücks mit ihrer Nymphomanie in Beziehung, indem sie den drei Orgelstimmen drei verschiedene Sexualpartner zuordnet (Abb. 5.2). Zusätzlich gibt es weitaus später zwei kurze Musikeinsätze des Choralvorspiels, die diese Episode in Erinnerung rufen: während Joe die Ikone im Stile von Andrei Rubljow betrachtet (ab II 0:05:28) und nachdem sie Jerôme nach langer Zeit unvermittelt wiedersieht, was sie mit ihrer Vergangenheit konfrontiert (ab II 2:24:47). Insgesamt erklingt Bachs Stück fünf Mal im ersten und zwei Mal im zweiten Teil, sodass dem Hören des Choralvorspiels außergewöhnlich viel Raum gegeben wird. Für den Film wurde das Stück – wie Francks Sonate in A-Dur – von Kristian Andersen arrangiert und von dem Organisten Mads Høck eingespielt. Im Folgenden widme ich mich den fünf Musikeinsätzen im ersten Teil (Tab. 5.3).[95]

94 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die von Griepenkerl & Roitzsch herausgegebene Edition (2002: 33), welcher ich die Taktzahlen hinzufügte.

95 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Einsatz	Zeitangabe	Kommentar
1	I 2:04:10	Vorstellung der Einzelstimmen durch Seligman
2	I 2:04:35	Vorstellung des Gesamtklangs: Seligman und Joe lauschen der Aufnahme
3	I 2:09:00	1. Split Screen-Sequenz: Liebhaber F stellt die Bassstimme dar
4	I 2:10:41	2. Split Screen-Sequenz: Liebhaber G tritt als Mittelstimme hinzu
5	I 2:16:43	3. Split Screen-Sequenz: Liebhaber J(erôme) tritt als Cantus firmus hinzu

Tab. 5.3: Bachs Choralvorspiel im ersten Teil von *Nymphomaniac*.

»This piece has three voices«, setzt Seligman vor dem ersten Erklingen des Stücks an, »a bass voice« – das Publikum sieht und hört ein paar Füße den Beginn auf einem Orgelpedal musizieren –, »a second voice played with the left hand« – das Publikum sieht und hört, wie eine linke Hand am Manual übernimmt und die Mittelstimme erklingt – und schließlich »the first voice played with the right hand, that is called Cantus firmus« – das Publikum sieht und hört, wie eine rechte Hand die Melodie ab dem Triller bis zum Zielton *c''* in T. 2 spielt (ab I 2:04:05). Die erste musikalische Phrase von Beginn bis Mitte T. 2 erklingt demgemäß in fragmentierter Form (Abb. 5.3.). Während der Abschnitt in seiner Linearität gewissermaßen unangetastet bleibt, wird er in seiner Vertikalität in Einzelteile zerlegt, d. h., das Publikum hört die einzelnen Stimmen voneinander isoliert, beginnend vom Bass (Anfang der Phrase) über die Mittelstimme (Mitte der Phrase) bis zur Oberstimme (Ende der Phrase). In Kombination mit Seligmans Erläuterungen und den Darstellungen der Hände und Füße werden die Stimmen mit den Körperteilen des musizierenden Orgelspielers verknüpft.

Nach Seligmans Erläuterungen zur musikalischen Struktur des Stücks ist zu sehen, wie beide der Aufnahme andächtig lauschen. Nun sind die Einzelstimmen zu einem Gesamtklang zusammengefügt. Die Szene stellt eine kontemplative Atmosphäre her, da sich die Kamera durch eine frei schwebende und extrem langsame Bewegung auszeichnet, die nicht nur die stille Joe und den stillen Seligman zeigt, sondern auch Gegenstände, die Joe zuvor mit ihren Geschichten verknüpft hatte und die somit als Erinnerungsbilder fungieren. Sie ruft zudem Andrei Tarkowski in Erinnerung. Bereits im unveröffentlichten Drehbuch steht:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

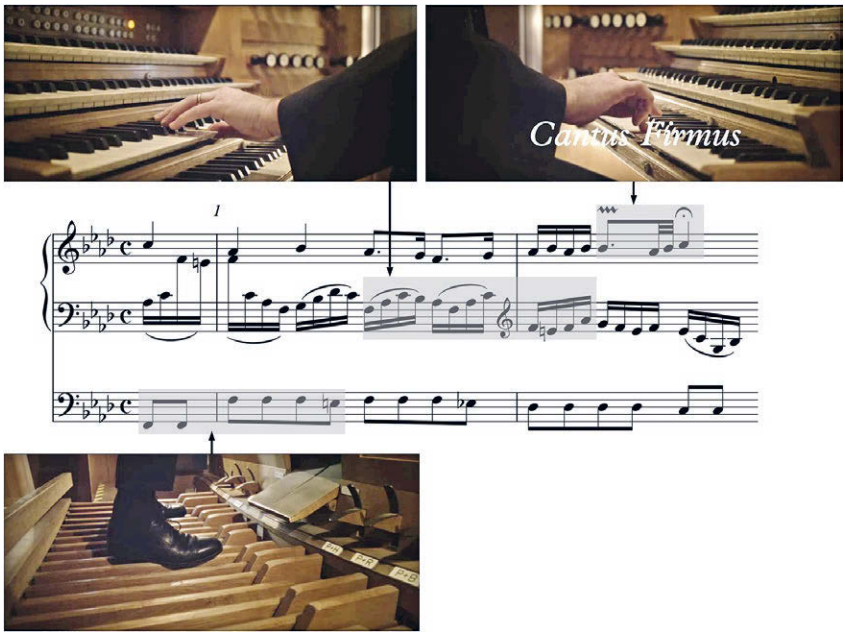


Abb. 5.3: Vorstellung der einzelnen Stimmen in »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« (nur die grau unterlegten Noten erklingen).

> Er [Seligman] schaltet den Kassettenrekorder ein. Es ist ein Stück Orgelmusik. Während des Spielens macht die Kamera von Tarkowski inspirierte Bewegungen, d. h. extrem langsame Kran-/Fahrten gemischt mit Zoom, die die beiden im Raum sitzenden Personen und alle Details des Raums zeigen, die zuvor für Kapitelinspirationen und andere Dinge verwendet wurden oder in Beziehung gesetzt werden könnten zu späteren Kapiteln.[96]

Allerdings erinnert nicht nur die Kameraarbeit an Tarkowski, sondern auch die Musik. Sie erklingt viermalig in *Solaris* (1972) und begleitet auch dort Erinnerungsprozesse.[97] In *Solaris* materialisieren sich die Erinnerungen zu dem Choral-

96 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 112): »Han tænder for kassettebåndoptageren. Det er et stykke orgelmusik. Mens det spiller laver kameraet Tarkovskij-inspirerede bevægelser, dvs ekstremt langsomme kran-/travellingture blandet med zoom som viser de to siddende i rummet og alle detaljerne i rummet, som før har været brugt til kapitelinspiration og andre ting, som kunne hænge sammen med senere kapitler.«

97 In *Solaris* ist während dieser Musik das Bild *Die Jäger im Schnee* (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren zu sehen. Dieses erscheint auch leinwandfüllend in der dritten Einstellung von *Melancholia* (vgl. Kapitel 7). Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac* ruft somit sowohl Tarkowskis als auch Triers eigenen Film in Erinnerung: im ersten Fall musikalisch,

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vorspiel, d. h., das Erinnerte tritt in Erscheinung (vgl. Noeske 2008; Pontara 2014). In *Nymphomaniac* fungieren die Gegenstände, die die Kamera während des Hörens der Musik zeigt, hingegen als Stimuli für mentale Erinnerungsbilder, d. h., das Filmpublikum erinnert sich mit Joe und Seligman an die vergangenen Episoden, ohne dass das Erinnerte filmisch sichtbar wird.[98] Nina Noeske macht mit Bezug auf *Solaris* darauf aufmerksam, dass Bachs Orgelstück eine passende musikalische Begleitung von Erinnerungsprozessen darstelle, da »sich die Komposition durch die ständige Variation des Anfangsmotiv[s] als ›in sich kreisend‹ bezeichnen [lässt], was wiederum für die Konstitution von ›Zeit‹ in der Erinnerung (Imagination, Glaube) aufschlussreich ist« (2008: 41). In Kapitel 2 habe ich bereits eine Passage aus meinem Interview mit dem im Film musizierenden Organisten Mads Høck zitiert. Zur Erinnerung sei diese Passage an dieser Stelle erneut abgedruckt, da sie verdeutlicht, dass diese Szene nicht nur dadurch auf *Solaris* verweist, dass sie erklingt, sondern auch, *wie* sie erklingt:

> Lars wanted to quote Tarkovsky's *Solaris*. And I thought when he contacted me he wanted just to hear this very beautiful piece by Bach played as we play Bach now and not as they did back in the seventies with this very hard Sesquialtera stop. I wanted to play the solo with a reed, an oboe, or something like that, but Lars insisted that it should be exactly the same sound as in *Solaris*. I even added a lot of trills and ornamentations because that's the way baroque music is played now but they didn't do that in the seventies when *Solaris* was recorded. And Lars didn't want all these trills. So we made this very pure version. It was very clear that this was what he wanted, this very clear reference to Tarkovsky. (Høck, persönliches Interview, 26.10.2020)

Das Ziel dieser Aufnahme bestand im Nachbau einer präexistenten Musikaufnahme, die als Vorlage für Klangfarbe und Spielweise diente (»*exactly* the same sound«, eigene Herv.). Sogar die Orgelregistrierung, also die Gestaltung des Klangs durch die Wahl der Pfeifen, orientierte sich Høck zufolge an der musikalischen Interpretation in *Solaris*. Die Intertextualität entsteht daher nicht nur durch die Auswahl von präexistenter Musik und dem Erklingen in einem ähnli-

weil dieselbe Musik in *Solaris* zu hören ist, und im zweiten Fall visuell, weil das Bild, das diese Musik in *Solaris* begleitet, in *Melancholia* zu sehen ist. In Triers Schaffen finden sich zahlreiche Reminiszenzen an den sowjetischen Filmemacher. Das Kapitel »The Mirror« in *Nymphomaniac* z. B. ist ein Verweis auf Tarkowskis gleichnamigen Film, welcher den Schauspieler*innen zur Vorbereitung auf *Antichrist* gezeigt wurde, der wiederum Tarkowski gewidmet ist. Musikalisch zeigt sich der Einfluss Tarkowskis auf Trier v. a. in der Vorliebe, barocke Musik zu adaptieren (vgl. Kapitel 4). So erklingt in *Manderlay* auch Pergolesis »Quando corpus morietur« (P.77), welches Tarkowski in *Der Spiegel* verwendete.

98 Zur Aktivierung des Publikums vgl. Kapitel 8.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

chen filmischen Kontext, sondern auch durch die konkrete musikalische Interpretation. Der meditative Charakter wird schließlich durch die Unvollständigkeit der Aufnahme gestört, sodass sie unvermittelt in T. 6.3 abbricht (ab I 2:04:35).[99]

Das Choralvorspiel erinnert Joe sodann an eine Zeit, in der sie unzählige Liebhaber gleichzeitig hatte. Sie greift das Konzept musikalischer Polyphonie auf, um die besondere Qualität ihres Sexualverhaltens zu veranschaulichen: »Well, if I compare this with my story it's reminiscent to the quality of nymphomania which is normally ignored but none of the less essential, and namely the relationship between the very intercourses« (ab I 2:05:58). Joes Promiskuität beschränkt sich nicht auf ein bloßes Nicht-genug-Bekommen. Stattdessen bedienen ihre Sexualpartner verschiedene Qualitäten, die in harmonischer und sich ergänzender Beziehung zueinander stehen. Dies macht sie Seligman begreiflich, indem sie sowohl seinen Gegenstand (das Musikstück) als auch seine Vorgehensweise aufnimmt, eine Einheit in ihre Einzelteile zu zerlegen. Demnach lautet das folgende Filmkapitel in Anlehnung an Bach »The Little Organ School«. In diesem werden die Orgelstimmen durch drei Split Screen-Sequenzen sukzessive hinzugefügt und mit verschiedenen Liebhabern, Bildbereichen und Orten im virtuellen Klangraum gekoppelt. Um den Vergleich mit Bachs Choralvorspiel zu ermöglichen, beschränkt sich Joe auf drei Liebhaber, die pars pro toto eingeführt werden. Nicht der individuelle Sexualpartner rückt in den Mittelpunkt, sondern seine jeweilige Funktion für Joes Sexualleben.

Die Einzelstimmen haben in doppelter Hinsicht ihren eigenen Charakter. Auch Joe beginnt mit dem Bass. »Die Baßstimme«, so Klaus Peter Richter (1982: 184) in seiner Analyse dieses Choralvorspiels, »hat ganz deutlichen Fundamentcharakter nach Art eines Basso Continuo.« Ihre Faktur, d. h. ihr innerer Aufbau, zeichnet sich insbesondere durch häufige Tonrepetitionen aus (ebd.: 184). Joe vergleicht diese Stützfunktion der Bassstimme mit dem korpulenten, eintönigen, aber absolut verlässlichen Liebhaber F (passenderweise ist dies auch der erste Ton im Bass): »F was the bass voice, monotone, predictable and ritualistic. No doubt about it. But also the foundation that is so important, even if on its own it doesn't mean much« (ab I 2:08:44). Direkt nach dieser Beschreibung erscheint die erste Split Screen-Sequenz, in der zwei Drittel des Bildes schwarz sind und im linken Drittel Bilder vom Geschlechtsakt mit Bildern des Orgelspiels (Füße spielen das Pedal) montiert sind, während die Bassstimme des Choralvorspiels zu hören ist. Zudem ist diese Stimme deutlich links im Klangbild platziert, sodass sie mit der Platzierung der Montage im Gesamtbild übereinstimmt (ab I 2:09:00).

99 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Mittelstimme der Choralbearbeitung zeichnet sich durch freie Lagenbeweglichkeit zwischen Diskant und Bass aus. Sie ist bereits in der Notationsweise erkennbar, da die Stimme sowohl im ersten als auch zweiten System notiert ist (Abb. 5.4). Ihr Rahmenintervall ist mit einer Tredezime dementsprechend groß (Ambitus: *es–c''*). In der zweiten Split Screen-Sequenz wird diese im Vergleich zum Cantus firmus und Bass weniger reglementierte Mittelstimme zum unvorhersehbaren, einer Raubkatze gleichenden Liebhaber G. Es erfolgt erneut eine Bildschirmaufteilung in drei Bereiche (ab I 2:10:41): Zunächst ist lediglich im rechten Drittel ein Leopard zu sehen. Gleichzeitig erklingen die ersten Takte der Mittelstimme. Ab der vierten Zählzeit im ersten Takt tritt der Bass hinzu, während die vorherige Montage zwischen F und Joe im linken Bilddrittel erscheint. Der visuelle Mittelpunkt bleibt schwarz, da das mittlere Bilddrittel für den Cantus firmus reserviert ist. In der Split Screen-Sequenz entstehen Assoziationsmontagen, indem verschiedene Bildbereiche miteinander kombiniert werden. Im linken Bilddrittel: Orgelspiel mit Sex zwischen Joe und F. Im rechten Bilddrittel: Orgelspiel mit Geschlechtsakt zwischen G und Joe, das Laufen von G vor einem Gitter im Muybridge-Stil und Aufnahmen einer Raubkatze. Diese Bildbereiche werden zusätzlich miteinander in Beziehung gesetzt, indem etwa Joe von G in den Hals gebissen wird, nachdem zuvor der Leopard mit seiner Beute im Mund gezeigt wurde. Auch die Interpretation der Orgelpfeifen als Phallus erscheint naheliegend, wenn die Nahaufnahme eines erigierten Penis, den Joe mit Zunge und Mund stimuliert, einen Match Cut zur vorangegangen Labialpfeife erzeugt, die in einer Froschperspektive gezeigt wird (Blick steil nach oben). Der Match Cut entsteht aus der Beziehung zwischen dem linken (Labialpfeife) und rechten Bilddrittel (Fellatio), wodurch der Eindruck entsteht, die Bilder würden zum Vergleich nebeneinander gehalten. Eine weitere Verknüpfung ergibt sich aus dem Fokus auf (körperliche) Berührungen, die den sexuellen Akt und das Spielen auf einer Klaviatur sinnlich miteinander in Beziehung setzen. Bild und Musik werden aneinander gekoppelt. Das Erklingen der zweiten Stimme fällt nicht nur mit dem Erscheinen der Montage im linken Bilddrittel zusammen, sondern die beiden Stimmen sind auch im Klangbild zunächst deutlich nach den Bildbereichen platziert, sodass der Bass links und die mittlere Stimme rechts erklingt. Erst als beide Bildbereiche gleichzeitig das Musizieren an der Orgel zeigen, treffen sich die Stimmen in der Mitte des virtuellen Klangraums. Durch die raumklangliche Bearbeitung der Stimmen bleibt man sich als Zuhörer*in ihrer Existenz und relativen Unabhängigkeit auch bei gleichzeitigem Erklingen bewusst.

Schließlich widmet sich Joe dem Cantus firmus. Im Gegensatz zum Bass in typischer Stützfunktion und der durch Faktur und Artikulation an eine Streicherbegleitung erinnernden Mittelstimme besitzt der in der Oberstimme verblei-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

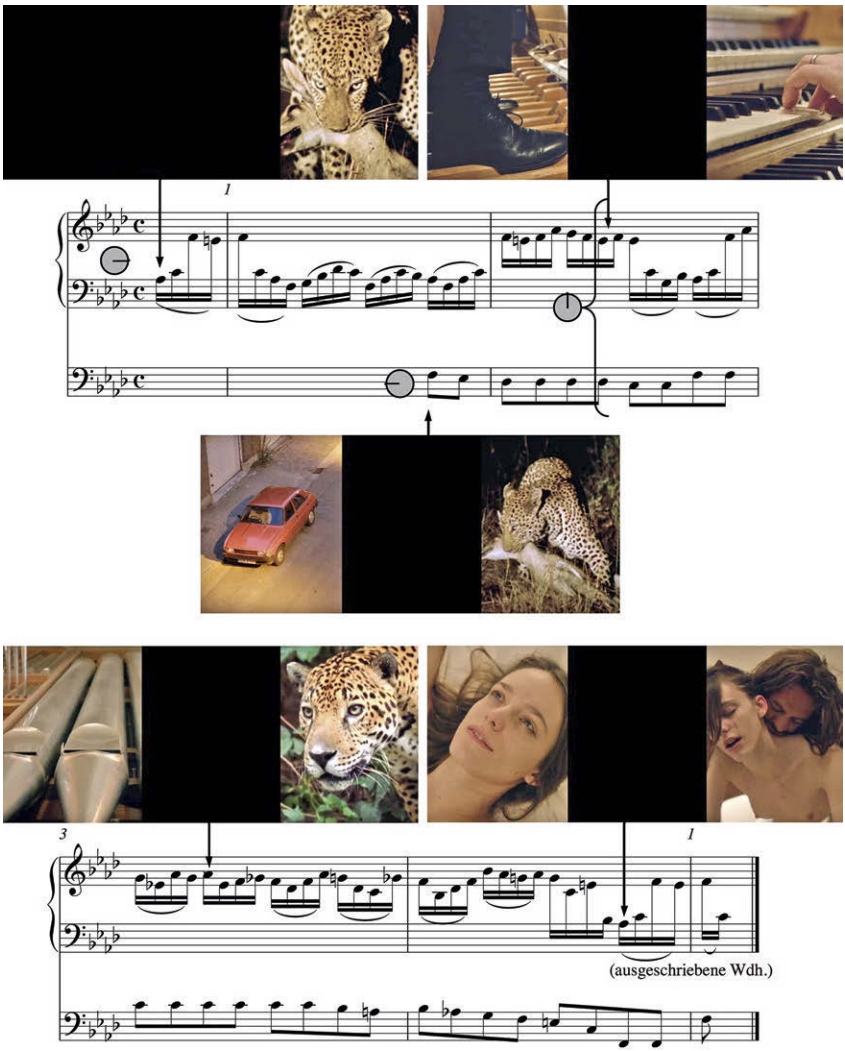


Abb. 5.4: Die zweite Split Screen-Sequenz (die Kreissymbole stellen Panoramaregler und somit die Platzierung der Stimmen im virtuellen Klangraum dar).

bende Choral einen vokalen Bewegungsduktus. Nach Joe stellt diese liedmäßige Oberstimme Jerôme dar, der ihr damals die Jungfräulichkeit nahm, und für den sie erstmals (und alleinig) romantische Gefühle hegte. Nach Joes Aufforderung »Fill all my holes« gegenüber Jerôme erklingt ab I 2:16:43 zunächst der Cantus firmus, während der leidenschaftliche Sex zwischen ihnen zu sehen ist. Der diegetische Ton wird ausgeschaltet, sodass nur noch die Musik zu hören ist. Zum

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Höhepunkt der ersten musikalischen Phrase (Mitte T. 2) beginnt dann die letzte dieser Split Screen-Sequenzen, indem im mittleren Bilddrittel das Spiel der rechten Hand auf dem Manual gezeigt wird (Abb. 5.5). Zu Beginn der nächsten Phrase erscheinen dann die bereits bekannten Montagen in dem linken und rechten Bilddrittel, die das Gesamtbild vervollständigen, während zeitgleich auch die damit verbundenen Stimmen einsetzen. Im mittleren Bilddrittel ist weiterhin der Geschlechtsakt zwischen Joe und Jerôme zu sehen. Wie den Abbildungen zu entnehmen ist, unterscheiden sich Noten- und Filmbild in ihrer Darstellung von Hierarchie. Im Autograph ist die Choralbearbeitung auf zwei Systemen notiert: die Choralmelodie im ersten, der Bass im zweiten. Die Mittelstimme ist abwechselnd auf beiden Systemen notiert. Die Vertikalität des Notenbilds mit dem Cantus firmus an oberster Stelle wird im Split Screen in eine horizontale Bildästhetik überführt, nach welcher sich das wichtigste Element in der Mitte befindet. Die Montage des mittleren Bilddrittels endet, als Seligmans Kassettenrekorder erscheint, der an die Klangquelle und die Unvollständigkeit der Aufnahme erinnert (ab I 2:17:30). Und so wird die Musik kurz darauf durch das Zurückspringen der Wiedergabetaste jäh unterbrochen, und die Dreiteilung verschwindet, indem nun das mittlere Bild des Rekorders das gesamte Filmbild einnimmt. Es folgt die letzte Einstellung des ersten Filmteils, in der Joe während des Sex mit Jerôme bemerkt, dass sie nichts mehr fühlt. So unvollständig die Aufnahme von Bach ist, so unbefriedigt bleibt Joe auch mit Jerôme.

Die filmische Gestaltung unterstützt den oben beschriebenen kontemplativen Charakter der Musik: Durch die Verwendung des Split Screens wird die zeitliche Sukzession aufgehoben, indem das Nacheinander der klassischen Montage in ein Nebeneinander simultaner Montagen aufgelöst wird. Zudem wird in dem Gesamtbild des Split Screens eine Überzeitlichkeit hergestellt. Der ›klassische‹ Split Screen wird üblicherweise als Remediation der Parallelmontage aufgefasst, d. h. als »Überführung von diegetischer Simultaneität in das optische Nebeneinander des geteilten Gesamtrahmens« (Hagener 2011: 122). Anstatt beispielsweise abwechselnd von einer Person am Telefon zur anderen zu schneiden, werden beide Telefonierenden gleichzeitig in einem geteilten Bild gezeigt. In *Nymphomaniac* zeigen die verschiedenen Bildbereiche keine gleichzeitig stattfindenden Handlungen. Stattdessen stärken die Assoziationsmontagen innerhalb der einzelnen Bildbereiche des Split Screens die Aushebelung zeitlicher Sukzession. Sie wird dem Publikum erst wieder gewahr, wenn der Kassettenrekorder im letzten Bild an die Unvollständigkeit der Aufnahme erinnert.

Die Wirkung eines abrupten Abbruchs und einer unbefriedigten Hörerfahrung entsteht durch mehrere Faktoren. Die Choralmelodie weist eine sog. Barform auf, die aus einem Stollen (A), einem Gegenstollen (A) und einem Abgesang

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

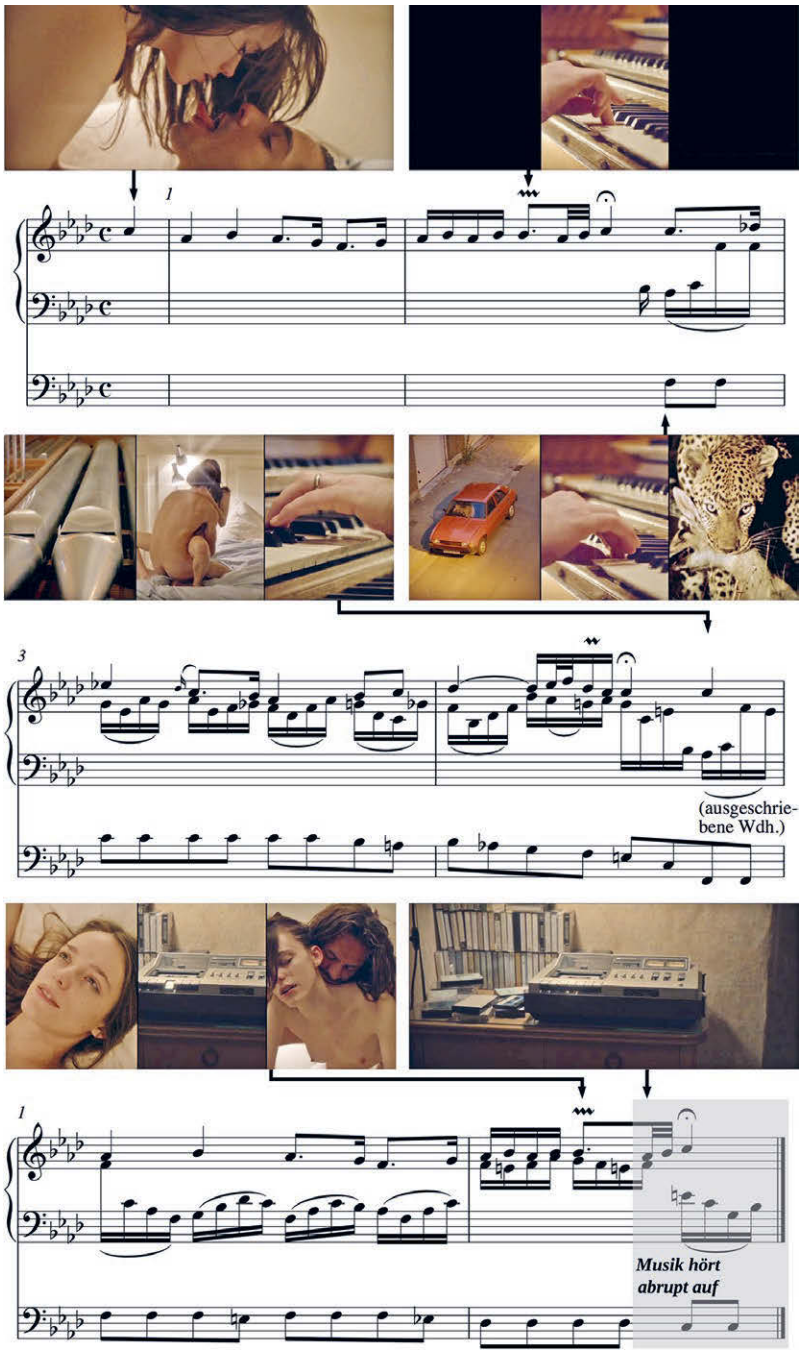


Abb. 5.5: Die dritte Bach-Sequenz.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(B) besteht. Der Gegenstollen stellt eine musikalische Wiederholung des ersten Stollens dar. In der Filmszene endet die Musik direkt vor dem Schluss der dritten Choralzeile im Gegenstollen, d. h. in der ersten Phrase ebenjener Wiederholung (Abb. 5.5). Harmonisch handelt es sich an dieser Stelle um einen phrygischen Halbschluss von Des nach C, welcher auch als »Fragetopos« bekannt ist. Mit dieser harmonischen Wendung geht eine der stärksten Erwartungshaltungen bezüglich ihrer Auflösung einher. Der öffnende Charakter der phrygischen Wendung entsteht durch die Außenstimmenkonstellation (Aufwärtsbewegung in der Oberstimme mit gleichzeitiger Abwärtsbewegung im Bass), wobei die Oberstimmenbewegung dem musikalischen Fragetopos gemäß als Analogie zum Heben der Stimme (»Interrogatio«) aufgefasst werden kann. Die filmische Musikaufnahme stoppt nun genau vor jener Auflösung, sodass die Halbschlussdominante verwehrt bleibt. Melodisch geschieht der Abbruch während des Trillers im zweiten Takt, also ohne Auflösung zum Zielton *c''*, welcher Anfangs- und Endton aller Choralzeilen der Stollen ist. Dieses musikalische Motiv wurde zudem bereits filmisch exponiert: Seligman stellte den Cantus firmus mit ebendiesem Motiv vor (ab I 2:04:23; Abb. 5.3), und auch der Beginn dieser letzten Split Screen-Sequenz zeigt, wie dieses Motiv gespielt wird, und lässt es ohne zusätzliche Stimmen erklingen (Abb. 5.5). Der dramaturgische Effekt der unvollständigen Aufnahme ist ein ähnlicher wie bei Francks Sonate. Joes unerfüllbares Begehren spiegelt sich in der Verwendung von Francks und Bachs Musik wider, die zum einen auf Spannungsklängen stehen bleibt (Franck) und zum anderen auf einem solchen plötzlich endet (Bach). Allerdings wird hier eine unbefriedigte Hörerfahrung viel stärker provoziert, da der musikalische Schnitt nicht nur aufgrund von musikalischen Kriterien harsch ist, sondern auch aufgrund der vorherigen filmischen Betonung dieser musikalischen Passage eine Erwartungshaltung unterstützt wird.[100]

Der Film entfaltet das Konzept der Polyphonie narrativ, visuell und auditiv und verbindet die Bedeutungsbereiche miteinander. Die Eigenständigkeit zusammenklingender Stimmen in der Musik findet ihr visuelles Pendant in der Unabhängigkeit der drei Bereiche in der Bildschirmaufteilung und ihr narratives Pendant in den unterschiedlichen Qualitäten der verschiedenen Partner in Joes Sexualleben. Die Verknüpfungen sind vielfältig: auditiv ↔ visuell, visuell ↔ narrativ, narrativ ↔ auditiv. Im Zentrum steht die Zahl Drei (drei Stimmen, drei

100 Da das Stück in der Szene, in welcher Seligman und Joe der Musik lauschen, an anderer Stelle endet (in T. 6.3; ab I 2:04:35), ergibt sich ein filmischer Logikfehler. In beiden Szenen suggerieren die Nahaufnahmen des Kassettenrekorders zwar, dass die Musik von Seligmans unvollständiger Aufnahme erklingt. Jedoch weisen die Musikeinsätze unterschiedliche Längen auf. Diese Inkongruenz – ob versehentlich oder absichtlich – verstärkt letztlich aber nur die musikalische Erwartungshaltung hinsichtlich der letzten Bach-Sequenz.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sexualpartner, drei Bildbereiche, drei Split Screen-Sequenzen) und eine Ästhetik der Unabhängigkeit und Verschiedenheit des Einzelnen im Gesamten. Durch die Assoziationsmontagen findet eine *visuell-narrative* Kopplung zwischen dem Orgelspiel und den Sexualakten sowie den Orgelpfeifen und den Geschlechtsorganen statt. Seligmans Erläuterungen zur Polyphonie schaffen die Grundlage für die *narrativ-musikalische* Kopplung durch Joes Charakterisierung ihrer verschiedenen Sexualpartner im Hinblick auf die Einzelstimmen des musikalischen Satzes. Die *musikalisch-visuelle* Kopplung geschieht zunächst durch Fragmentation, indem die auditiv separierten Einzelstimmen mit den visuell separierten Händen und Füßen des musizierenden Orgelspielers verbunden werden. Diese sukzessive Kopplung bildet die Grundlage für die simultane Darstellung der verschiedenen Extremitäten und den dazugehörigen eigenwilligen Zusammenfall von Klang im Kinoraum und Klangquelle auf der Leinwand. Bei der sukzessiven Hinzufügung von Stimmen und Sexualpartnern geschieht die musikalisch-visuelle Kopplung durch eine Gleichzeitigkeit in zweifacher Hinsicht: Erstens entsteht eine *audiovisuelle* Gleichzeitigkeit, weil die einzelnen Assoziationsmontagen mit dem Erklingen der einzelnen Orgelstimmen erscheinen. Zweitens ergibt sich dadurch auch eine *strukturelle* Gleichzeitigkeit, d. h., die Anzahl der Montagen im Gesamtbild und der Einzelstimmen im Gesamtklang entsprechen einander. All dies zielt im Speziellen auf eine Hörweise ab, die Seligmans Idee von »every voice is its own melody but together in harmony« folgt (I 2:02:24). Im Allgemeinen bringt die filmmusikalische Gestaltung eine Ästhetik hervor, die die relative Unabhängigkeit des Einzelnen im Gesamten herausstellt.

Durch diese mannigfachen Kopplungen generiert der Film eine neue Wahrnehmungsweise von Bachs Choralvorspiel. Dies geschieht nicht nur visuell und narrativ, sondern auch klanglich, also nicht nur durch den neuen Kontext, sondern auch durch die Bearbeitung des musikalischen Textes. Die präexistente Musik verkörpert strukturell das, worauf sie verweist: eine Dreistimmigkeit, die sich zu einem harmonisch Gesamten fügt. Die Musik wird im Sinne Nelson Goodmans buchstäblich exemplifizierend verwendet, indem das musikalische Material die Eigenschaften *besitzt*, auf die es verweist – im Gegensatz zur Denotation, bei der die Gestalt des Bezeichnenden unabhängig von der des Bezeichneten ist und die Referenzierung somit aufgrund von Konventionalisierung geschieht (vgl. Goodman 1976 [1968]: 52–67; Thorau 2012: 95–116). Diese strukturelle Eigenschaft wird im Film nicht nur visuell und narrativ, sondern auch (raum-)klanglich exponiert: im Sinne einer Fragmentation bzw. durch sukzessives Erklingen der isolierten Einzelstimmen und durch die klangliche Verortung im Stereopanorama (Panning). Eine Anweisung zur klanglichen Differenzierung der Einzelstimmen findet sich bereits im Autograph, da Bach die Vortragsbe-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zeichnung »a 2 Clav. & Ped.« notierte, sodass der Cantus firmus auf einem separaten Manual gespielt werden soll. Ebenso findet eine Stimmdifferenzierung üblicherweise durch die Orgelregistrierung statt. Allerdings erhält die auditive Wahrnehmungsweise im Film eine Medienspezifik durch die Bewegung der Einzelstimmen im virtuellen Klangraum: Der Kinosaal mit seinem Raumklang ist in der Lage, eine Wahrnehmungsweise des Orgelstücks zu generieren, die im Konzertsaal oder Kirchenraum in dieser Art und Weise nicht möglich ist.[101]

Die Choralbearbeitung eines lutherischen Kirchenlieds zu benutzen, die zu den bekanntesten Orgelstücken gehört, um die besondere Qualität von Nymphomanie zu veranschaulichen, und dies auch noch in pornographischen Bildern zu zeigen, stellt einen Konflikt dar, welcher einer Provokation gleichkommt. Juristisch wird zwischen Pornographie und Erotik nach Erektionsgrad des Penis und der Sichtbarkeit der inneren Schamlippen unterschieden. Auch wenn sich Künstler*innen wie Thomas Ruff zunehmend dagegen wehren,[102] scheint Kunst gegenwärtig gesellschaftlich zwar mit Erotik, aber weniger mit Pornographie vereinbar. Die Provokation entsteht nicht nur aus Joes Vergleich zwischen Polyphonie und Nymphomanie, sondern auch aus der Kopplung der Musik mit den expliziten Darstellungen, die zu einem Zusammenstoß konträrer Kontexte führen (Pornographie vs. Polyphonie Johann Sebastian Bachs, christlich-protestantische Religiosität, westliche Kunsttradition). Wenn Bachs Orgelmusik erklingt, während das Publikum mit einer Nahaufnahme konfrontiert wird, in welcher Joe vaginal mit Jerômes Penis und gleichzeitig anal mit seinen Fingern penetriert wird, ist der ostentative Charakter dieser Aneignung offenkundig. Dies mag von manchen als provozierende Blasphemie, von anderen als kreativer Humor wahrgenommen werden. Der quasi-didaktische, ja nahezu belehrende Ton dieser Aneignung verstärkt diesen Eindruck. Er entsteht durch die häufige Wiederholung des Stücks (fünfmalig), die zahlreichen Erklärungen von Joe und Seligman sowie die unmittelbar daran anschließenden Bilder und Musikabschnitte (nach dem Prinzip Erklären-und-Zeigen und im Sinne eines geleiteten Hörens). Letzt-

101 Kristian Andersen sagte mir, dass das Panning erst als Idee in der Postproduktion aufkam, also nach der Aufnahmesession mit Høck. Er versuchte dann, diese Verortung im Klangraum bestmöglich umzusetzen. Høck spielte das Stück zwar etwa 16 Mal in unterschiedlichen Kombinationen ein (alle Stimmen, Stimmen einzeln, Mittelstimme und Bass usw.). Allerdings war es im Studio nicht möglich, die einzelnen Stimmen im Stereopanorama in der kompletten zweiten und der dritten Sequenz zu verschieben, da Høck hierfür die einzelnen Orgelstimmen mit Click-Track hätte aufnehmen müssen, um sie miteinander kompatibel zu machen. Dies geschah jedoch nicht. Abseits dieser technischen Aspekte spielten aber auch künstlerische eine Rolle, weil Andersen bei dem Zusammenspiel den vollen Orgelklang in Stereo bevorzugte und klanglich nicht ganz so eindeutig wie der Split Screen agieren wollte (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020; Høck, persönliches Interview, 26.10.2020).

102 Für den Band *Nudes* (2003) hat der Fotokünstler Thomas Ruff Internetpornographie digital verfremdet.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lich stellt bereits das *Orgelbüchlein* als – wie es im vollständigen Werktitel heißt – *Anleitung für den anfahenden Organisten* ein beliebtes Lehrwerk für den Kompositions- und Instrumentalunterricht dar, sodass auch die Wahl des Gegenstands diesen didaktischen Ton unterstützt.

Mir kommt es darauf an, dass die Inbezugsetzung nicht nur durch eine plakative Montage der Musik zu Sexbildern geschieht. Stattdessen konstruiert der Film eine dynamische Metapher. Durch seine Ausführungen zur Polyphonie füllt Seligman den Quellbereich, aus dem Joe dann interpretatorisch schöpft. Auf diese Weise kann sie Seligman (und das Publikum) auf die Schnittmenge zweier extrem unterschiedlicher Bedeutungsbereiche hinweisen: Polyphonie und Joes Nymphomanie sind verbunden durch die Vorstellung, dass das (harmonisch) Gesamte aus der Unabhängigkeit und Verschiedenheit des Einzelnen entsteht. Und es ist genau jene Schnittmenge, die narrativ, visuell und auditiv exponiert wird. Dabei mag es auch eine untergeordnete Rolle spielen, dass der musikalische Satz in »Ich ruf zu dir« streng genommen gar nicht polyphon ist. So handelt es sich bei der Mittelstimme hauptsächlich um Dreiklangsbrechungen. Mads Høck hatte Trier auch darauf aufmerksam gemacht: »I mentioned it to Lars. I said ›well, it's not polyphony‹ and he answered ›we can discuss it later‹« (persönliches Interview, 26.10.2020). Es lässt sich der Komposition jedoch zumindest ein polyphoner Charakter attestieren, der insbesondere durch die dargelegten Unterschiede in rhythmischer Bewegung und Faktur zwischen den Stimmen entsteht (vokale Oberstimme, streichermäßige Begleitstimme, stützende Pedalstimme). Gewissermaßen wird die Komposition also durch die filmische Aneignung ›polyphoner‹, als sie eigentlich ist.

Durch die Inbezugsetzung dieser zwei verschiedenen Bedeutungsbereiche entstehen *neue* Bedeutungen. Die Musik dient Joe nicht dazu, ihre Sexualität als Kunst oder Bachs Orgelstück als Sexmusik darzustellen. Ersteres schwingt mit, wenn Peter Schepelern Joe mit Mozarts Figur des Don Giovanni vergleicht:

> Joe's promiscuous initiatives give her the profile of a female Don Juan. With »arranging up to 10 daily sexual satisfactions with a partner« (Trier 2013, 114) she has apparently no problem matching Mozart's Don Giovanni, who had »in Spain already one thousand and three« (Act I, Scene 2). (Schepelern 2015, wiederum Triers Drehbuch und Lorenzo Da Pontes Libretto zitierend)

Der Vergleich ist naheliegend. Doch auch wenn es aufgrund der Fülle von gezeigten männlichen Geschlechtsorganen verwundern mag: Joe verweigert sich mit ihrem Aneignungsprozess vielmehr einer phallozentrischen Perspektive auf hypersexuelles Verhalten, die sich im Archetypus des Don Juan zeigt. Sie widersetzt sich der Idee des männlichen Frauenhelden, nach welcher die Sexualität als

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

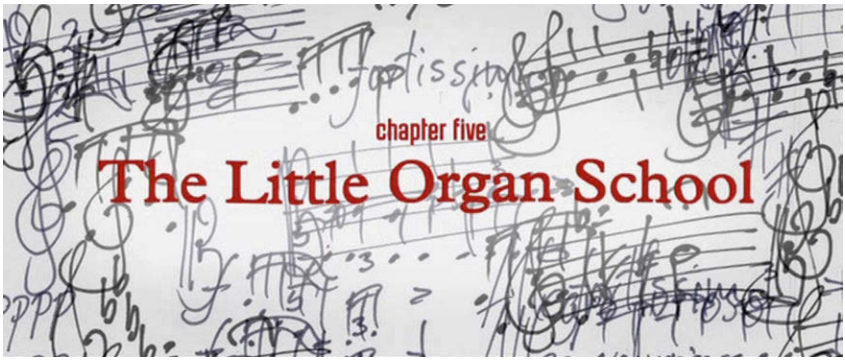


Abb. 5.6: Das fünfte Kapitelbild in *Nymphomaniac* (2:07:14).

maßlose und zwanghafte Wiederholung desselben Aktes definiert ist. Stattdessen stellt sie ihre Sexualität als ein polyphones Ensemble aus Unterschieden dar:

> Normally, a nymphomaniac is seen as someone who can't get enough and therefore has sex with many different people. Well, that of course is true, but if I'm to be honest, I see it precisely as the sum of all these different sexual experiences. So in that way, I have only one lover. (ab I 2:06:37)

Im Gegensatz zu den vorherigen Filmen ist die filmische Aneignung der präexistenten Musik im höchsten Maße explizit, weil die Analyse, Bearbeitung und Neusemantisierung der Musik durch die Filmfiguren und der ihnen folgenden audiovisuellen Gestaltung geschieht. Der filmmusikalische Produktionsprozess spiegelt sich also in der filmischen Sequenz.[103] Joe verfährt als filmische Protagonistin mit der präexistenten Musik in ähnlicher Art und Weise, wie es die Filmschaffenden tun. Sie macht sich die Musik zu eigen, ja bemächtigt sich ihrer sogar. Nach Seligmans Analyse widmet sich Joe wie eine Komponistin den einzelnen Stimmen, verbindet sie mit ihren Erfahrungen und setzt das voneinander Getrennte neu zusammen. Das Prinzip bestimmt bereits das filmische Kapitelbild zu »The Little Organ School«, auf dem handschriftliche Notenfragmente collagenhaft neu angeordnet sind (Abb. 5.6). Der zweideutigen Kapitelüberschrift wird Joe gerecht. Sie ist es, die das Spiel der Orgel zum Spiel der Organe werden lässt.

103 Der Produktionsprozess spiegelt sich an anderer Stelle sogar wortwörtlich, wenn kurz vor Beginn des Kapitels »The Mirror« die Kamera und Crew-Mitglieder deutlich in der Nahaufnahme eines Spiegels zu sehen sind. Man sieht sogar, wie sich die Kamera bewegt, während das aus dieser Bewegung resultierende Bild nach rechts schwenkt (II 1:24:27). Aus dem unveröffentlichten Script Report (Krieger 2012: 369) geht hervor, dass diese Spiegelung intendiert war.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Quellen

Literatur

Caplin, William E. (1998): Classical Form – A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford und New York: Oxford University Press.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Goodman, Nelson (1976 [1968]): Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. 2. Auflage. Indianapolis, New York und Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Hagener, Malte (2011): Montage im Bild: Die Splitscreen bei Brian De Palma. In: Montage AV, 20/1: 121–132.

Jost, Peter (2013): »Pour Piano et Violon ou Violoncelle« – Is there a cello sonata by César Franck? URL: https://www.henle.de/blog/en/2013/11/11/'pour-piano-et-violon-ou-violoncelle'-—-is-there-a-cello-sonata-by-cesar-franck/ (21.05.2020).

Kühn, Clemens (1989 [1987]): Formenlehre der Musik. 2. Auflage. München sowie Kassel et al.: Deutscher Taschenbuch Verlag sowie Bärenreiter.

Noeske, Nina (2008): Musik und Imagination. J. S. Bach in Tarkovskijs *Solaris*. In: Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung. Hg. von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck. Hildesheim: Olms. S. 25–42.

Pontara, Tobias (2014): Bach at the Space Station: Hermeneutic Pliability and Multiplying Gaps in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 8/1: 1–23.

Ratz, Erwin (1973 [1951]): Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 3. Auflage. Wien: Universal Edition.

Ruff, Thomas (2003): Nudes. München: Schirmer / Mosel.

Schepelern, Peter (2015): Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's ›Nymohomaniac‹. In: Kosmorama, 259. URL: https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac (05.08.2021).

Seeßlen, Georg (2014): Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über *Nymphomaniac*. Berlin: Bertz + Fischer.

Thorau, Christian (2012): Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 71).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Notenausgaben

Bach, Johann Sebastian: Orgelwerke. Band 5. Hg. von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch. Durchgesehen von Hermann Keller. Leipzig: Edition Peters, 2002.

Franck, César: Sonate für Violine und Klavier. A-Dur. Nach Autographen und Erstdruck hg. von Ernst Herttrich. Wien und Mainz: Wiener Urtext Edition sowie Schott / Universal Edition, 1998 (UT 50174).

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Krieger, Barbara (2012): Nymphomaniac Script Report. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2012): Nymph()maniac [Drehbuch]. Mai. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

Andersen, Kristian Eidnes (2020): Persönliche Kommunikation am 7. Dezember via Webkonferenz.

Høck, Mads (2020): Persönliche Kommunikation am 26. Oktober via Webkonferenz.

Thomsen, Henrik Dam (2020): Persönliche Kommunikation am 26. November via E-Mail.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

6 Metapher – Inexistente Präexistenz – Adaption: Eine Theorie der filmischen Aneignung von Musik

Anhand von *Nymphomaniac* zeigte sich im vorangegangenen Kapitel, wie die klangliche Dimension an der Konstruktion einer filmischen Metapher partizipiert. Hierbei handelt es sich um eine kreative, also kulturell nicht verfestigte Metapher. Indem Joe mithilfe von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« ihre Nymphomanie in Beziehung zur Polyphonie setzt, findet eine wechselseitige Projektion statt, in der Eigenschaften aus ihren gewöhnlichen Bedeutungsbereichen in neue übertragen werden. Die Metaphorntheorie stellt eine Möglichkeit dar, sich die Mechanismen der filmischen Bedeutungsgenese in Bezug auf präexistente Musik zu erschließen. Mit ihr lässt sich zeigen, dass filmmusikalische Bedeutung sowohl durch eine Praxis der filmischen Rekontextualisierung von präexistenter Musik (intermedialer Konflikt) als auch der musikalischen Bearbeitung für den Film (intramedialer Konflikt) geschaffen wird. In diesem Zusammenhang gelange ich zu dem Konzept der »inexistenten Präexistenz«, welches seine theoretische Grundlage insbesondere in Nicholas Cooks musikalischer Kontextabhängigkeit und Christian Thoraus metaphorntypischem Konflikt hat. In einem letzten Schritt erfolgt eine theoretische Modellierung mithilfe der Adaptionstheorie. Die in den vorherigen Analysen ausgebreiteten Tendenzen in den Aneignungsprozessen werden schließlich in diesem Modell zusammengeführt, auf dem die folgenden Untersuchungen wiederum aufbauen.

Metapher

Die von George Lakoff und Mark Johnson begründete kognitive Metaphorntheorie erweitert die rhetorisch-poetische Definition der Metapher radikal. Während die Metapher nach der traditionellen Definition eine Prädikationsstruktur ist, die zwei Bedeutungssphären miteinander verbindet, die konventionell nicht zusammengehören, bestimmen Lakoff und Johnson die Essenz der Metapher als »understanding and experiencing one kind of thing in terms of another« (Lakoff & Johnson 1980: 5). Dieser Ansatz betrachtet die Metapher als eine grundlegende Struktur der menschlichen Kognition. Die »Conceptual Metaphor« wurde infolgedessen in den Kognitionswissenschaften breit diskutiert (vgl. Barsa-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lou 2010) und für die Musiktheorie und -analyse fruchtbar gemacht.[104] Nicholas Cook war der Erste, der die kognitive Metaphorentheorie mit musikalischer Multimedialität verknüpfte. In seinem Buch *Analysing Musical Multimedia* (1998) demonstriert er mithilfe dieser Theorie, dass Emergenz das zentrale Charakteristikum musikalischer Multimedialität darstellt. Er versteht musikalische Multimedialität als ein System, in dem neue Bedeutungen infolge des Zusammenspiels seiner Elemente herausgebildet werden. Dabei bezieht er sich auf eine musikpsychologische Studie, die zehn Jahre zuvor von Sandra Marshall und Annabel Cohen veröffentlicht wurde. Marshall und Cohen zeigten ihren Proband*innen denselben abstrakten Animationsfilm mit zwei Klavierbegleitungen, die sich in ihrem Charakter stark voneinander unterschieden: in Tempo (moderat vs. langsam), Tonart (Dur vs. Moll), Register (sehr hoch vs. sehr tief) und Textur (einstimmige Melodie und dreistimmige Akkorde vs. Melodie in Oktaven und sechsstimmige Akkorde). Der gut zweiminütige Film stammt wiederum aus einer Studie von Fritz Heider und Marianne Simmel (1944). In ihm sind ein größeres Dreieck, ein kleineres Dreieck und ein Kreis zu sehen, die sich in und um ein rechteckiges Behältnis bewegen, das sich über ein aufklappbares Liniensegment öffnet und schließt (Abb. 6.1). Heider und Simmel konnten in ihrer Studie zeigen, dass ihre Proband*innen die Filmbilder im Hinblick auf Handlungen von Lebewesen, vor allem von Menschen, interpretierten und den geometrischen Figuren Charaktereigenschaften zuschrieben, indem das größere Dreieck etwa als aggressiv wahrgenommen wurde.

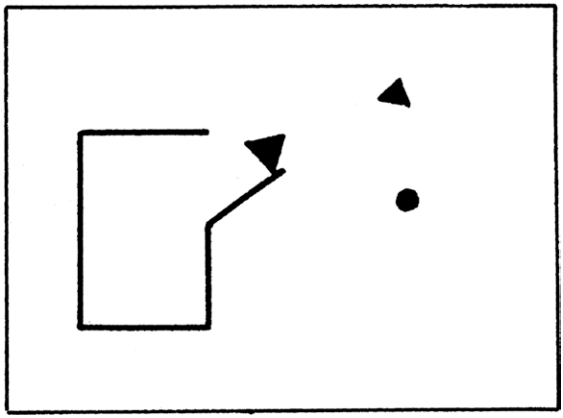


Abb. 6.1:
Still aus dem abstrakten Animationsfilm von Heider & Simmel (1944: 244), welcher für die Studie von Marshall & Cohen (1988) verwendet wurde.

104 Vgl. hierzu die Arbeiten von Saslaw (1997/98), Mead (1999), O'Donnell (1999), Brower (2000), Asknes (2001), Zbikowski (2002), Bauer (2004), Spitzer (2004), Larson (2012), Thorau (2012) und Rudolph & Küssner (2018).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mithilfe des semantischen Differenzials (bipolare Adjektivskalen wie schnell–langsam, stark–schwach) wiesen Marshall und Cohen wiederum nach, dass sich die Wahrnehmung des Films und der geometrischen Figuren innerhalb des Films in Abhängigkeit von der verwendeten Musik unterscheidet. Nach Marshall und Cohen ist davon auszugehen, dass Musik die Bedeutung eines Films in einer direkten Art und Weise verändern kann, »that meaning of the music may become directly associated with the film« (Marshall & Cohen 1988: 108). In einem Modell fassen sie diese Art der Entstehung von Bedeutungen zusammen (Abb. 6.2):

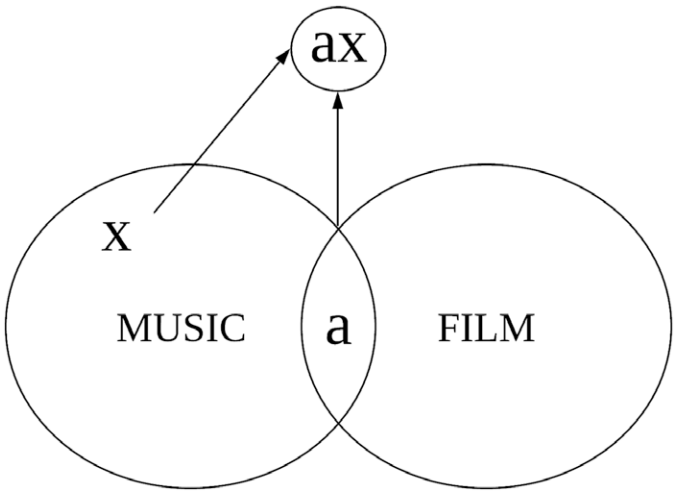


Abb. 6.2: Das »Congruence-Associationist Model« nach Marshall & Cohen (1988: 109).

Die Gesamtbedeutungen (»total meaning«) der Musik und des Films werden durch Kreise dargestellt. Die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film, die der Schnittmenge Musik∩Film im Venn-Diagramm entsprechen (a). Die Musik kann die Bedeutung eines bestimmten filmischen Aspekts nun verändern, indem Bedeutungen der Musik, die sich in der Differenzmenge MUSIK\FILM, also außerhalb der Schnittmenge befinden (x), der übereinstimmenden Bedeutung von Musik und Film (a) zugeschrieben werden (ax): »[…] if music through structural similarity directs attention to feature ›a‹ of the film and provides information about connotation ›x‹, then connotation ›x‹ may become associated with feature ›a‹« (ebd.: 110). Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film ziehen unsere Aufmerksamkeit auf sich.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gleichzeitig können diese Eigenschaften mit Assoziationen verknüpft werden, die der Musik, jedoch nicht dem Film zu eigen sind. Die audiovisuelle Wahrnehmung – so legt es die Musikpsychologie nahe – wird maßgeblich von der Musik beeinflusst.[105]

Cook sieht in dem »Congruence-Associationist Model« die Struktur von Metaphern offengelegt. Infolgedessen funktioniere musikalische Multimedialität nach Art der Metapher. Die Musik hat Bedeutungspotenziale, und während einige durch die Überlappung mit den filmischen Elementen exponiert werden, fallen andere weg. Diese Schnittmenge setzt wiederum einen Bedeutungstransfer zwischen den Elementen in Gang. Wie Lakoff und Johnson in ihrer kognitiven Metaphorntheorie betont Cook, dass musikalische Multimedialität dadurch Bedeutung nicht reproduziert, sondern konstruiert: »[…] music – like any other filmic element – participates in the *construction* of cinematic characters, not their reproduction, just as it participates in the construction, not the reproduction, of all cinematic effects« (Cook 1998: 86; Herv. i. O.). Die emergente Bedeutungsgenese ließe sich also mit der Formel A + B = C abbilden, sodass aus dem Zusammenspiel von musikalischen (A) und nicht-musikalischen Elementen (B) etwas Neues entsteht, »a third something« (Cook 1998: 84), hier bezeichnet mit C.[106]

Sowohl nach Marshalls und Cohens Modell als auch Lakoffs und Johnsons Theorie verliefe dieser emergente Interaktionsprozess in *eine* Richtung. Die kognitive Metaphorntheorie nach Lakoff und Johnson (1980) zeichnet sich durch eine Unidirektionalität aus, nach welcher eindeutig zwischen Quell- und Zielbereich unterschieden wird und Konzeptualisierungen eine einseitige Projektionsrich-

105 Grund zu dieser Annahme bieten zahlreiche weitere musikpsychologische Studien. Bolivar, Cohen und Fentress (1994) zeigten, dass Musik die Interpretation und Wahrnehmung des Verhaltens von Wölfen beeinflusst. In Shevys Studie (2007) hat unterschiedliche instrumentale Rockmusik zu verschiedenen Interpretationen eines Videos geführt. In der Studie von Tan, Spackman und Bezdek (2007) wurden die Proband*innen bei der Interpretation von neutraler Mimik eines Filmcharakters durch die Musik beeinflusst, und das obwohl sich das Erklingen der Musik und das Erscheinen des Filmcharakters nur für wenige Sekunden überschnitten haben. Nach Boltz, Schulkind und Kantra (1991) tritt eine solche Beeinflussung sogar ein, wenn die Musik gänzlich vor der zu bewertenden Szene erklingt. Für einen detaillierten Überblick und eine Weiterentwicklung des »Congruence-Associationist Model« vgl. Cohen (2013).

106 Cook bezieht sich mit »a third something« auf Sergei Eisenstein. Nach Eisenstein stellt das neue Etwas das Basisprinzip der Montage dar: »[…] two pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition« (1957 [1942]: 4; im Original alles hervorgehoben). Eisenstein betrachtet die Montage ebenso als emergent: »[…] the juxtaposition of two separate shots by splicing them together resembles not so much a simple sum of one shot plus another shot – as it does a *creation*« (ebd.: 7; Herv. i. O.). Während nach der Montagetheorie Bedeutung das direkte Resultat einer Verknüpfung von Bildern (oder Bild und Ton) darstellt, entsteht sie nach Cooks metaphorntheoretischem Ansatz aus der Schnittmenge der Einzelkomponenten und des dadurch in Gang gesetzten Bedeutungstransfers zwischen ihnen (vgl. Cook 1998: 84–85).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tung aufweisen.[107] Marshalls und Cohens »Congruence-Associationist Model« ist ebenso durch Unidirektionalität gekennzeichnet, weil keine filmischen Aspekte an der Bedeutungskonstruktion beteiligt sind, die in der Differenzmenge FILM\MUSIK liegen, d. h., der Film schreibt der Musik keine Bedeutung zu, die sich außerhalb der Schnittmenge befindet (vgl. Abb. 6.2).[108] Das Modell stellt darüber hinaus eine additive Beziehung zwischen den Elementen dar (a + x = ax). Es legt nahe, dass die Bedeutungsbildung das Ergebnis einer Aneinanderreihung von bereits existierenden Bedeutungen darstellt.

Hingegen betont Cook, dass die emergente Bedeutungsgenese durch »reciprocal interactions« entstehe (1998: 67). Ihm zufolge handelt es sich bei dem dynamischen Prozess der Bedeutungsentstehung in multimedialen Konfigurationen um einen »reciprocal transfer of attributes that gives rise to a meaning constructed, not just reproduced, by multimedia« (1998: 97). So ändert er auch die von Lakoff und Johnson adaptierte Metaphernnotation von »A IS B« zu »A ↔ B« (1998: 70, 72). Auch in dem Beispiel des vorangegangenen Kapitels (»die Dreistimmigkeit von Bachs Choralbearbeitung ist eine Metapher für die besondere Qualität von Joes Nymphomanie«) lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die verschiedenen Orgelstimmen auf die verschiedenen Sexualpartner übertragen werden oder umgekehrt. Stattdessen kann die Perspektive im Sinne einer bidirektionalen Interaktion hin- und hergetauscht werden.

Mit Blick auf präexistente Musik im Film lässt sich festhalten: Emergenz ist ein zentrales Charakteristikum von musikalischer Multimedialität, sodass sich das Ergebnis aus dem Zusammentreffen von Musik und Film nicht auf Grundlage der einzelnen Komponenten vorhersehen lässt. Darüber hinaus entsteht die emergente Bedeutung durch eine bidirektionale Interaktion. Die Musik beeinflusst die Wahrnehmung der Bilder genauso wie die Bilder die Wahrnehmung der Musik. Die filmische Adaption von präexistenter Musik schafft durch einen *wechselseitigen* Transfer von Eigenschaften *neue Bedeutungen*.

Das Beispiel des letzten Kapitels demonstrierte eindrücklich, dass dieser wechselseitige Transfer zwischen als unvereinbar erscheinenden, ja sogar konkurrierenden Bedeutungssphären geschehen kann (Polyphonie ↔ Nymphomanie).

107 Vgl. hierzu Sweetser (1990: 30), Spitzer (2004: 77–78) und Thorau (2017: 165). Gilles Fauconnier und Mark Turner (2002) haben seit den 1990er-Jahren den kognitiven Ansatz von Lakoff und Johnson mit der Theorie des »Conceptual Blending« weiterentwickelt. In dem »Conceptual Integration Network« (CIN) ersetzen hierbei zwei Input-Bereiche die Quell- und Zielbereiche, womit der Austausch in beide Richtungen ermöglicht wird.

108 Für eine solche Fragestellung müsste das Experiment genau umgekehrt angelegt sein: Veränderung der visuellen Dimension bei Beibehaltung der Musik. Es ist bemerkenswert, dass in der Musikpsychologie häufig der Einfluss von Musik auf Bilder, jedoch kaum von Bildern auf Musik untersucht wird (vgl. Boltz, Ebendorf & Field 2009).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Damit ist ein Aspekt angesprochen, welcher in Christian Thoraus Metaphorntheorie zentral ist und mir für das Phänomen der präexistenten Musik von hoher Bedeutung erscheint: der Konflikt. Thoraus *Vom Klang zur Metapher* (2012) folgt nicht dem Kognitionsparadigma, sondern betrachtet die Metapher aus semiotischer Perspektive. Ausgehend von Nelson Goodmans Theorie der Bezugnahme und Max Blacks Interaktionstheorie gelangt Thorau zu einer heuristischen Definition von nicht-sprachlicher und ästhetisch relevanter Metaphorizität:

> Metaphorizität entsteht durch ein Aufeinanderbeziehen von zwei Zeichen bzw. Zeichenkomplexen, das eine Interaktion zwischen Implikationssystemen bewirkt und durch einen Konflikt zwischen gemeinsamen und nicht gemeinsamen Merkmalen in Bewegung gehalten wird. (Thorau 2012: 64)

Während der Begriff des Zeichenkomplexes offenlässt, »*was kombiniert wird*, welche Zeichenformen also in das Aufeinanderbeziehen involviert sind« (ebd.: 68; Herv. i. O.), ist unter dem von Black adaptierten Begriff des Implikationssystems das »Netz von Behauptungen, das sich aus einer Aussage konstruieren lässt« (ebd.: 65), zu verstehen. Das folgende Modell bildet die Funktionsweise einer metaphorischen Struktur ab (Abb. 6.3).

Am auffälligsten in Thoraus Modell ist der Verzicht auf die visuelle Darstellung einer Schnittmenge zwischen den beiden Implikationssystemen. Durch das Übereinander entgegengesetzter Pfeilrichtungen und die Bezugnahme über gemeinsame und nicht-gemeinsame Merkmale gelangt hingegen der Konflikt in

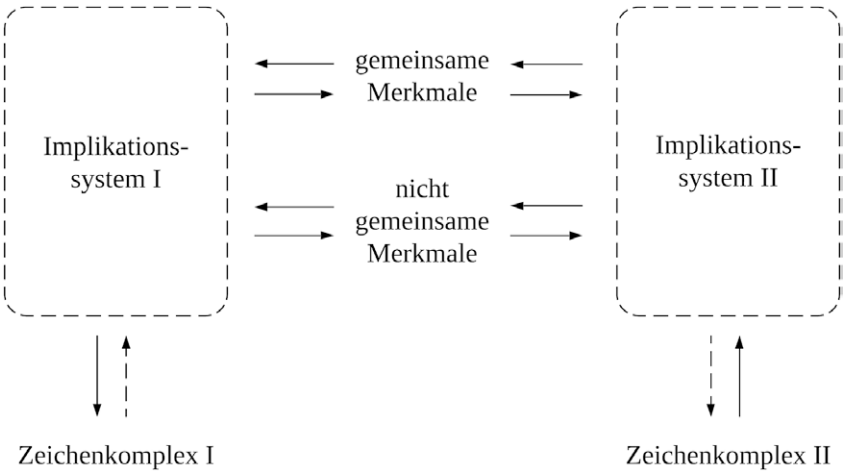


Abb. 6.3: Thoraus heuristisches Modell musikalischer Metaphorizität (nach Thorau 2012: 72).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

den Fokus. Im Gegensatz zu Lakoffs und Johnsons Ansatz, der die Gemeinsamkeiten ins Zentrum rückt, betont Thorau die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz als Bedingung von Metaphorizität. Er beruft sich bei der Konfliktthaftigkeit auf Nelson Goodmans Zeichenphilosophie (1976 [1968]). »Goodmans Metaphernbegriff«, so Thorau (2012: 61), »legt einen Akzent auf den Aspekt des Konfliktes«, denn jede »treffende, interessante Metapher basiert auf einem Widerspruch, auf einer inneren Spannung«. Diese paradoxe Struktur stellt den »inneren Motor« der Metapher dar (ebd.: 177) und grenzt sie vom bloßen Vergleich ab:

> Zu sagen, Metaphern beruhen weniger auf Ähnlichkeit als vielmehr auf einem Konflikt, heißt, sie an eine Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz zu binden, an eine spannungsvolle (und labile) Balance zwischen Anziehung und Widerstand, Neuheit und Vertrautheit, Passen und Nicht-Passen. (ebd.: 69)

Es ist somit zentral für die Metapher, dass sich die Implikationssysteme eben nicht einfach entsprechen, sondern dass sie sich sogar *widersprechen* müssen. Hierbei fordern sich die Implikationssysteme gegenseitig heraus, transformieren sich und stellen sich infrage.

Indem Thorau den Fokus auf den Konflikt richtet, gelangt er – aufbauend auf Blacks Aktivitätsspektrum – zu einem spektralen Metaphorizitätsbegriff, mit dem sich Metaphernhaftigkeitkeit in Abhängigkeit von Konfliktausprägung abstufen lässt:

> Starke Metaphorizität begünstigt die Emphase und Resonanz einer Metapher durch einen die Interaktion befördernden Konflikt; schwache Metaphorizität ist nicht weniger aktiv oder »reizvoll«, organisiert die Implikationssysteme aber weniger stark und nachhaltig um. Ihre Stärke liegt eher in einem performativen Reiz, der im Moment entsteht, aber nicht grundlegend in die Struktur des Primärgegenstandes eingreift und einen nachhaltigen Deutungsprozess anstößt. (ebd.: 177)

Thorau versteht Metaphorizität als ein Spektrum zwischen starker und schwacher Konfliktausprägung. Eine graduelle Abstufung ist auch für das Phänomen der präexistenten Musik im Film fruchtbar, denn schließlich macht es einen offenkundigen Unterschied, ob die spannungsreichen Harmonien in César Francks Sonate Joes unstillbare Sehnsucht begleiten oder Bachs dreistimmiges Choralvorspiel in ein Beziehungsverhältnis mit Joes Promiskuität gezwungen wird (vgl. Kapitel 5). Auf dieses Prinzip der Abstufung wird deswegen mit Blick auf die Adaptionstheorie zurückzukommen sein.

Thoraus und Cooks Theorien eint die Ausrichtung auf die analytische Anwendung. Trotz verschiedener Paradigmen, auf die sie sich berufen (Kognitions- bei

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cook, Zeichenparadigma bei Thorau), haben beide Studien eine ähnliche Pointe, nämlich jene, dass Musik selbst metaphorisch strukturiert ist. Zu dieser Erkenntnis kommen sie aber auf unterschiedliche Weise: Thorau zeigt anhand der Beziehung von Thema und Variation in der Instrumentalmusik, dass Musik auch ohne zusätzliche Zeichensysteme nach der Art der Metapher gebaut sein kann:

> Die Metaphorizität von musikalischen Variationen lässt – als starke These formuliert – den Schluss zu, dass Funktion und Struktur von Metaphern nicht ausschließlich an Sprache gebunden sind, obwohl die Analyse des Phänomens in der Sprache vor sich geht und aus ihr abgeleitet wird. (Thorau 2012: 186)

Die musikalische Variation zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf ihr zugrunde liegendes Thema durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede verweist. Die Eigentümlichkeit der paradoxen Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung und Differenz haben Metapher und musikalische Variation daher gemein. Thorau formuliert im Anschluss an Goodman: »Die hinreichende Bedingung für das Funktionieren als Variation ist, dass die Variation auf das Thema *Bezug nimmt* und zwar *sowohl über die geteilten als auch über die nicht geteilten Merkmale*« (ebd.: 173; Herv. i. O.). Musik kann mithin eine Referenzstruktur aufweisen, die sich als metaphorisch bezeichnen lässt; sie kann »metaphorisch sein, bevor Wörter, Texte oder Bilder hinzutreten und denotativ fixierte Semantik hineintragen« (ebd.: 186).

Cook geht es ebenfalls um die Metaphorizität von Musik. Für ihn ist die Idee einer musikalischen Multimedialität redundant, da Musik niemals ›allein‹ vorkommt. Seine Studie ist also keine Theorie zur musikalischen Multimedialität im Speziellen, sondern eine zur Konstruktion von musikalischer Bedeutung im Allgemeinen:

> The question [What does music mean?] treats meaning as if it were an intrinsic attribute of sound structure, rather than the product of an interaction between sound structure and the circumstances of its reception. It asks about discursive content in the abstract, when such content is negotiated only within specific interpretive contexts. It is, in short, an aesthetician's version of »How long is a piece of a string?« (Cook 1998: 23)

Die Musikkultur ist nach Cook von Natur aus eine multimediale Kultur. Sein Ziel besteht im Wesentlichen darin, das seit Langem bestehende ästhetische Paradigma der rein musikalischen Bedeutung als Mythos zu entlarven. Er wendet sich gegen eine Ideologie, die musikalische Bedeutung als völlig in sich geschlossen innerhalb der Musik selbst betrachtet. Nach Cook beruhe sie indes auf außermusikalischen Zusammenhängen und Kontexten. Dass Musik eben nicht ›allein‹ gehört wird, zeige sich etwa in der riesigen Publikationsindustrie der westlichen

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunsttradition mit ihren CD-Covers, Begleitheften und Musikmagazinen, aber auch in dem musikgeschichtlichen Zusammenfall von autonomer Instrumentalmusik mit dem Aufkommen von Programmheften (ebd.: 71–74, 91–92). Während Cooks Pointe darin besteht, dass musikalische Bedeutung nur durch den Kontext zustande kommt, also durch das *intertextuelle* Zusammenwirken *verschiedener* Zeichenkomplexe, führen Thoraus metaphern theoretische Reflexionen zu der Folgerung, dass musikalische Metaphorizität auch *intratextuell* innerhalb *eines* Zeichenkomplexes entstehen kann.[109]

Inexistente Präexistenz

Bei dem Phänomen der präexistenten Musik im Film entsteht durch *beide* Konfigurationen Bedeutung. Zudem lässt sich mithilfe beider Theorien zeigen, dass das Konzept einer Präexistenz im Filmmusikkontext in zweifacher Hinsicht problematisch ist.

Erstens: Cooks Emergenz und Kontextabhängigkeit verdeutlichen, dass Bedeutung ständig verhandelt wird. Sie ergibt sich aus der bidirektionalen Interaktion verschiedener Medien und ist nicht in einem einzelnen Medium gegeben; sie wird konstruiert, nicht reproduziert. Die Adaption von präexistenter Musik führt innerhalb eines wechselseitigen Transfers von Eigenschaften also zu neuen Bedeutungen. Dies betrifft multimediale Konfigurationen, unabhängig davon, wie stark die semantischen Überschneidungen zwischen Musik und Film sind: »With its radical deconstruction of the component media and its generation of new meaning, contest covers its own traces, eradicates its own past; for this reason I see it as a the paradigmatic model of multimedia« (Cook 1998: 106). Kurz darauf spitzt Cook (ebd.: 106) diese Aussage sogar zu, indem er schreibt, dass »contest is to all intents and purposes the only category of multimedia«. Dieser intermediale Konflikt ist bei der Adaption von präexistenter Musik *immer* mit im Spiel. Der Begriff »präexistente Musik« ist daher insofern irreführend, als die musikalische Bedeutung durch die filmische Adaption verändert wird und sich diese neue Bedeutung nicht einfach aus der Summe von präexistenten Bedeutungen ableiten lässt. Die Interaktion zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Filmelementen ergibt ein ›neues Etwas‹. Wenn man an Marshalls und

109 Vgl. auch Danuser (2010) zur Kontextualisierung in der Musikwissenschaft. Er bezeichnet die »Beziehung eines Textteils zu anderen Teilen desselben Textes« als »Ko-Text« (ebd.: 43). Als intratextuelle Kontextualisierung stellt der Ko-Text einen Modus des Kontextes dar (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cohens Darstellung mit einer Formel festhalten wollte, müsste diese also wie folgt aussehen: A ↔ B = C.

Zweitens: Thoraus metapherntypischer Konflikt verdeutlicht hingegen, dass metaphorische Referenzialität aus der Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung *und* Differenz entsteht. Durch die Gegenüberstellung von sprachlicher Metapher und musikalischer Variation gelingt es ihm, Metaphorizität bereits in der Musik anzusiedeln. Die musikalische Variation tritt zum Thema in den für die Metapher typischen Konflikt im Sinne eines gleichzeitigen Bezugnehmens über Ähnlichkeit und Kontrast. Jene eigentümliche Paradoxie der gleichzeitigen Übereinstimmung und Differenz lässt sich auch auf das Phänomen der präexistenten Musik anwenden. Die Abweichung von filmischer Erscheinungsform der Musik zur außerfilmischen ist bereits häufig technologisch bedingt. Neben der filmspezifischen Erlebnisqualität, die durch die Tonmischung entsteht,[110] können verschiedene Videoformate die Tonhöhe und Geschwindigkeit einer präexistenten Musik deutlich verändern.[111] Die Idee einer Präexistenz ist infolgedessen irreführend, da die Musik zwar auf eine präexistente Komposition verweist, das konkret im Film Erklingende aber gleichzeitig von ihr abweicht. Ausgehend von dem hier vorgelegten Analysekorpus wäre es ein Trugschluss, davon auszugehen, dass A – um bei dieser Formel zu bleiben – dieselbe Erscheinungsform wie die musikalische Vorlage habe. Die Formel müsste also folgendermaßen korrigiert werden: A' ↔ B = C, wobei A' = Variante von A. Auf diese Weise erfolgt eine Unterscheidung zwischen A – dem musikalischen ›Original‹ oder besser: der zugrunde liegenden außerfilmischen Erscheinungsform der Musik, welche in Form eines Notentextes, einer präexistenten Musikaufnahme oder aber auch einer präexistenten Adaption vorliegen kann (d. i. adaptierte Musik) – und A', einer Abwandlung von A, sprich: der spezifischen filmisch-musikalischen Erscheinungsform (d. i. musikalische Adaption).

110 In der Tonmischung werden alle Klangelemente akustisch bearbeitet und zueinander in Beziehung gesetzt. Die Endmischung stellt das Resultat zumeist zahlreicher einzelner Tonspuren dar.

111 Vgl. hierzu den sog. PAL Speed Up Effect: Da Filme in der Regel mit einer Bildrate von 24 Bildern pro Sekunde (fps) aufgezeichnet und wiedergegeben werden, DVDs im PAL-Format jedoch 25 fps besitzen, muss die Bildfrequenz bei einer solchen DVD-Veröffentlichung um ca. 4% erhöht werden. Die beschleunigte Wiedergabe wirkt sich auch auf die Tonspur aus, sodass diese um 1/24 schneller abgespielt wird, was zu einer Erhöhung um 71 Cent führt. Diese Tonhöhenveränderung liegt zwischen einem Viertel- und gleichstufigen Halbton (= 100 Cent). Der Ton klingt auf einer PAL-DVD also stets etwas höher und schneller als im Kino, auf Blu-ray oder im Internet-Streaming, da dort die originalen 24 fps wiedergegeben werden können. Dies betrifft auch die vorherigen Beispiele: In *Nymphomaniac* erklingt Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« auf der PAL-DVD ungefähr einen Halbton höher und etwas schneller als auf der NTSC-DVD, Blu-ray, im Streaming oder auf der Soundtrack-Veröffentlichung. Die Rock-Songs in *Breaking the Waves* erklingen ebenso fast einen Halbton höher und um gut 5 bpm schneller als im Original.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Idee einer Präexistenz ist also problematisch, weil (1) der Prozess der Bedeutungsgenese zwischen Musik und Film emergent ist und (2) an dieser auch noch eine Musik partizipiert, die nicht identisch ist mit ihrer außerfilmischen Erscheinungsform.

Selbstverständlich betrifft diese Differenz insofern auch viele andere durch Notation fixierte Musikformen, als verschiedene Aufführungen desselben Musikstücks niemals identisch sind, denn jede noch so exakte schriftliche Fixierung bietet Freiraum für Interpretation. Der Unterschied zur filmmusikalischen Adaption besteht jedoch darin, dass Filme im Gegensatz zu konventionellen Konzerten mit dem regulierenden Ideal einer Werktreue brechen. Nach Lydia Goehr (1992), die sich dem Konzept des Werks und seinen Implikationen aus philosophischer und historischer Perspektive nähert, entstand die Werkidee um 1800 und wirkt seitdem regulierend auf die Musikpraxis. Dadurch habe sich die perfekte Übereinstimmung zwischen Partitur und Aufführung als Ideal etabliert:

> To speak of ideals is not to speak in a disguised form of identity conditions. […] we cannot stipulate that every performance *be* perfectly compliant with the score, only that it is an *ideal* that each performance be such. Recognizing something to be an ideal means that it is rarely if ever perfectly realized, but this does not undermine its existence and force in any way. (1992: 100; Herv. i. O.)

Eventuell ist es genau diese noch vorherrschende Ideologie, die zu den in der Einleitung genannten Analysen von präexistenten Musikstücken in Filmen ohne Berücksichtigung ihrer Bearbeitung führt. Durch das Werkideal entstanden Ausführungskonventionen. Sie sind das historisch gewachsene Ergebnis sozialer Aushandlungsprozesse. Durch Mitwirkung von Publikum und Musiker*innen haben sich gewisse Vorstellungen entwickelt, wie beispielshalber Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« aufzuführen sei und zu klingen habe. Filme verstoßen gegen diese Konventionen, indem – wie in Kapitel 4 beschrieben – Saint-Saëns' Melodie etwa in einer amateurhaft wirkenden, zerstückelten und auf einer Melodica gespielten Version von Kim Kristensen erklingt. Im Vergleich zum Konzertkontext nimmt sich die filmmusikalische Adaption größere Freiräume, weil sie sich dieser Vereinbarungen häufiger und stärker widersetzt. Man kann die filmmusikalische Adaption sicherlich als eine Verzerrung oder gar Entweihung eines musikalischen ›Meisterwerks‹ missbilligen. Sie lässt sich aber auch als kreativer Umgang mit einer Vorlage verstehen, der bestimmte Bedeutungspotenziale freisetzt und neue Bedeutungen generiert. Eine solche Debatte zeigt sich in der Rezeption von *Melancholia* (vgl. Kapitel 7). Wie die filmische Adaption von präexistenter Musik hingegen nachfolgende Ausführungs- und Wahrnehmungskonventionen beeinflussen kann, wird im Schlusskapitel diskutiert (vgl. Kapitel 10).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mit der Metaphorentheorie setze ich am Konflikt an. Genau genommen: an den Konflikten. Erstens stehen präexistente Musik und ihre filmische Realisierung in Konflikt. Dies ist ein *mono-modaler Konflikt*, er herrscht also *innerhalb* eines Zeichensystems vor, d. h.: *intramedial*. Man könnte sagen, dass es sich um einen *Konflikt der Texte* handelt. Zweitens geht mit der Adaption von präexistenter Musik im Film auch ein *Konflikt der Kontexte* oder auch *Konflikt der Implikationssysteme* einher. Dies ist ein *cross-modaler Konflikt*, welcher also zwischen *verschiedenen* Zeichensystemen stattfindet, d. h.: *intermedial*. Während der *inter*mediale Konflikt also ein *intra*textueller ist (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), ist der *intra*mediale Konflikt ein *inter*textueller (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik).

intramedialer Konflikt	**intermedialer Konflikt**
innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik	musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films
Konflikt der Texte	Konflikt der Kontexte
intertextuell	intratextuell
mono-modal	cross-modal

Tab. 6.1: Der intramediale und intermediale Konflikt in der filmischen Aneignung von Musik (Gegenüberstellung).

Der Hauptkonflikt bei Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac* liegt in der Aneignung von Joe, die die Choralbearbeitung eines Kirchenlieds benutzt, um die besondere Qualität ihres promiskuitiven Sexualverhaltens zu veranschaulichen, wodurch Pornographie mit christlich-religiöser Sphäre und westlicher Kunsttradition kollidiert. Es ist jener intermediale Konflikt der Kontexte, der von manchen als kreativer Humor, von anderen als provozierende Blasphemie wahrgenommen werden mag. Das Vorhandensein von zwei Konflikten kann – auch wenn es zunächst paradox erscheint – zur schwächeren Konflikthaftigkeit führen, da der eine Konflikt den anderen teilweise auflösen kann: So entschärft der intramediale Konflikt zwischen den Texten den intermedialen Konflikt zwischen den Kontexten in *Nymphomaniac,* indem die Bearbeitung von Bachs Choralvorspiel (sukzessives Einsetzen der Orgelstimmen, Verortung der Stimmen im virtuellen Klangraum usw.) direkt an der Konstruktion einer Schnittmenge zwischen Polyphonie und Joes Nymphomanie beteiligt ist. Auf die

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Formel »A' ↔ B = C, wobei A' = Variante von A« bezogen, greifen Konflikte zwischen B und A' (intermedialer Konflikt der Kontexte / Implikationssysteme) und A und A' (intramedialer Konflikt der Texte) ineinander.

Sowohl musikalische Multimedialität als auch die Beziehung zwischen der außerfilmischen Erscheinungsform von Musik und ihrer konkreten filmischen Realisierung können also als Konfiguration verstanden werden, die nach Art der Metapher gestaltet ist. Auf Grundlage von Cooks emergenter Bedeutungsgenese musikalischer Multimedialität und Thoraus musikalischer Bezugnahme durch Übereinstimmung und Differenz schlage ich für das Phänomen der präexistenten Musik im Film das Konzept der »inexistenten Präexistenz« vor. Diese polemische Paradoxie soll den Fokus auf die filmischen Aneignungsprozesse richten. Die Resultate meiner Analysen stehen im Gegensatz zur allgemeinen Annahme, dass präexistente Musik im Film in Copy-and-Paste-Manier verwendet wird. Die »inexistente Präexistenz« stellt somit das herkömmliche Text / Kontext-Paradigma infrage, bei dem schlicht zwischen präexistenter Musik (Text) und Film (Kontext) unterschieden wird. Dieses Paradigma zeigt sich in den etablierten Begriffen der Filmmusikforschung: präexistente Musik, precomposed music, existing music, autonome Musik, musikalische Zitate usw. Das Problem dieser Begriffe ist, dass sie genau jenen Umstand der filmischen Bearbeitung verschleiern. Somit liegt der analytische Fokus zumeist auf dem außerfilmischen Text oder der außerfilmischen Musikaufnahme. Wie jedoch die Analysen zeigen, ist die musikalische Bearbeitung für den Film an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt. Sie generiert Bedeutungspotenziale, die wiederum neue dramaturgische Perspektiven eröffnen, welche mit dem herkömmlichen Text / Kontext-Paradigma ignoriert werden. Das Konzept der »inexistenten Präexistenz« ist demgemäß als korrektiver Gegenpol zu diesen Begriffen zu verstehen.

Während mit den herkömmlichen Begriffen die Analyse von präexistenter Musik im Film von der Seite der Wiederholung bzw. Übernahme angegangen wird, setze ich mit der Idee der »inexistenten Präexistenz« von der Seite der Konflikte an. Damit soll der analytische Kurzschluss vermieden werden, die außerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in direkte Beziehung zum filmischen Kontext zu setzen, ohne die filmische Erscheinungsform der präexistenten Musik zu beachten und in die Analyse zu integrieren. Mit der »inexistenten Präexistenz« werden die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Dadurch handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Präexistente Musik im Film zu analysieren bedeutet nicht, die Partitur oder die präexis-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tente Musikaufnahme zu analysieren, sondern *mithilfe* dieser die spezifische Relation zwischen verschiedenen Textvarianten und Kontexten freizulegen.

Adaption

Die Metaphorntheorie half dabei, präexistente Musik im Film als eine Konfliktbeziehung zwischen verschiedenen Textvarianten und Kontexten zu denken. Der letzte Abschnitt nähert sich den filmischen Aneignungsprozessen von präexistenter Musik aus der Perspektive von Linda Hutcheons Adaptionstheorie. Die kanadische Literaturwissenschaftlerin untersucht in ihrem Buch *A Theory of Adaptation* (2013) die Wirkungsweise von Adaptionen über Genre- und Mediengrenzen hinweg. Sie widmet sich allen erdenklichen medialen Erscheinungsformen von Adaptionen: von Film-Remakes über Videospiele bis hin zu Freizeitparks.

Bereits der Begriff schließt den Bearbeitungs- bzw. Anpassungsaspekt mit ein (lat. »adaptare« als »anpassen«). »Because adaptation is a form of repetition without replication,« so Hutcheon (2013: xviii), »change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting.« Es wird eine begriffliche Unterscheidung zwischen der *adaptierten Musik*[112] – die von der Orchesterpartitur über die präexistente Musikaufnahme bis hin zu der präexistenten Musikadaption reichen kann – und der *musikalischen Adaption* im Film möglich, also der konkreten klanglichen Realisierung auf der Tonspur. Doch was ist unter Adaption genau zu verstehen? Cardwell macht darauf aufmerksam, dass diese Frage im wissenschaftlichen Diskurs zumeist unbeantwortet bleibt (2002: 10–15). Linda Hutcheon benennt allerdings drei Merkmale. Sie versteht Adaption als:

- »An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative *and* interpretative act of appropriation / salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work« (Hutcheon 2013: 8; Herv. i. O.)

Der erste Punkt betrifft die Adaption als Gegenstand bzw. formale Entität. Eine Adaption muss prinzipiell erkennbar und in irgendeiner Hinsicht überführt worden sein. Eine musikalische Adaption im Film wäre demnach gegeben, wenn ein

112 Ich folge Hutcheon (2013: xv), indem ich bewusst den deskriptiven Begriff »adaptierter Text« bzw. »adaptierte Musik« verwende. Begriffe wie »Original« oder »Quelle« implizieren die Idee einer Werktreue und Hierarchie, die nicht der Rezeptionspraxis entspricht, da adaptierte Texte auch nach den Adaptionen rezipiert werden: »Multiple versions exist laterally, not vertically« (ebd.: xv).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

musikalischer Text (präexistente Musik, präexistente Musikaufnahme oder präexistente Musikadaption) in einem neuen Kontext (dem spezifischen Film) verwendet wird. Der zweite Punkt betrifft die Adaption als Produktionsprozess. Adaptionen weisen stets einen gewissen Grad an Interpretation und Kreation hinsichtlich des adaptierten Textes auf (ebd.: 172). Der letzte Punkt betrifft die Adaption als Rezeptionsprozess. Adaptionen als solche zu rezipieren, bedeutet, sie als eine Form von Intertextualität zu verstehen. Wenn das Publikum um die Adaption weiß und den adaptierten Text kennt, rezipiert es die Adaption in Bezug auf den adaptierten Text. Der französische Poststrukturalismus hat bereits die romantische Idee von Genie, Originalität und Autonomie infrage gestellt, indem Barthes den literarischen Text als »Gewebe« (2000 [1968]: 190) oder Kristeva als »Mosaik« aus Zitaten (1972 [1967]: 348) bezeichnete. Das Besondere bei Adaptionen ist jedoch, dass sie sich auf *spezifische* Texte beziehen (Hutcheon 2013: 21).

In Anlehnung an Hutcheon (2013: 170–172) schlage ich vor, die Adaption in einem Spektrum zwischen den Polen »kreative Interpretation« und »interpretative Kreation« zu denken. Wenngleich für sie – im Gegensatz zu mir – die Frage nach der Beziehung zwischen Adaption und adaptiertem Text nicht im Zentrum steht (vgl. ebd.: 7), spricht sie von »(re-) interpretations and (re-) creations« und verortet an dem einen Ende Übersetzungen oder Klavierauszüge und an dem anderen Ende Puppen oder Figuren zu Videospielen oder Filmen. Vor allem der filmwissenschaftliche Diskurs beschäftigte sich bereits mit Adaptionsprozessen (zumeist anhand von Literaturverfilmungen) und erstellte dabei Taxonomien.[113] Den meisten ist das Kriterium »Nähe vs. Distanz« zwischen Adaption und adaptiertem Text gemein, welches hier durch die beiden Pole »kreative Interpretation« und »interpretative Kreation« abgebildet wird.

Das Prinzip der Abstufung korrespondiert mit Thoraus spektralem Metaphorizitätsbegriff. Die interpretative Kreation entsteht durch eine starke Form von Emergenz, die das Resultat einer starken Metaphorizität ist, die wiederum aus einer starken Konfliktausprägung hervorgeht. Die kreative Interpretation entsteht hingegen durch eine schwache Form von Emergenz, die das Resultat einer schwachen Metaphorizität ist, die wiederum aus einer schwachen Konfliktausprägung hervorgeht.

- starke Konfliktausprägung → starke Metaphorizität → starke Emergenz = interpretative Kreation
- schwache Konfliktausprägung → schwache Metaphorizität → schwache Emergenz = kreative Interpretation

113 Vgl. die Arbeiten von Wagner (1975), Andrew (1980), Klein & Parker (1981), Cartmell (1999) und Stam (2000).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Auf diese Weise lässt sich die filmische Aneignung von präexistenter Musik in Abhängigkeit von der Konfliktausprägung zwischen musikalischer Adaption und adaptierter Musik abstufen und als ein Spektrum zwischen interpretativer Kreation und kreativer Interpretation beschreiben. Die Bezeichnungen der Pole verdeutlichen, dass Adaptionen *immer* einen gewissen Grad an Autonomie haben. Sie weichen stets in manchen Aspekten von den adaptierten Texten ab. Der Film macht sich die Musik (zu einem gewissen Grad) zu eigen. Durch eine solche Perspektive wird die präexistente Musik, die präexistente Musikaufnahme oder die präexistente Adaption zum Gegenstand des Adaptionsprozesses, kurzum: zum adaptierten Text.

Da – wie mithilfe der Metaphertheorie darlegt wurde – dieser Aneignungsprozess auf zwei Ebenen stattfindet, entsteht bei präexistenter Musik im Film aus dem eindimensionalen ein zweidimensionales Spektrum: Der filmische Adaptionsprozess von präexistenter Musik geschieht sowohl intra- als auch intermedial. Dies lässt sich mit folgendem zweidimensionalen kartesischen Koordinatensystem abbilden (Abb. 6.4).

Die bisherigen Analysen können nun in dieses Modell eingeordnet werden (Abb. 6.5). Auf der horizontalen Achse, die sich auf den innerfilmischen Konflikt zwischen Ton- und Bildspur bezieht, stellen die Adaptionen von Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne* und Francks Violinsonate in *Nymphomaniac* eher kreative Interpretationen dar, während die Barockmusik in *Dogville* und vor allem Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac* in stärkerem Konflikt zur Geschichte stehen und deshalb zur interpretativen Kreation tendieren. Diese Gruppierung ändert sich jedoch, wenn man jene Beispiele auf der vertikalen Achse verortet, die sich auf den Konflikt zwischen der außerfilmischen Erscheinungsform der Musik und ihrer filmmusikalischen Adaption bezieht. Hier lässt sich neben Francks Sonate nun vor allem die Barockmusik bei der kreativen Interpretation einsortieren. Wie Kapitel 4 und 5 darlegten, sind diese Musikstücke in einer Art und Weise bearbeitet und produziert, dass der musikalische Adaptionsprozess kaschiert wird. Im Gegensatz dazu wurde weitaus stärker und offensichtlicher in das musikalische Material von Bachs Choralvorspiel und vor allem von Saint-Saëns' »Le Cygne« eingegriffen.

Die Überschriften der besagten Kapitel (»von der expliziten zur subtilen Aneignung« und »von der subtilen zur expliziten Aneignung«) legen gewissermaßen einen Hin- und Rückweg nahe. Durch das Modell wird deutlich, dass dies keineswegs der Fall ist. Denn denkt man nun diese Tendenzen auf der horizontalen und vertikalen Achse zusammen, belegt jede vorangegangene Analyse ihren eigenen Quadranten im Koordinatensystem. In Kapitel 4 stand Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne* für die explizite filmische Aneignung und die Barockmusik in *Dogville* für

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

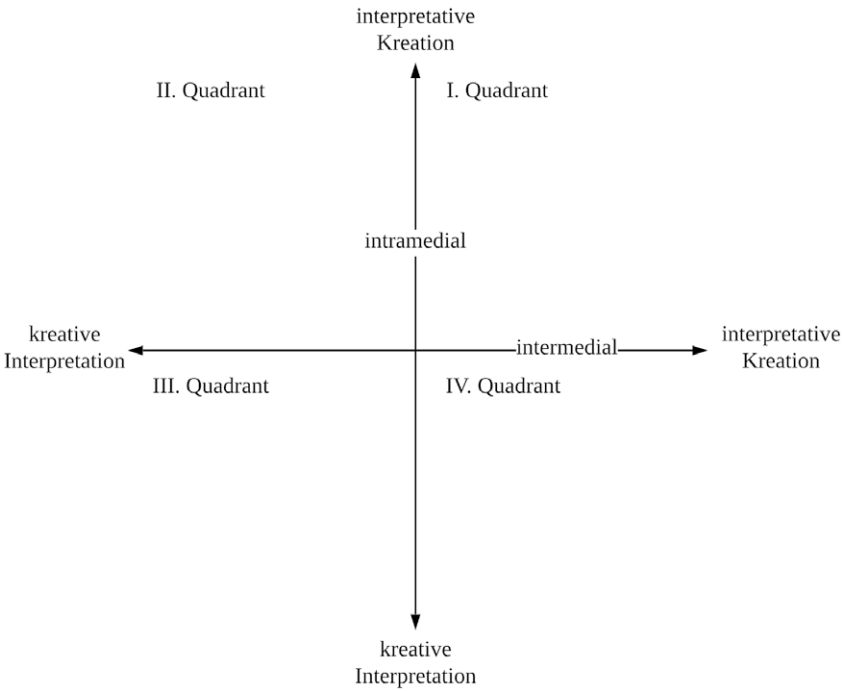


Abb. 6.4: Der inter- und intramediale Adaptionsprozess von präexistenter Musik im Film (als kartesisches Koordinatensystem).

die subtile Aneignung. Die Explizitheit entsteht dort durch den intramedialen Konflikt – die Uminstrumentierung, die musikalischen Schnitte und die laienhaft wirkende Interpretation –, während sich der melancholische Charakter der Musik durchaus mit der Charakterdarstellung der Protagonistin in *Idioterne* trifft (intermediale Beziehung). Diese Aneignung lässt sich also in den Quadranten II verorten. Die Barockmusik in *Dogville* lässt sich hingegen in den Quadranten IV einsortieren, da sich trotz der subtilen musikalischen Bearbeitung für den Film (intramediale Beziehung) ein raumzeitlicher Konflikt zwischen Musik und Handlung aufdrängt (intermediale Beziehung). Jener intermediale Konflikt ist bei Francks Sonate in *Nymphomaniac* weitaus geringer ausgeprägt, indem sich das schwebende Klangbild, welches bereits in der viertaktigen Einleitung etabliert wird, auf die Sehnsucht der Protagonistin beziehen lässt, sodass diese Adaption tendenziell den Quadranten III belegt. Alles andere als subtil ist letztlich der Adaptionsprozess von Bachs Choralvorspiel in *Nymphomaniac*. Hier macht nicht nur die unvollständige Kassettenaufnahme dieses Stücks auf die spezifische filmische Er-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

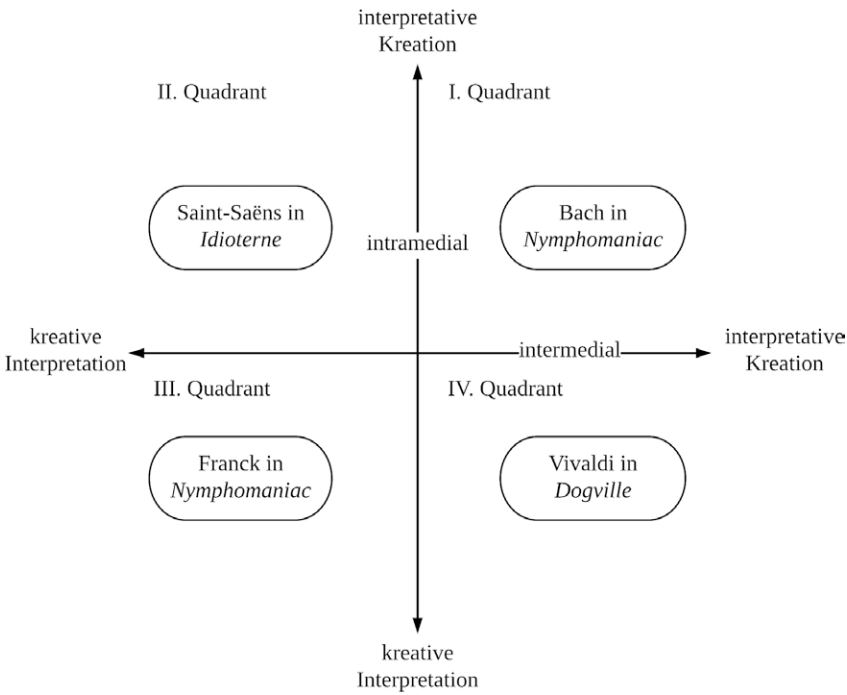


Abb. 6.5: Der inter- und intramediale Adaptionsprozess von präexistenter Musik im Film mit Beispielen.

scheinungsform aufmerksam, sondern erfolgt die Aneignung der Musik gar durch die Protagonistin selbst. Dieser Adaptionsprozess ist also auf beiden Ebenen äußerst explizit, sodass sich dieses Beispiel in den Quadranten I platzieren ließe.

Der Abfolge in den beiden vorherigen Analysekapiteln und der Bezeichnungsweise in den dazugehörigen Überschriften entsprechend, kann der filmische Adaptionsprozess von präexistenter Musik demgemäß folgendermaßen gestaltet sein:

1) intramedial explizit, aber intermedial subtil (Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne*; Quadrant II; Kapitel 4);
2) intramedial subtil, aber intermedial explizit (Vivaldis Musik in *Dogville*; Quadrant IV; Kapitel 4);
3) sowohl intra- als auch intermedial subtil (Francks Violinsonate in *Nymphomaniac*; Quadrant III; Kapitel 5);
4) sowohl inter- als auch intramedial explizit (Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac*; Quadrant I; Kapitel 5).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In diesem Modell lassen sich demzufolge die in den letzten Kapiteln ausgebreiteten Tendenzen in den Aneignungsprozessen zusammenführen. Die in den Kapitelüberschriften genannte Explizitheit entsteht einmal primär durch den intramedialen Konflikt (»Cygne«) und ein anderes Mal in erster Linie durch den intermedialen Konflikt (Bachs Choralvorspiel), während sich die Subtilität einmal tendenziell auf die intramediale Beziehung zwischen außer- und innerfilmischer Erscheinungsform der Musik (Barockmusik) und ein anderes Mal stärker auf die intermediale Beziehung zwischen Musik und filmischer Kontextualisierung bezieht (Violinsonate). Die Visualisierung als Kontinuum verdeutlicht, dass es sich hierbei um Tendenzen handelt. Sowenig es sich bei der Unterscheidung zwischen kreativer Interpretation und interpretativer Kreation um diskrete Kategorien oder Dichotomien handelt, sosehr soll das mit ihr aufgespannte Spektrum als flexibles Analysewerkzeug fungieren.

***

Das vorliegende Kapitel untersuchte, wie bei der filmischen Aneignung von Musik Bedeutung entsteht. Ausgehend von den Beobachtungen der letzten Kapitel, wurde mithilfe der Metapherntheorie – Cooks Kontextabhängigkeit und Thoraus metapherntypischem Konflikt – dargelegt, dass die filmmusikalische Bedeutungsgenese sowohl durch die Praxis der filmischen Rekontextualisierung der präexistenten Musik (intermedialer Konflikt) als auch der musikalischen Bearbeitung für den Film (intramedialer Konflikt) geschieht. Sodann habe ich die Idee einer »inexistenten Präexistenz« als korrektiven Gegenpol zu den herkömmlichen Bezeichnungen dieses Phänomens zur Diskussion gestellt. Diese polemische Paradoxie korrigiert jene noch häufig anzutreffende Auffassung, nach der die präexistente Musik im Film auf ihre außerfilmische Erscheinungsform reduziert wird. Stattdessen werden mit der »inexistenten Präexistenz« die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Auf diese Weise handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Die Adaptionstheorie half letztlich dabei, die Beziehung zwischen diesen Textvarianten näher zu bestimmen. In Anlehnung an Hutcheon wurde dafür plädiert, die Adaption in einem Spektrum zwischen kreativer Interpretation und interpretativer Kreation zu denken. Da der filmische Adaptionsprozess von präexistenter Musik intramedial und intermedial geschieht, entsteht aus dem eindimensionalen ein zweidimensionales Spektrum, welches durch ein kartesisches Koordinatensystem ins

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bild gesetzt wurde. In diesem Modell ließen sich schließlich alle vorangegangenen Analysen verorten.

Wie in der folgenden Detailanalyse zu *Melancholia* zu sehen sein wird, kann die Bearbeitung der präexistenten Musik und ihre dramaturgische Bedeutung intratextuell exponiert werden. Dies geschieht dort, indem zu Beginn des Films (nahezu) die gesamte Orchestereinleitung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* erklingt, die im weiteren Verlauf als Folie für die musikalischen Bearbeitungen fungiert. Während bislang der intramediale Konflikt stets ein intertextueller war (verschiedene Varianten einer Musik) und der intermediale Konflikt ein intratextueller (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), zeigt dieses Beispiel, dass filmmusikalische Bedeutung auch intramedial und zugleich intratextuell generiert werden kann, indem sich auch die innerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in verschiedene Varianten aufspaltet, die in bedeutungsschaffender Beziehung zueinander stehen.

Quellen

Literatur

Andrew, Dudley (1980): The Well-worn Muse: Adaptation in Film and Theory. In: Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction. Hg. von Syndy M. Conger und Janice R. Welsch. Macomb: Western Illinois Press. S. 9–17.

Asknes, Hallgjerd (2001): Music and its Resonating Body. In: Dansk Årbog for Musikforskning, 29: 81–100.

Barsalou, Lawrence W. (2010): Grounded Cognition: Past, Present, and Future. In: Topics in Cognitive Science, 2/4: 716–724.

Barthes, Roland (2000 [1968]): Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.

Bauer, Amy (2004): »Tone-color, movement, changing harmonic planes«: Cognition, Constraints and Conceptual Blends in Modernist Music. In: The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology. Hg. von Arved Ashby. Rochester: University of Rochester Press. S. 121–152.

Bolivar, Valerie J.; Cohen, Annabel J. und Fentress, John C. (1994): Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures: Effects on the Interpretation of Visual Action. In: Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition, 13/1–2: 28–59.

Boltz, Marilyn; Ebendorf, Brittany und Field, Benjamin (2009): Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory. In: Music Perception, 27/1: 43–59.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Boltz, Marilyn; Schulkind, Matthew und Kantra, Suzanne (1991): Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events. In: Memory & Cognition, 19: 593–606.

Brower, Candace (2000): A Cognitive Theory of Musical Meaning. In: Journal of Music Theory, 44/2: 323–379.

Cardwell, Sarah (2002): Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel. Manchester: Manchester University Press.

Cartmell, Deborah (1999): Introduction. In: Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. Hg. von ders. und Imelda Whelehan. London: Routledge. S. 21–28.

Cohen, Annabel J. (2013): Film Music from the Perspective of Cognitive Science. In: The Oxford Handbook of Film Music Studies. Hg. von David Neumeyer. Oxford et al.: Oxford University Press. S. 96–130.

Cook, Nicholas (1998): Analysing Musical Multimedia. Oxford und New York: Oxford University Press.

Danuser, Hermann (2010): Die Kunst der Kontextualisierung: Über Spezifik in der Musikwissenschaft. In: Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann. Hg. von Tobias Bleek und Camilla Bork. Stuttgart: Franz Steiner. S. 41–63.

Eisenstein, Sergei (1957 [1942]): The Film Sense. Hg. und übersetzt von Jay Leyda. New York: Meridian Books.

Fauconnier, Gilles und Turner, Mark (2002): The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books.

Goehr, Lydia (1992): The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music. Oxford et al.: Oxford University Press.

Goodman, Nelson (1976 [1968]): Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. 2. Auflage. Indianapolis, New York und Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Heider, Fritz und Simmel, Marianne (1944): An Experimental Study of Apparent Behavior. In: The American Journal of Psychology, 57/2: 243–259.

Hutcheon, Linda (2013): A Theory of Adaptation. Abingdon und New York: Routledge.

Klein, Michael und Parker, Gillian (1981): Introduction: Film and Literature. In: The English novel and the movies. Hg. von dens. New York: Frederick Ungar. S. 1–13.

Kristeva, Julia (1972 [1967]): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, 3. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum. S. 344–375.

Lakoff, George und Johnson, Mark (1980): Metaphors We Live By. Chicago: Chicago University Press.

Larson, Steve (2012): Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music. Bloomington: Indiana University Press.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Marshall, Sandra K. und Cohen, Annabel J. (1988): Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. In: Music Perception, 6/1: 95–112.

Mead, Andrew (1999): Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding. In: Journal of Music Theory, 43/1: 1–19.

O'Donnell, Shaugn (1999): Space, Motion, and Other Musical Metaphors. In: Perspectives on the Grateful Dead: Critical Writings. Hg. von Robert G. Weiner. Westport: Greenwood. S. 127–135.

Rudolph, Pascal und Küssner, Mats B. (2018): Visual Figures of Musical Form Between Musicological Examination and Auditory Perception Based on Morgan's Analysis of the »Tristan« Prelude. In: Music & Science, 1: 1–10. URL: https://doi.org/10.1177/2059204318794364 (05.08.2021).

Saslaw, Janna K. (1997/98): Life Forces: Conceptual Structures in Schenker's Free Composition and Schoenberg's The Musical Idea. In: Theory and Practice, 22–23: 17–33.

Shevy, Mark (2007): The Mood of Rock Music Affects Evaluation of Video Elements Differing in Valence and Dominance. In: Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition, 19/2: 57–78.

Spitzer, Michael (2004): Metaphor and Musical Thought. Chicago und London: The University of Chicago Press.

Stam, Robert (2000): Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: Film Adaptation. Hg. von James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press. S. 54–76.

Sweetser, Eve E. (1990): From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Linguistics, 54).

Tan, Siu-Lan; Spackman, Matthew P. und Bezdek, Matthew A. (2007): Viewers' Interpretation of Film Characters' Emotions: Effects of Presenting Film Music Before or After a Character is Shown. In: Music Perception, 25/2: 135–152.

Thorau, Christian (2012): Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 71).

Thorau, Christian (2017): Musik als Metapher. Theorieansätze zwischen Sprache, Zeichen und Kognition. In: Handbuch Literatur & Musik. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston: Walter de Gruyter (Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 2). S. 159–175.

Wagner, Geoffrey (1975): The Novel and the Cinema. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Zbikowski, Lawrence (2002): Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford et al.: Oxford University Press (AMS Studies in Music).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

7 Weltuntergang mit Wagner: Die *Tristan*-Musik in *Melancholia*

Der Film *Melancholia* (2011) eignet sich besonders gut für eine Detailanalyse, da er sich durch einen extensiven Gebrauch der Orchestereinleitung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* auszeichnet. Dabei stellt er eine enge und wechselseitige Beziehung zwischen Bild und Ton her. Dieses Kapitel analysiert die Eingangssequenz sowie die Verwendung der *Tristan*-Musik im weiteren Filmverlauf. Auf diese Weise wird deutlich, wie die filmische Adaption der Musik neue musikalische, dramaturgische und narrative Bedeutungen schafft. Bei der Beleuchtung der Koordination zwischen musikalischer Struktur und bewegtem Bild integriere ich den musikwissenschaftlichen Formdiskurs, wodurch ich musiktheoretische und künstlerische Formdeutung in einen sich fruchtbar ergänzenden Dialog stelle. Den Abschluss bildet eine Reflexion des filmischen Umgangs mit der *Tristan*-Musik in Anbetracht des musiktheoretischen Konzepts des Leitmotivs, filmischer Genrekonventionen und musikalischer Rezeptionsgeschichte.

Lars von Triers »beautiful movie about the end of the world« (2011) handelt von der Entwicklung der depressiven Justine (Kirsten Dunst) und ihrer Schwester Claire (Charlotte Gainsbourg) in Anbetracht eines ominösen Planeten, der sich der Erde nähert. *Melancholia* ist eingeteilt in zwei Akte, die nach den Frauen betitelt sind; vorgeschaltet ist diesen eine Eingangssequenz mit kryptischen Traumbildern, welche die Hauptcharaktere und den mit der Erde kollidierenden Planeten zeigen. Der erste Akt »Justine« handelt von ihrer Hochzeitsfeier mit Michael (Alexander Skarsgård) im Schloss ihres Schwagers John (Kiefer Sutherland). Bereits bei der verspäteten Ankunft am Anwesen ist Justine von einem roten Stern am Himmel gebannt. Verwundert darüber, dass Justine diesen Stern sehen kann, erklärt ihr der Hobby-Astronom John, dass es sich um Antares handelt, den Hauptstern im Sternbild Skorpion. Die Feier entpuppt sich daraufhin als Desaster: Die geschiedenen Brauteltern beschimpfen sich vor den Gästen, Justines Arbeitgeber Jack (Stellan Skarsgård) setzt sie am selben Abend mit der Forderung nach einem neuen Werbeslogan unter Druck, sie fällt in ihre Depression zurück und verlässt immer wieder die Hochzeitsgesellschaft. Am Ende der Feier hat Justine ihren Job gekündigt, mit einem jungen Kollegen geschlafen und wurde von ihrem Ehemann verlassen. Der erste Akt endet mit einem Ausritt am nächsten Morgen, bei dem Justine bemerkt, dass Antares nicht mehr zu sehen ist. Im zweiten Akt »Claire« erklärt John begeistert, dass das Verschwinden von Antares mit dem neu entdeckten Planeten Melancholia zusammenhänge, welcher laut den Wissenschaftler*innen auf die Erde zusteuere und sie in unmittelbarer Nähe kol-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lisionslos passieren werde. Justines Depression hat sich derweil zur schweren Katatonie entwickelt, sodass sie zur (erfolglosen) Fürsorge bei John und Claire unterkommt. Währenddessen häufen sich dunkle Vorzeichen: Die Pferde werden zunehmend unruhiger, der Strom und die Autobatterien funktionieren nicht mehr, die Bediensteten bleiben fern, das Wetter schlägt blitzartig um, John besorgt heimlich Benzin und Lebensmittelvorräte, nimmt sich jedoch etwas später das Leben. Zwischenzeitlich gelingt es Justine zunehmend, ihre Depression zu überwinden, während ihre Schwester Claire angesichts des nahenden Kataklysmus mehr und mehr die Fassung verliert. Nach einem erfolglosen Fluchtversuch von Claire mit ihrem Sohn Leo (Cameron Spurr) bittet sie Justine, die letzten Stunden auf der Terrasse bei Kerzenschein und Wein zu verbringen. Justine weigert sich zunächst, bleibt jedoch, um mit Leo ein Tipi aus Stöcken zu bauen. Schließlich sitzen die Schwestern und Leo in dieser »magic cave« und warten, bis der Planet mit der Erde kollidiert und sie im Flammenmeer untergehen.

Im gesamten Film erklingt immer wieder das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*. In 29 Minuten des 130-minütigen Films ist die Musik Wagners zu hören und begleitet dementsprechend fast 23 % des gesamten Films. Noch einmaliger erscheint die Adaption, wenn man bedenkt, dass (nahezu) das gesamte *Tristan*-Vorspiel in der Eingangssequenz erklingt und die *Tristan*-Musik die einzige nicht-diegetische Musik darstellt. Neben Wagners Musik gibt es lediglich szenisch motivierte Hintergrundmusik von einer Jazzband während der Hochzeitsfeier im ersten Teil des Films. Somit ist es kaum verwunderlich, dass in der Rezeption des Films fast immer auf den Score, also die *Tristan*-Musik, und ihren Stellenwert verwiesen wird. So spricht Danielle Vera Kollig beispielsweise vom »audiovisual excess« (2013: 86).[114] Sabine Sonntag nennt die Anfangssequenz von *Melancholia* eine »hochmusikalische Montage« (2015: 76). Zudem schreibt sie, dass sie sich nicht vorstellen könne, »dass Lars von Trier diese magischen Bilder konzipiert und dann erst eine passende Musik, eben die des *Tristan*, gesucht hätte« (ebd.: 76). Diese These lässt sich mit Triers eigenen Worten untermauern: »Very early on in the project I chose the music from Wagner, which is the Prelude to *Tristan and Isolde*. […] That has kind of somehow turned the whole thing into a very romantic film also in the images and stuff.«[115] Sonntag erkennt zwar den

114 Das Konzept des »Cinematic Excess« wurde von Kristin Thompson in die neoformalistische Filmtheorie (vgl. Kapitel 8) eingebracht und bezieht sich auf filmische Verfahren, in denen die narrativen Bedingungen zugunsten ästhetischer Strukturen weichen. Durch expressives Bühnenbild, Traumsequenzen, Manipulation der Farbgestaltung oder eben – wie hier – ungewöhnlich lange Musiksequenzen in Kombination mit extremer Zeitlupe gewinnt die filmische Materialität einen wahrnehmungsqualitativen Eigenwert jenseits der Narration (vgl. Thompson 1977).

115 Das Zitat stammt aus dem Interview auf der Concorde-Ausgabe des Films (2012).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

immensen Stellenwert der Musik, fokussiert sich jedoch auf eine psychoanalytische Deutung des Films. David Larkin (2016) vergleicht die Verwendung von Wagners Musik in *Melancholia* mit Triers früherem Film *Epidemic* (1987). Auf Sonntags und Larkins Beobachtungen baue ich im Folgenden auf. Zur Orientierung dient eine Übersicht (Abb. 7.1), in welcher alle Einstellungen in der Eingangssequenz sowie alle Filmabschnitte (Cues), in denen die *Tristan*-Musik erklingt, anhand der Taktzahlen des Vorspiels dargestellt sind.[116]

Eingangssequenz

Zu Beginn des Films erklingt der längste Musikeinsatz, in dem mit einer Dauer von fast acht Minuten nahezu das komplette *Tristan*-Vorspiel zu hören ist, während 16 Einstellungen in extremer Zeitlupe und ohne Kamerabewegung gezeigt werden. Hier sticht zugleich die rhythmische Montage ins Auge, sodass sich der filmische Schnitt nach dem musikalischen Metrum richtet: Es erfolgen sieben Schnitte auf die erste Zählzeit des jeweiligen Taktes (Schnitt zu Einstellung 3 [T. 12], E4 [T. 16], E6 [T. 26], E7 [T. 29], E8 [T. 31], E9 [T. 35] und E11 [T. 51]) und fünf Schnitte auf den zweiten Schwerpunkt (Zählzeit 4) des jeweiligen Taktes (Schnitt zu E5 [T. 22], E12 [T. 57], E13 [T. 63], E14 [T. 66] und E15 [T. 71]). Übrig bleiben die Schnitte zu E2, welcher mit den Violoncelli in T. 8.3[117] einhergeht, zu E10, welcher mit dem höchsten Ton (*fis''*) in T. 43.5 zusammenfällt, und zu E16 in T. 76.5. Auch wenn der letzte Schnitt zu E16 eine Ausnahme zu sein scheint, ist schnittspezifisch eine außerordentlich starke Orientierung an der Musik vorherrschend, die gegen herkömmliche Filmkonventionen verstößt. Der musikorientierte Schnitt erinnert an die Ästhetik von Musikvideos und impliziert eine Umkehr des Bedingungsgefüges zwischen Filmbild und Filmmusik. Während üblicherweise eine »Bedingtheit der Musik durch den Film« angenommen wird (Kloppenburg 2000: 23), determiniert hier die Musik insofern die visuelle Ebene, als sich die Bildschnitte in der Eingangssequenz nach dem musikalischen Verlauf richten.

Die filmische Konvention, den Bildschnitt nicht mit dem musikalischen Metrum zu synchronisieren, findet sich in zahlreichen Ratgebern für die Praxis ausformuliert. »Wenn auf Musik geschnitten wird«, so Schneider (1990: 118), »dann

116 Der Begriff »Cue« entstammt dem Jargon der Filmpraxis und bezeichnet einen filmischen Musikeinsatz.

117 Diese und folgende Taktangaben bitte wie folgt lesen: Takt acht, Zählzeit drei. Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die von Robert Bailey herausgegebene Edition (Norton 1985).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

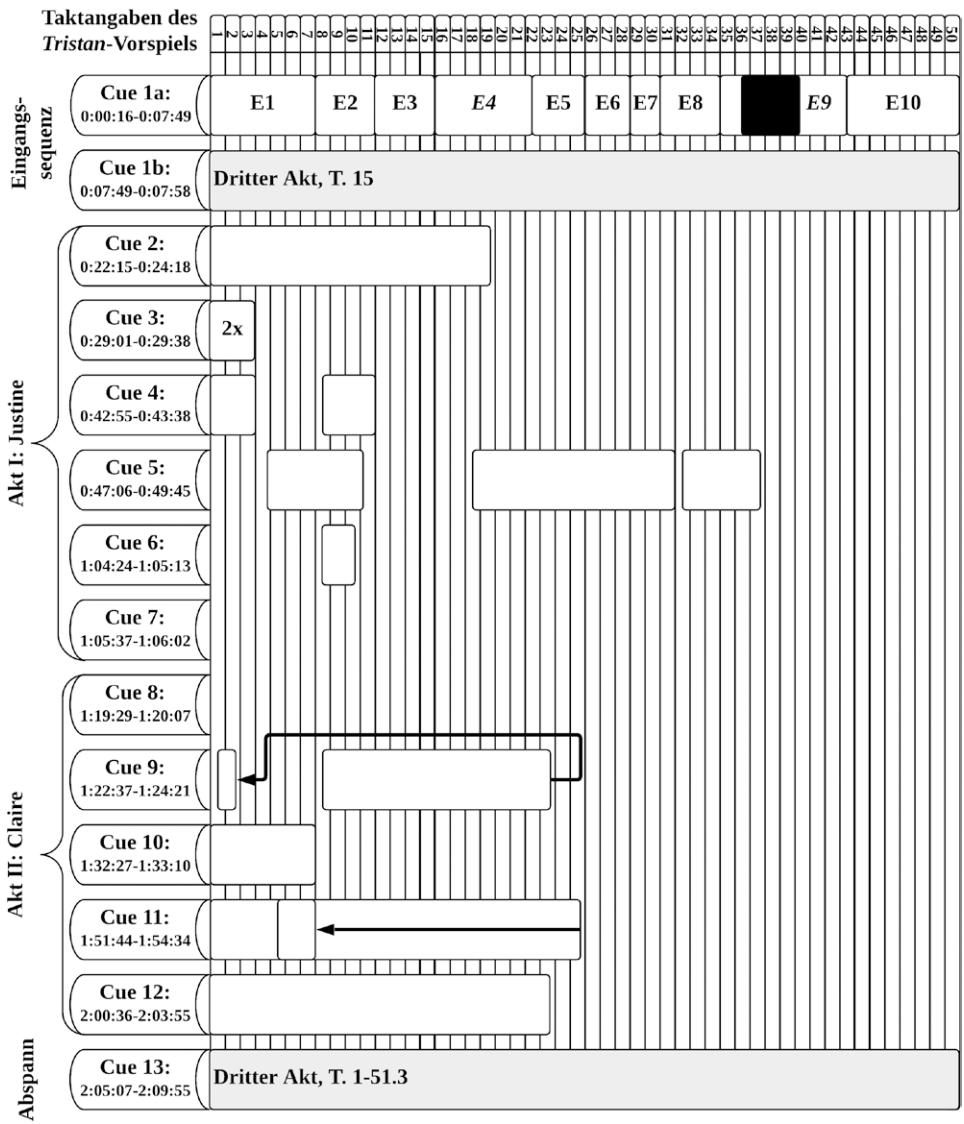


Abb. 7.1a: Die *Tristan*-Musik in *Melancholia* (Übersicht).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

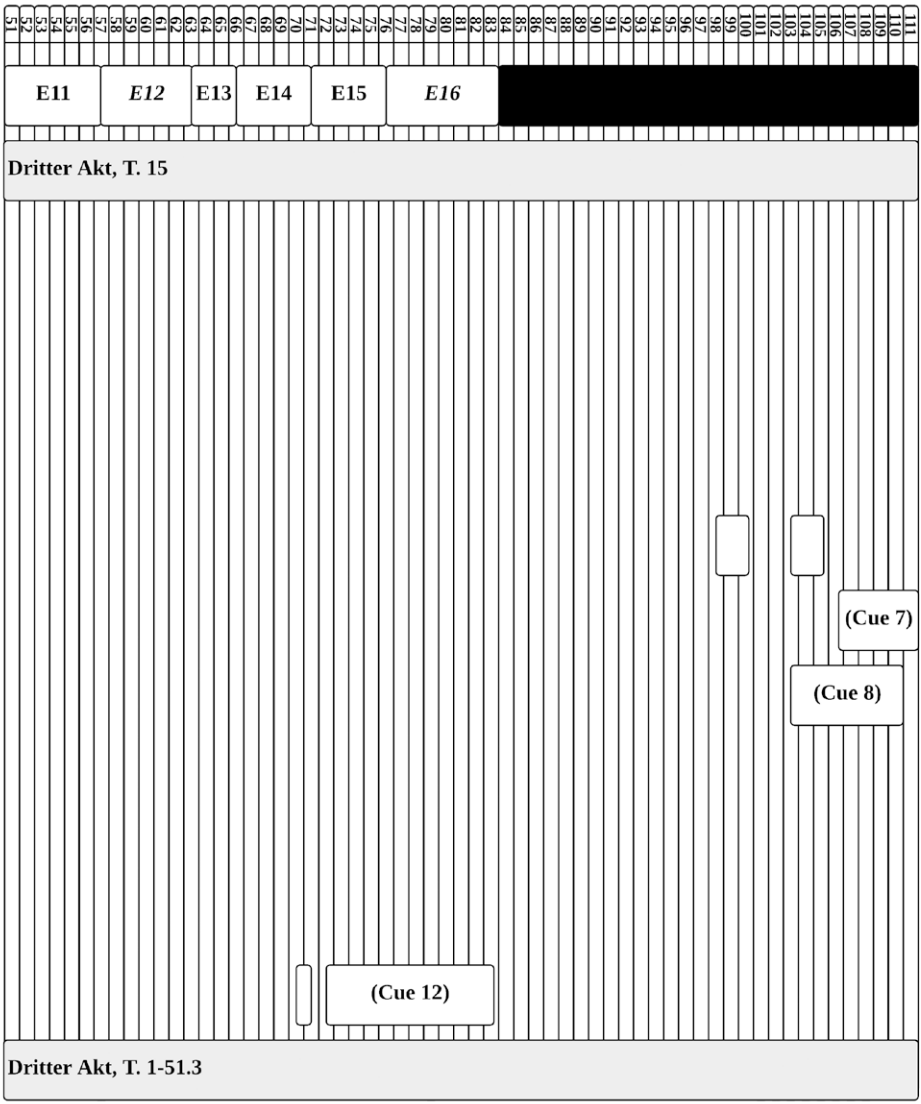


Abb. 7.1b: Forts.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nur in seltenen Fällen so exakt, daß die ›Eins‹ eines Taktes mit dem Bildschnitt zusammenfällt«, da ansonsten »das mechanistische Mickey-mousing« (ebd.: 119) entstünde. Köbner schreibt im *Handbuch der Filmmontage* (1999: 145): »Musik reagiert auf Bild und Schnitt – der Schnitt nicht auf die Musik.« Lars von Trier ist sich dieser Normabweichung im Umgang mit der Musik bewusst:

> For years, there has been this sort of unofficial film dogma not to cut to the music. Don't cut on the beat. It's considered crass and vulgar. But that's just what we do in *Melancholia*. When the horns come in and out in Wagner's overture, we cut right on the beat. It's kind of like a music video that way. It's supposed to be vulgar. That was our declared intention. It's one of the most pleasurable things I've done in a long time. I didn't have to force it out, like in *Antichrist*, not at all. Cutting on the beat is pleasurable. (Trier in Carlsen 2011)

Auch wenn die schnittspezifische Orientierung am musikalischen Puls einen hohen Stellenwert der präexistenten Musik in *Melancholia* markiert, erfuhr diese trotzdem eine musikalische Bearbeitung für den Film. So offenbart der Vergleich zwischen Partitur und Filmanfang zwei musikalische Schnitte (vgl. die geschwärzten Abschnitte in Abb. 7.1): Erstens endet die Musik – und damit auch die filmische Anfangssequenz – mit der Klimax in T. 83, nach der T. 15 vom Vorspiel zum dritten Akt erklingt, sodass die chromatisch absteigende Sechzehntel-Triole in den Violinen (Vorspiel T. 83) zum Nonenvorhalt des Dominantseptakkords auf C in T. 15 (3. Akt) führt. Die Streichung der wieder ruhigeren Musik der letzten Takte schafft eine Form, die den Charakter einer stetigen Steigerung bis zum Höhepunkt des Vorspiels verstärkt, und geht Hand in Hand mit der visuellen Gestaltung der Eröffnungssequenz, die ebenfalls mit ihrem Höhepunkt endet: dem finalen Zusammenstoß von Melancholia und Erde. Der Takt aus dem dritten Akt verweist auf den Filmabspann, in welchem das Vorspiel zu ebendiesem Akt erklingt, und komplementiert den antizipierenden Charakter der Sequenz. Zweitens wurde der Abschnitt von T. 36.4 bis 40.3 herausgeschnitten.[118] Während das Ende der Eingangssequenz mit der musikalischen Klimax dramaturgisch nachvollziehbar erscheint, irritiert die Streichung der vier Takte inmitten des Vorspiels. Larkin (2016: 57) äußerte die These, dass sich Trier in der Postproduktion gegen eine komplette Einstellung entschieden haben könne. Die Detailbetrachtung der folgenden vier Einstellungen wird hierüber Aufschluss geben.

118 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022). Es gibt noch eine weitere (kaum wahrnehmbare) Abweichung vom Notentext: Das Englischhorn wechselt von T. 10 zu T. 11 eine Achtel zu früh. Ich danke Scott Murphy für diesen Hinweis.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Eine absolute Sonderposition hinsichtlich einstellungsinterner Kategorien stellen E4, E9, E12 und E16 dar (kursiviert in Abb. 7.1): Alle vier Einstellungen zeigen Melancholia und die Erde, wie sie einander umkreisen, näherkommen und schließlich kollidieren. In E4 erscheint die Okkultation von Antares durch Melancholia; in E9 kreist Melancholia um die Erde; in E12 sind sich Melancholia und Erde bereits so nahe, dass eine Kollision erwartet wird, Melancholia jedoch hinter der Erde verschwindet; in E16 treffen sie schließlich aufeinander. Es handelt sich um die einzigen Einstellungen, welche eine einstellungsübergreifende Narrativität entwickeln, da sie die gleichen Objekte darstellen und eine kontinuierliche Bewegungsrichtung aufweisen, die schließlich in dem finalen Kataklysmus mündet. Diese Einstellungsfolge stellt ein markantes ordnendes Prinzip innerhalb der Eingangssequenz dar, intensiviert durch die Wiederkehr – einem musikalischen Ritornell gleich – in etwa gleichen, sich jedoch verringernden Abständen: Bis E4 vergehen 92 Sekunden, von E4 bis E9 78 Sekunden, von E9 bis E12 72 Sekunden und von E12 bis E16 60 Sekunden.

Die Melancholia-Einstellungen werden in hohem Maße durch die Partitur unterstützt: Die erste Melancholia-Einstellung (E4) beginnt mit T. 16 und endet mit T. 22.3. Der Beginn der Einstellung korrespondiert mit der ersten musikalischen Klimax des Vorspiels (T. 16), welche durch den Bruch in Textur und Dynamik entsteht. Ab T. 17.4 erklingt während dieser Melancholia-Einstellung eine Cello-Kantilene (Abb. 7.2), die in der Leitmotivexegese gemeinhin als »Blickmotiv« betitelt wurde (vgl. Thorau 2003: 192–202). Der einstellungsinterne Höhepunkt – die Okkultation von Antares – fällt mit dem musikalischen Höhepunkt des Blickmotivs zusammen. Der Eindruck eines musikalischen Höhepunkts entsteht durch die satzartige Form des Leitmotivs (Phrase – Phrasenwiederholung – Entwicklung / Abspaltung), die zu diesem musikalischen Element vorwärtsdrängt, die Intervallsprünge, die vorherige aufsteigende Melodielinie bis hin zum mittels Septimensprung erreichten Spitzenton (*b'*), nachdem wiederum eine absteigende Linie erklingt, die steigende bzw. fallende Dynamik sowie die Harmonisierung mit einem verminderten Septakkord. Dieses prägnante musikalische Element in T. 20 (Kasten in Abb. 7.2) wird im weiteren Verlauf als musikalische Markierung für die Melancholia-Einstellungen aufgegriffen, sodass jedes weitere Erklingen dieses Leitmotivelements von diesen Einstellungen begleitet wird (vgl. weiter unten Abb. 7.4): E9 in T. 35.1, E12 in T. 57.4 inklusive T. 61 sowie E16 in T. 76.5 (hier als Oktavsprung variiert). Durch die Verbindung der Melancholia-Einstellungen mit diesem musikalischen Element exponiert einerseits die Einstellungsfolge die Wiederkehr der Violoncello-Kantilene und ihres Höhepunkts im Vorspiel und andererseits das Blickmotiv die Wiederkehr der Melancholia-Einstellungen in der Eingangssequenz.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

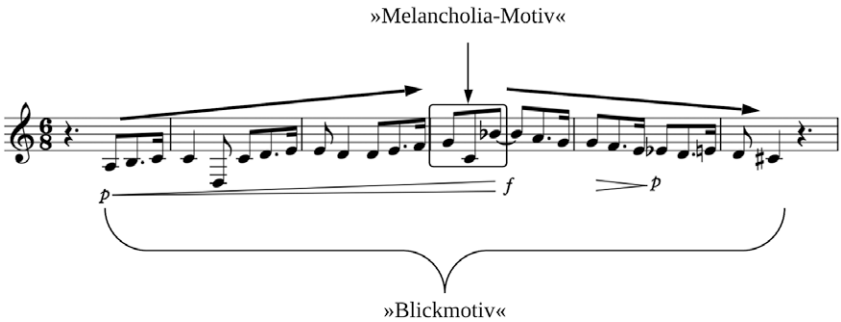


Abb. 7.2: »Melancholia-Motiv« und »Blickmotiv« (*Tristan und Isolde*, T. 17.4–22.3).

Mit anderen Worten: Dieses markante Element des Blickmotivs fungiert im weiteren Verlauf als »Melancholia-Motiv«.[119] Aus dem Konnex zwischen Bild und Partitur lässt sich ein Argument gegen die von Larkin geäußerte These ableiten, dass der Musikschnitt mit dem Wegfall einer ganzen Einstellung einhergehe: Der musikalische Schnitt (T. 36.4–40.3) findet innerhalb der Melancholia-Einstellung statt. Die Hinzunahme einer weiteren Einstellung würde demgemäß entweder zu einer äußerst kurzen Melancholia-Einstellung (T. 35.1–36.3) oder zu einer generellen Umpositionierung der Einstellung führen, wodurch T. 35 als Melancholia-Motiv destabilisiert werden würde (vgl. Abb. 7.1). Die absolute Beständigkeit dieses Konnex (*jede* Wiederkehr dieses Motivs wird mit einer Einstellung auf den Planeten Melancholia verbunden) würde einer Umpositionierung wiederum widersprechen.[120]

Es lässt sich in der Eingangssequenz eine künstlerische Formdeutung der *Tristan*-Musik beobachten, die sich mit der musiktheoretischen Formdeutung in einen Dialog bringen lässt. Der musikwissenschaftliche Diskurs machte bereits auf diese Kantilene als formkonstituierendes Element im *Tristan*-Vorspiel aufmerksam. Hugo Leichtentritt (1987: 369) sieht in ihr beispielsweise »eine durchaus architektonische Idee, wie ein ins Auge fallendes Ornament, das in so regelmäßigen Abständen in eine Fassade gebaut ist«. Robert P. Morgan (2000) konzentriert sich in seiner Formanalyse des Vorspiels auf die Wiederholung von größeren Abschnitten, wodurch er drei (nahezu unverändert) wiederkehrende musikalische

119 Vgl. das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

120 Andersen und Molly Malene Stensgaard erklärten mir, dass die Intention dieses Schnitts innerhalb des Vorspiels in der Kürzung der Eingangssequenz bestand. Andersen hatte den Auftrag, das Vorspiel um ein paar Takte zu kürzen. Die musikalische Grundlage für die filmische Montage war demnach bereits die gekürzte Version des Vorspiels (Andersen, persönliches Interview, 7.12.2020; Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Passagen identifiziert: »Unit A«, »Unit B« und »Unit C«. Das Melancholia-Motiv fällt in den Abschnitt, welcher Morgan zufolge am häufigsten wiederholt wird. Bis einschließlich der Klimax in T. 83 erklingt dieser Abschnitt (»Unit B«) fünfmalig, während »Unit A« und »Unit C« nur zweimalig erklingen; und auch unter Berücksichtigung der in der filmischen Adaption gestrichenen Takte steht eine sechsmalige Wiederholung von »Unit B« einer viermaligen von »Unit A« und weiterhin zweimaligen von »Unit C« gegenüber (vgl. Abb. 7.3). Ein vergleichba-

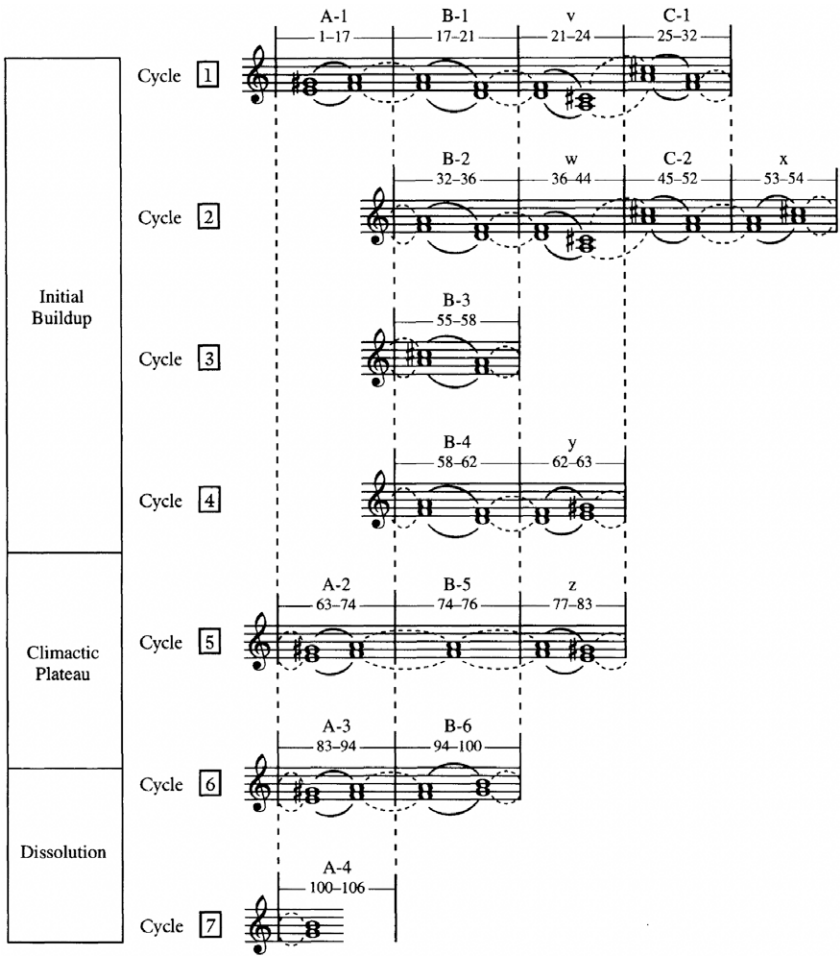


Abb. 7.3: Morgans Formanalyse des *Tristan*-Vorspiels (Morgan 2000: 77). Die Tabelle bildet neben der zeitlichen Chronologie auf der Horizontalen die Rekurrenz-Verhältnisse auf der Vertikalen ab.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

rer Konnex zwischen den Melancholia-Einstellungen und der Partitur wäre aus formanalytischer Perspektive demnach mit keinem anderen musikalischen Abschnitt möglich gewesen.

Die letzte Einstellung zeigt den Zusammenstoß beider Planeten; genau in der von der Musikwissenschaft verorteten »höchsten Kraftentfaltung« (Leichtentritt 1987: 369), dem »phänomenalen Absturz« (Lorenz 1922/23: 462), dem »Todes-Akkord« (Roch 2000: 110). Die Melancholia-Einstellungen unterstützen die oft konstatierte Steigerung des Vorspiels (vgl. Lorenz 1922/23: 467; Morgan 2000: 72) durch die Wiederkehr dieser Einstellung in zeitlich immer kürzeren Abständen und durch die zunehmende Bewegungsintensität, indem die beiden Planeten immer näher kommen, zu kollidieren scheinen und schließlich mit der Klimax des Vorspiels zusammenstoßen.

Wie im musikwissenschaftlichen Diskurs wird auch im Film die musikalische Passage des Blickmotivs als formkonstituierendes Element herausgestellt. Dies geschieht neben dem beschriebenen Bild-Musik-Konnex auch klanglich. Kristian Eidnes Andersen nahm das Vorspiel mit den Prager Philharmonikern auf. Allerdings war er mit dieser Aufnahme nicht vollends zufrieden, wie er mir mitteilte:

> I recorded the *Tristan* Prelude in Prague, but I felt it wasn't romantic enough. For me it was very important to be really touched by this cello line. I played it to Henrik [Dam Thomsen] and he said, »I could try it«. »For God's sake«, I replied. »Let's try it.« So he dubbed the cello line, and I think that helped a lot. It suits the film. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

Der mit Andersen befreundete Cellist Henrik Dam Thomsen erläuterte mir die Entstehungsgeschichte dieser Aufnahme ebenfalls:

> I did my participation in *Melancholia* after listening to the orchestra recording, Kristian [Eidnes Andersen] did in Prague. It sounded great but a little bit on the »safe side« as it often happens in recording sessions. I gave a more passionate version of the cello tune that Lars happened to like and it was later mixed as a real cello solo on top of the orchestra recording. (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020)

Die Cello-Kantilene wurde also klanglich exponiert, indem Thomsen diese Melodie einspielte und Andersen dieses Cello-Solo auf die Orchesteraufnahme legte.

Neben dieser Cello-Verstärkung fügte Andersen den Melancholia-Einstellungen ein sphärisches Rauschen hinzu, während sonst der diegetische Klang gänzlich ausgeschaltet ist. Die Geräusche entstanden – ähnlich zum Sound Design in *Antichrist* – durch das Experimentieren mit organischem Material und anschließender digitaler Verfremdung:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> If you rub stones together, you get this edgy sound. It's not that nice at normal speed, but if you slow it down a lot in a sampler, you can get wonderful rumbling sounds. […] When you tear a piece of thin wood apart, it has these creaking sounds, and then you slow that down as well. I put these out in different speakers and let them fly around in the surround system so you get this turbulent feeling. (Andersen in Murphy 2011)

Diese tieffrequenten und desorientierenden Klänge werden mit dem sich der Erde nähernden Planeten assoziiert, somit von Thomsens Cello-Solo und dem Blickmotiv begleitet und von Melancholia-Einstellung zu Melancholia-Einstellung lauter und lauter:

> The end of the opening sequence was the loudest thing I have ever mixed. The *Tristan* Prelude was supposed to fight and struggle against the end of the world. But in the end, the apocalypse wins and drowns the Prelude. It was meant to have a physical impact on you, to overwhelm you and make you feel uncomfortable when you're in the cinema. When we were in Cannes [zur Filmpremiere im Rahmen der 64. Filmfestspiele], the sound people in the cinema said: »No, we can't do it that loud. We could be sued for hearing damage.« But in the evening, we got permission. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

Andersen strebte demnach eine physische Überwältigung durch tiefe Frequenzen (des diegetischen Klangs) und hohe Lautstärke (der präexistenten Musik) an. Insbesondere die Betonung des tieffrequenten Klangs (sog. Drones oder Bordun-Klänge) als Teil der erderschütternden Geräuschkulisse wirkt aufgrund der durch die Schallwellen entstehenden Vibrationen direkt auf die Körper der Zuschauer*innen.

In der Beziehung zwischen filmischer Tonspur und außerfilmischer Erscheinungsform des Vorspiels zeigt sich demgemäß sowohl ein tendenziell *subtiler* Konflikt der Texte (Thomsens Cello-Solo des Blickmotivs) als auch ein tendenziell *expliziter* Konflikt der Texte (Andersens Sound-Kampf zwischen Weltuntergang und Wagner in den Melancholia-Einstellungen). Beide intramedialen Konflikte exponieren jene Cello-Kantilene, die bereits der musikwissenschaftliche Diskurs als formkonstituierendes Element hervorgehoben hat. Nicht nur die Koordination mit dem Bild betont also einen formanalytischen Aspekt der Musik, sondern auch die klanglichen Eingriffe, d. h., die (film-)musikalische Form wird sowohl durch die filmische Rekontextualisierung der Musik als auch die musikalische Bearbeitung für den Film geprägt. Formkonstituierend sind neben der präexistenten Musik folglich auch die Bild-Ton-Koordination (intermedialer Konflikt) und das Sound Design (intramediale Konflikte).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

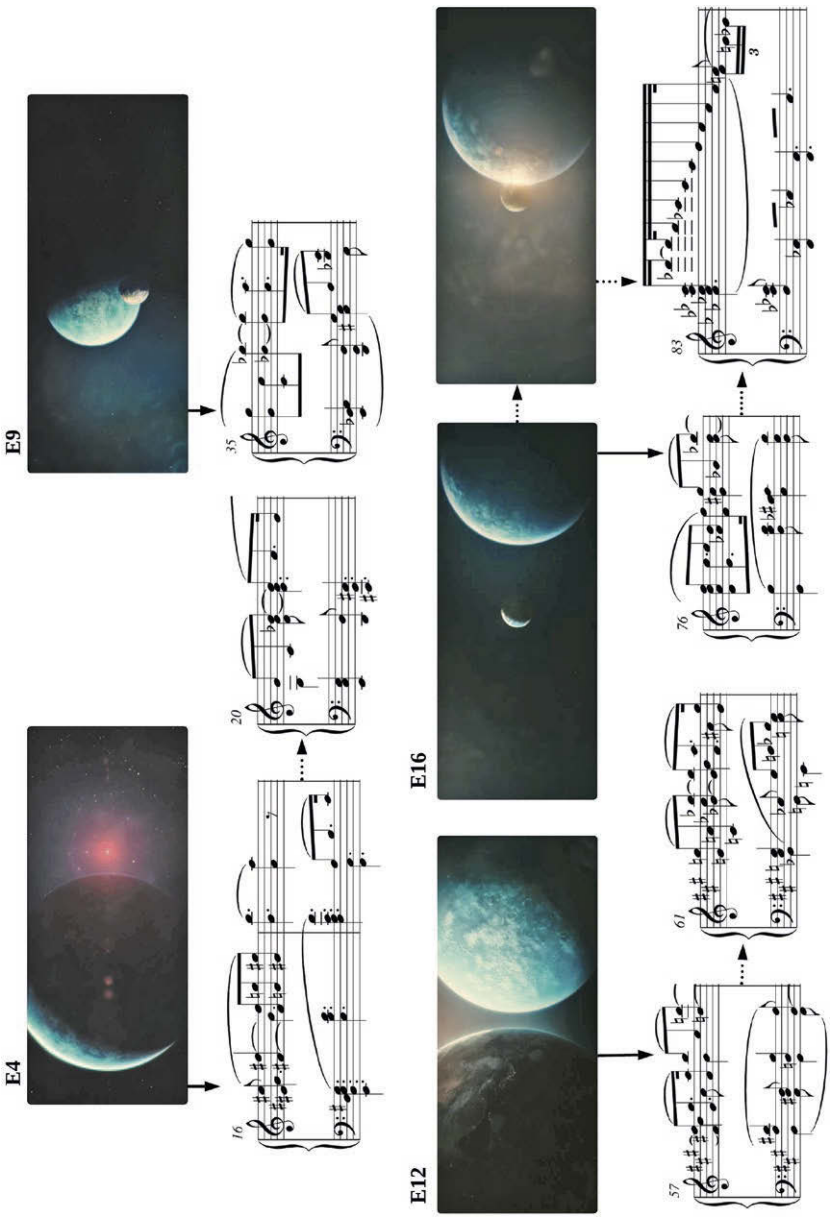


Abb. 7.4: Konnex zwischen den Melancholia-Einstellungen und der Musik (Pfeile mit durchgezogener Linie markieren einen Bildschnitt, bei gepunkteten Linien erfolgt kein Schnitt).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Tristan-Musik im weiteren Film

Das Vorspiel wird im weiteren Filmverlauf fragmentarisch aufgegriffen. Die Übersicht in Abb. 7.1 ist bereits ein erstes Indiz dafür, dass das klassische Bedingungsgefüge zwischen Musik und Film wieder zu greifen scheint.[121] Die Musik wird – den Bildern entsprechend – bearbeitet, sodass nur noch kleinere musikalische Abschnitte erklingen, die Musik geschnitten und umarrangiert wird, mit der Folge, dass die musikalischen Abschnitte nicht mehr in ihrer ursprünglichen Abfolge erklingen. Im Gegensatz zur Eingangssequenz scheint die musikalische Vorlage nun einer zu den Bildern passenden Montage unterzogen zu sein, wodurch letztlich ein musikalischer Genrewechsel geschieht: Das Vorspiel weist durch die veränderte Art der Adaption formale Charakteristika von Filmmusik auf, sie wird sozusagen zur Filmmusik konventionellen Musters.[122] Im Folgenden widme ich mich der *Tristan*-Musik im weiteren Film. In diesem Zusammenhang wird zunächst die Beziehung zwischen den musikalischen und visuellen Reminiszenzen untersucht, wobei ich die heftige Kritik einbeziehe, die die Bearbeitung der Musik erfuhr. Darauf aufbauend wird dargelegt, wie mit den Eingriffen in die Musik dramaturgische Bedeutungspotenziale generiert werden. Dem in der Eingangssequenz identifizierten Melancholia-Motiv wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da gerade im Zusammenwirken von Musik und Bild in Beziehung zur Eingangssequenz Justines Wahrnehmung für die Zuschauer*innen erfahrbar wird.

Visuelle und klangliche Reminiszenzen

Larkin und Sonntag machten bereits darauf aufmerksam, dass die 16 Bilder der Eingangssequenz in variierter Art und Weise im Verlauf des Films wiederkehren. Aus diesem Grund vergleichen beide den Filmbeginn mit einer romantischen Ouvertüre (vgl. Larkin 2016: 50; Sonntag 2015: 77).[123] In der Tat ist jene Filmpassage auch im unveröffentlichten Drehbuch mit dem Begriff »Ouverture« über-

121 Da die Schnittfrequenz nach der Eingangssequenz weitaus höher ist, wurden diese Cues in der Darstellung nicht in einzelne Einstellungen zergliedert. Die grauen Blöcke (Cue 1b / das Ende der Eingangssequenz und Cue 13 / der Abspann) beinhalten Musik aus dem dritten Akt. Die Musik innerhalb eines Cues wird nicht unterbrochen, d.h., in Cue 4 erklingt T. 1–3 und sogleich (ohne Pause) T. 8.3–11. In Cue 3 erklingen die Anfangstakte zweimalig und in Cue 9 und 11 erfolgen musikalische Schnitte zu chronologisch vorangehenden Musikabschnitten.

122 Vgl. hierzu das filmmusikalische Formprinzip des Abschnitts in Theodor W. Adornos und Hanns Eislers *Komposition für den Film* (1996 [1947]: 142).

123 Zur Opernhaftigkeit von *Melancholia* aus Perspektive der Intermedialitätsforschung vgl. Müller (2019: 28–30).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 7.5a: *Die Jäger im Schnee* von Pieter Bruegel dem Älteren in der Eingangssequenz (0:01:29) und in einer späteren Szene in der Bibliothek (0:43:15).

schrieben (Trier 2009: 2). Zudem werden dort die ersten Filmbilder als »Erinnerungsbilder von Justines Melancholie« bezeichnet (ebd.: 2).[124] Eine genaue Beschreibung dieser Wiederkehr bleibt bei Sonntag und Larkin allerdings aus. Im Folgenden zeige ich, dass auf dieser Makroebene eine Verbindung zwischen Musik und Bild vorherrscht, indem die einzelnen musikalischen Cues nicht nur auf auditiver Ebene auf bestimmte Abschnitte der Eingangssequenz sowie des Films verweisen, sondern die Cues ebenso auf visueller und narrativer Ebene Rückbezüge herstellen.

Cue 2, 5, 7, 8, 9 und 12 sind mit Justines Blick gen Himmel und dem (in Cue 2, 5 und 7 für das Publikum noch nicht zu sehenden) Planeten Melancholia verbunden. Hierbei sind auch deutliche Entsprechungen zu bestimmten Einstellungen der Eingangssequenz vorhanden. Cue 7 rekurriert auf E4 des Filmbeginns, der Okkultation von Antares durch Melancholia, indem Justine bemerkt, dass der rote Stern im Skorpion nicht mehr zu sehen ist. Cue 12 zeigt den finalen Kataklysmus und verweist dementsprechend auf die Kollision in E16. Cue 6, 7 und 8 rekurrieren durch die Darstellung von Justines Pferd Abraham auf E6; Cue 8 in besonderem Maße, da Abraham durch Justines Schläge dieselbe Bewegung des Zusammenbrechens vollführt. In Cue 4 ist erneut das Gemälde *Die Jäger im Schnee* (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren zu sehen, welches zuvor in der Eingangssequenz in E3 dargestellt war (Abb. 7.5).[125] Cue 11, der gescheiterte Fluchtversuch

124 I. O.: »hukommelsesbilleder af Justines melankoli«. Vgl. hierzu auch Kapitel 3.

125 Dieses Gemälde verknüpft *Melancholia*, *Nymphomaniac* und Tarkowskis *Solaris* miteinander (vgl. Kapitel 5). Das Bild stellt auf den ersten Blick ein Winteridyll dar. Kinder laufen Schlittschuh, Menschen ziehen Schlitten hinter sich her, spielen Eishockey und Curling, Jäger kehren

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

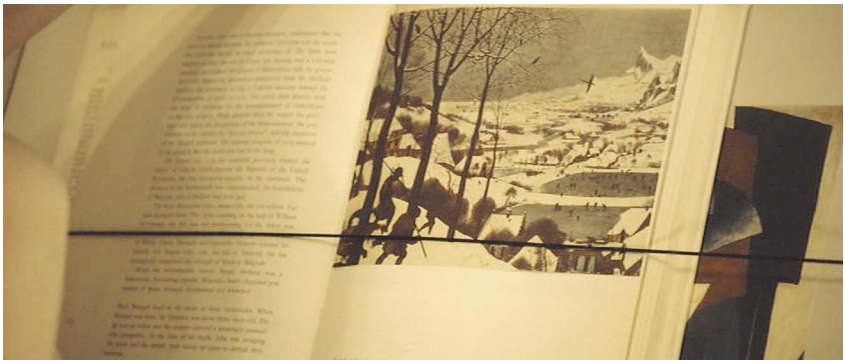


Abb. 7.5b: Forts.

Claires, verweist durch die Darstellung des Elmsfeuers auf E10 und auf E5, indem Claire versucht, Leo am Golfloch 19 vorbeizutragen. Bei den letzten beiden Cues geschieht der Verweis auf die Eingangssequenz auf narrativer Ebene: In Cue 3 teilt Justine ihren Gefühlszustand gegenüber Claire mit, wobei ihre Beschreibung die Darstellung in E11 assoziiert. In Cue 10 konfrontiert sie Claire mit ihrem Defätismus und der unausweichlichen Zerstörung der Erde. Auf diese beiden Cues und ihre gegenseitige Verknüpfung gehe ich weiter unten im Detail ein.

Beim Erklingen der *Tristan*-Musik im weiteren Film verweist somit nicht nur die Musik auf die Eingangssequenz, sondern auch die Bilder und die Handlung. Zwei Einschränkungen müssen eingeräumt werden: Erstens gibt es in der Eingangssequenz auch visuelle Motive (wie in E7, E8 und E14), die im Film nicht nochmals vorkommen. Zweitens kommen Bilder aus der Eingangssequenz auch ohne Musik im weiteren Film vor: So sitzt z. B. bei 1:06:32 Claire im Erker von E13, bei 1:45:58 ist es Justine.

Vergleicht man die Bild-Musik-Koordination der Eingangssequenz mit jener im weiteren Film, offenbart sich ein schwacher Zusammenhang. Obgleich die Klimax des Vorspiels abermals mit der finalen Kollision zusammenfällt (Cue 12),

mit ihren Hunden heim. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch eine anbahnende Katastrophe: Die Hunde sind geknechtet, die Jäger haben kaum Beute, in der Ferne wird hektisch versucht, ein Kaminbrand zu löschen, auch das Feuer auf der linken Seite kommt dem Gasthaus gefährlich nahe, dessen Wirtshausschild beachtlich schiefhängt, die Stämme der Bäume sind fast tiefschwarz, in ihrem Geäst hocken Raben und Elstern (Kaschek 2011). All diese Details nehmen dem Gemälde seine vermeintlich harmlose Beschaulichkeit, sodass sich seine Gleichzeitigkeit von Idyll und drohendem Unheil mit der opulenten Inszenierung des Weltuntergangs durch Melancholia als schönes Ereignis trifft.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

scheint das Erklingen anderer Musikabschnitte die Regel zu sein. Die Musik in Cue 4 hört beispielsweise an genau der Stelle auf, mit der E3 zuvor erschien. Cue 6 bis 8 beinhalten Musik, die überhaupt nicht in der Eingangssequenz erklang. Diese fehlende Verbindung schließt allerdings mitnichten eine motivische Koordination der *Tristan*-Musik aus, wie weiter unten dargelegt wird.

Die Cues stellen somit nicht nur musikalische, sondern auch visuelle und narrative Reminiszenzen an die Eingangssequenz dar, wodurch diese in das Gedächtnis der Rezipient*innen gerufen wird. Durch die (nahezu) vollständige Adaption des *Tristan*-Vorspiels zu Beginn des Films, in dem die Musik mit zusätzlicher Bedeutung angereichert wird, wirken die Eingriffe in die Vorlage im weiteren Filmverlauf äußerst explizit. Es ist kaum verwunderlich, dass die Bearbeitung der musikalischen Vorlage zu harscher Kritik in der Rezeption des Films führte. So schreibt z. B. Alex Ross, dass die Bearbeitung plump und ungeschickt sei:

> Clumsy, because von Trier dwells so relentlessly on the opening of the prelude that it turns into a kind of cloying signature tune; repetition robs the music of its capacity to surprise and seduce the listener. There are horribly inept cuts and rearrangements. (Ross 2011)

Dana Stevens bemängelt ebenso das Ausmaß an musikalischer Wiederholung:

> The Wagner cue that blasted over the time the planet appeared – the prelude from *Tristan and Isolde* – struck me as little much the first time it was used; by the fourth, fifth, sixth time it was bordering on risible. (Stevens 2011)

Tim Page (2011) schreibt in seiner insgesamt äußerst positiven Kritik über die Filmmusik: »Indeed, the first time I saw *Melancholia*, I was bothered by the way the music was reiterated and, on occasion, looped and re-sequenced.« Solche Kritiken gehen mit der Wahrnehmung des Vorspiels als ein Meisterwerk organischer Kontinuität einher: »[…] the Prelude is so continuous in effect and consistent in development that the notion of separating it into small segments seems counterproductive, if not blasphemous« (Morgan 2000: 69). »If this be blasphemy,« so Larkin (2016: 46), »then *Melancholia* is certainly sacrilegious.«

Bearbeitung und Bedeutung

Auf der anderen Seite unterstellt Mekado Murphy (2011) diesen Schnitten eine Intention: »Mr. Andersen needed to cut the prelude in various ways so it could be used strategically throughout the film.« Während Murphy allerdings nicht erläutert, welche Strategien diesen Schnitten zugrunde liegen sollen, verteidigt Curtis White die Art der Adaption mit einer leitmotivischen Funktion:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Actually, I think von Trier's use of the music is appropriately Wagnerian. It's a *leitmotif*. Early in the film, it is obscurely ominous. Later, it becomes clear that its ominousness is the ominousness of the rogue planet itself; the music is the rogue planet's *leitmotif*. (White 2012; Herv. i. O.)

Hinsichtlich der leitmotivischen Koordination sei auf den nächsten Abschnitt verwiesen. Es ist vorwegzunehmen, dass ich Whites Beobachtung folgen werde, obgleich der Konnex zwischen Musik und Bild nicht ganz so eindeutig offenbar wird, wie seine Äußerung vermuten lässt. Überlegungen zur generellen Anwendung des Konzepts des Leitmotivs auf das konkrete Filmbeispiel erfolgen am Ende dieses Kapitels.

Larkin greift diese Diskussion auf, um in seiner Analyse Stellung für den Film zu beziehen. So begründet er die musikalischen Schnitte in Cue 5 mit der verwendeten Schnitttechnik:

> The musical cut occurs when a shot of the guests assembling on the lawn gives way to a shot of them clinking champagne glasses a few minutes later. The cut functions (to those who know the source music) as the aural equivalent of the famous and once-frowned-upon jump cut, that is, deliberately slight (<30°) change of camera angle between two shots intended to draw attention to itself and to the passing of time. And again, the smaller half-bar omission later in this cue coincides with another change in camera perspective: Justine has just moved away from the telescope, looking pensive and unhappy, and we are then shown the telescopic view of the heavens that she would have seen. (Larkin 2016: 49)

Auf diese Weise entsteht ein funktionales Paradoxon zwischen Synthese und Markierung von verschiedenen Abschnitten: »On one level, the persistence of music, any music, will smooth over these moments of temporal and locational hiatus, but on another, the internal disjunction in the musical flow actually acknowledges and signals the changes« (ebd.: 49). In Cue 5 werden Schnitte, durch die narrative Leerstellen entstehen, mithin durch musikalische Schnitte unterstützt, obgleich die Musik die verschiedenen Einstellungen weiterhin verbindet.

Die weiteren musikalischen Schnitte zeichnen jedoch ein anderes Bild: Während auch in Cue 9 und 11 der musikalische Schnitt mit einem Szenenwechsel einhergeht, lassen sich die Schnitte in Cue 3, 4, 6 und 12 nicht aus solchen Gründen erklären. Für die Wiederholung der Anfangstakte in Cue 3 bietet Larkin jedoch eine Begründung auf narrativer Ebene an:

> Justine has collapsed onto her nephew's bed, overcome with a sense of the futility of everything. In a halting, whispered delivery, she explains to Claire: »I'm trudging through this grey woolly yarn (Phrase 1 begins). It's clinging to my legs. It's

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> really heavy to drag along.« As Claire attempts some false reassurance, the repetition of Phrase 1 gives her the lie. The music is stuck, paralyzed just as Justine feels emotionally paralyzed. (Larkin 2016: 49; runde Klammern im Original eckig)

Zu Larkins Beobachtung ist hinzuzufügen, dass sich Justines Beschreibung auf E11 in der Eingangssequenz bezieht. In dieser Einstellung wurde Justines Beschreibung visualisiert. Allein das Erklingen der Anfangstakte unterstützt bereits den Verweis auf den Filmbeginn. Die Verbildlichung zur *Tristan*-Musik in der Eingangssequenz, Justines sinnbildliche Beschreibung und die spezifische Erscheinungsform des *Tristan*-Beginns in dieser Szene metaphorisieren die Musik. Die filmische Rekontextualisierung und die musikalische Bearbeitung für den Film lassen die Musik zur Metapher für Justines Paralyse werden, die ihren Gefühlszustand begreiflich macht.

Cue 10 steht in narrativer, visueller und auditiver Analogie zu Cue 3: Es handelt sich erneut um einen Dialog zwischen Justine und Claire, dieses Mal allerdings in umgekehrter Personenkonstellation, sodass Justine Claire defätistisch mit dem unabwendbaren Ende allen Lebens und der Bedeutungslosigkeit der menschlichen Existenz konfrontiert. An die Gegenüberstellung von Eros und Thanatos erinnernd besitzt Justine nun die Stärke, der Apokalypse entgegenzutreten, sie gar herbeizusehnen, während Claire verzweifelt am Leben festhält und das nahende Ende nicht wahrhaben möchte.[126] Die Pathologisierung von Justines Melancholie ist damit dahin. Musikalisch wird diese Szene ebenso durch den Anfang begleitet; statt einer Wiederholung der drei Anfangstakte erklingt jedoch auch die zweite Phrase. Die Musik geht mit der narrativen Transformation einher, indem der paralytische Charakter auf beiden Ebenen überwunden wird. Durch die formale Bearbeitung der Musik in Cue 3 und der analogen Gestaltung von Cue 10 wird der Beginn des Vorspiels zur »idée fixe«, einer psychologischen Variantenbildung in Abhängigkeit von Justines psychischer Entwicklung. Die musikalische Beziehung zwischen Cue 3 und 10 entspricht demgemäß der dramatischen Entwicklung der Hauptfigur.

Anhand der Beziehung zwischen Eingangssequenz, Cue 3 und Cue 10 zeigt sich anschaulich, dass der Verwendung von präexistenter Musik in diesem Film gerade nicht die Idee einer starren Fixierung und originalgetreuen Wiedergabe der *Tristan*-Musik zugrunde liegt, sondern eine der dramaturgisch bedingten Ab-, Um- und Verwandlung. Die Bearbeitung der präexistenten Musik und die dadurch entstehende dramaturgische Bedeutung wird intratextuell exponiert, in-

126 Vgl. Christa Rohde-Dachsers psychoanalytische Deutung des Films, in welcher sie Claire und Justine mit Sigmund Freuds Gegenüberstellung von Lebens- und Todestrieb in Beziehung setzt (2014: 65–98).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dem zu Beginn des Films (nahezu) das gesamte Vorspiel erklingt, das im weiteren Verlauf dann als Folie für die musikalischen Bearbeitungen fungiert. Während in den vorherigen Analysen der intramediale Konflikt stets ein intertextueller war (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik) und der intermediale Konflikt ein intratextueller (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), zeigt diese Adaption, dass filmmusikalische Bedeutung auch intramedial und zugleich intratextuell generiert werden kann, indem sich die innerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in verschiedene Varianten aufspaltet, die in bedeutungsschaffender Beziehung zueinander stehen. Dieser Gedanke einer Variantenbildung war auch im Produktionsprozess von hoher Bedeutung. Wie mir Kristian Andersen mitteilte, hat er alle Cues eigens aufgenommen (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020). Die Schnitte und Ausschnitte wurden also nicht im Tonstudio durch die Bearbeitung einer (vollständigen) Aufnahme erstellt, was weitaus kostengünstiger gewesen wäre. Stattdessen wurde etwa Cue 3 (Wiederholung der ersten Phrase) in dieser Variante mit den Prager Philharmonikern aufgenommen. So konnte jeder Cue dem Rhythmus und dem Charakter der jeweiligen Szene angepasst werden. Demzufolge klingen die Anfangstakte in Cue 3 und 10 auch erheblich zurückhaltender als in der Eingangssequenz, d. h. leiser, mit allgemein geringerer Tonstärke und deutlich weniger *crescendo*.

Das Melancholia-Motiv im weiteren Film

Weiter oben wurde bereits White zitiert, der die Wiederkehr des Vorspiels im Film rechtfertigt, indem er in der Musik ein Leitmotiv für den Planeten Melancholia sieht. Allerdings befinden sich im Film auch Cues, in denen der Planet keineswegs explizit thematisiert wird. Larkin spricht dem Vorspiel zumindest zu einem gewissen Grade eine leitmotivische Koordination zu:

> What closer study of musico-visual relationship at each of these points reveals is that von Trier coordinated some of the excerpts to particular types of events. Most obviously, the climax of the Prelude (bars 83–84) is reserved for the final catastrophic collision of the two planets (Cue 12), a disaster that is visually anticipated in the preamble to the film proper (Cue 1a). The foreboding passage that leads into Act I (bars 106–11) is also reserved for two scenes only (Cues 7 and 8); in both of these, Justine's horse has refused to cross a bridge, after which she looks up at the approaching planet (considerably nearer on the second occasion). However, such a specific leitmotivic coordination is the exception rather than the rule, and there is little consistency in the use of other phrases. For instance, when Claire arrives at the same bridge later in the film and the golf-cart stops working

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> just where Justine's horse froze, this is coordinated with the opening phrases of the Prelude (Cue 11), which elsewhere are matched with scenes involving motion (Cue 4) as well as stillness (Cue 3). (Larkin 2016: 47–48)[127]

Hinsichtlich des ersten Beispiels, der endgültigen Kollision (Cue 12), sei betont, dass diese nicht nur in der Eingangssequenz visuell antizipiert ist, sondern sie während des gleichen musikalischen Abschnitts (T. 83; T. 84 erklingt im Film kein einziges Mal) geschieht. Der Kataklysmus verweist demnach nicht nur visuell, sondern auch auditiv auf diesen Abschnitt in der Eingangssequenz. Insgesamt ist Larkin durchaus zuzustimmen, dass einige der musikalischen Entscheidungen für diejenigen, die Wagners Musik gut kennen, seltsam erscheinen mögen (vgl. ebd.: 48). Allerdings lässt sich hinsichtlich des in der Eingangssequenz identifizierten Melancholia-Motivs eine motivische Koordination zwischen Musik und Bild im weiteren Film erkennen. In der Analyse der Eingangssequenz wurde festgestellt, dass die erste Melancholia-Einstellung mit der ersten musikalischen Klimax in T. 16 erscheint und sodann der dem Blickmotiv immanente Höhepunkt in T. 20 als Melancholia-Motiv verstetigt wird. Diese Verbindung lässt sich auch über weite Strecken im Film nachvollziehen.

In Cue 2 verlässt Justine die Hochzeitsgesellschaft, fährt mit dem Golffahrzeug davon, bleibt mit ihrem Kleid daran hängen, zerreißt dieses und entdeckt beim Urinieren auf dem Golfplatz scheinbar Melancholia am Himmel. Die Einstellungsfolge während T. 13–17 tritt innerhalb des Cues besonders hervor (Abb. 7.6). Hier verändern sich die Einstellungsgrößen von einer Totale über eine Halbnahe zu einer Nahaufnahme. Durch diese Einstellungsgrößen findet ein Zoom auf Justines Gesicht statt; ganz ähnlich wie es in der Musik geschieht, indem das Ende der Phrase von T. 8–11 in T. 12–13 abgespalten wird und schließlich abermals das Ende dieser Abspaltung (der Sekundschritt *eis–fis*) in T. 14–15 abgespalten wird. Diese Musik erzeugt Spannung. Die T. 14–15 können als musikalische Interrogatio[128] gehört werden, welche durch das dynamische Anschwellen intensiviert wird. Die Montage unterstützt diesen Charakter, indem sie – während die Musik sich immer stärker auf den Sekundschritt fokussiert – Justine immer näher an die Zuschauer*innen heranholt. Die letzte Interrogatio fällt mit dem Öffnen von

127 Die von Larkin angeführten Cues entsprechen weitestgehend den von mir genannten. Larkins Übersicht der Cues (2016: 46) weist nur minimale Unterschiede hinsichtlich der Zeitangaben (vermutlich aufgrund der unterschiedlichen Laufzeiten von PAL- und NTSC-Version) und Taktangaben auf: Cue 5 beginnt in T. 4.6 statt, wie bei Larkin angegeben, in T. 5, ebenso Cue 8 in T. 103.6 statt 104; der letzte Musikabschnitt in Cue 6 beginnt in T. 103.6 statt 102.6; in Cue 9 erklingt die Musik vor dem Schnitt bis T. 23.3 statt 22.3.

128 Unter »Interrogatio« versteht man eine musikalische Figur, die eine Frage imitiert. In der Regel geschieht dies – in Analogie zum Anheben der Stimme – durch eine steigende Melodie am Ende einer Phrase.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

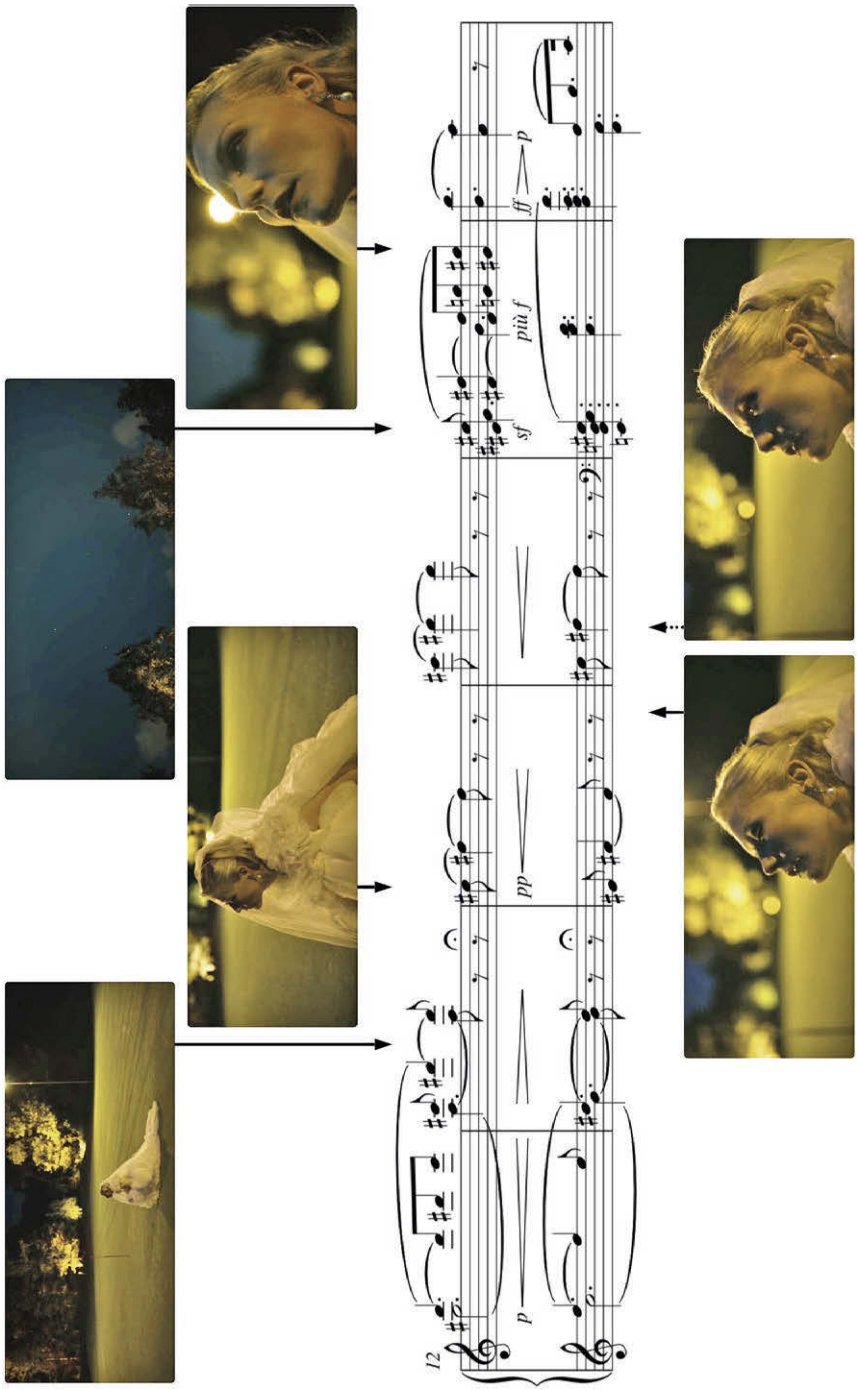


Abb. 7.6: Ausschnitt aus Cue 2 (Pfeile mit durchgezogener Linie markieren einen Bildschnitt, bei gepunkteten Linien erfolgt kein Schnitt).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Justines Augen zusammen, wodurch die Frage entsteht, was Justines Aufmerksamkeit erregt.[129] Die Antwort gibt schließlich – zusammenfallend mit der ersten musikalischen Klimax – der folgende Blickachsenanschluss. Er zeigt zunächst lediglich den Himmel. Allerdings stellt die Eingangssequenz die Antwort bereit: Es ist der Planet Melancholia, welcher zu genau dieser musikalischen Klimax erstmalig in der Eingangssequenz in Erscheinung trat. In Cue 2 verweist der in T. 16 eintretende Blickachsenanschluss somit auf die erste Melancholia-Einstellung des Filmbeginns (E4) und offenbart dem Publikum, auch wenn visuell noch nicht wahrnehmbar, das von Justine angestarrte Objekt.

Ganz ähnlich – um etwas in der Handlung vorzugreifen – offenbart sich die Montage von Cue 9 (Abb. 7.7). Erneut verlässt Justine das Anwesen und geht nachts in den Park. Claire sieht Justine und folgt ihr unbemerkt. Schließlich entdeckt sie Justine nackt am Fluss liegend und den Planeten Melancholia betrachtend. Während in Cue 2 die Distanz zwischen Kamera und Justine durch Schnitte verringert wird, geschieht dies in Cue 2 einstellungsintern mit einer Kombination aus Zoom und der herannahenden Bewegungsrichtung Claires. Auch hier erfolgt mit der Interrogatio ein Blickachsenanschluss. Claire richtet ihren Blick aus dem Bild heraus. Der Anschluss geschieht dann an der gleichen Stelle in T. 16 wie in Cue 2. Allerdings wird dieses Mal die Sicht Claires eingenommen, sodass die Zuschauer*innen Justine am Flussufer sehen. Justines Blick ist wiederum gen Himmel gerichtet, worauf ein erneuter Blickachsenanchluss in T. 18 nun Melancholia in beachtlicher Größe offenbart. Das Blickmotiv ist dann durch den Wechsel zwischen der Darstellung Justines und Melancholias geprägt. Der Spitzenton *b'* erklingt zeitgleich mit dem Erscheinen des Planeten. Das erklingende Melancholia-Motiv geht also mit der konkreten Darstellung des Planeten einher. In T. 22.5 wird die Szene durch eine erneute Einstellung von Claire beendet. In der Leitmotivexegese wird diese musikalische Episode gemeinhin mit dem liebenden Blick zwischen Tristan und Isolde in Zusammenhang gebracht. Im Film lässt sich eine ähnliche Assoziation erkennen, indem in Cue 2 und 9 der Blick zentrales Motiv ist: In Cue 2 ist der Himmel aus der Sicht Justines mit einem Blickachsenanschluss dargestellt; in Cue 9 offenbart sich eine Verschachtelung dieses Prinzips, indem Justine aus der Perspektive Claires und Melancholia aus der Sicht Justines zu sehen sind.

In Cue 5 erklingt das Blickmotiv inklusive des Melancholia-Motivs zwei Mal. Zunächst erscheint es mit dem musikalischen Schnitt zu T. 18.3, während die

129 Justines Öffnen der Augen zu aufsteigender Chromatik findet sich bereits in der ersten Einstellung des Films, in der Justine ihre Augen zeitgleich mit dem chromatischen Aufgang in T. 2 öffnet.

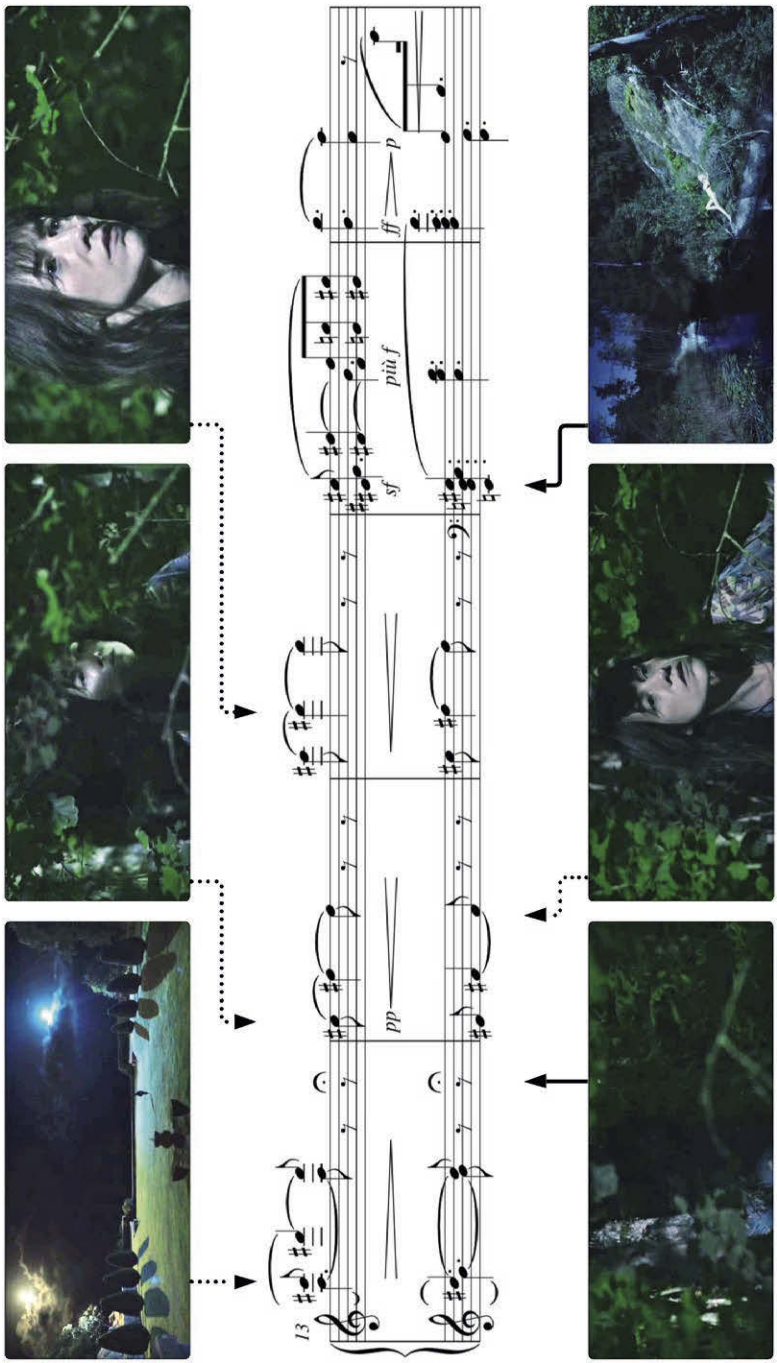
https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gesellschaft auf dem Golfplatz feiert. Mit dem Erklingen des Melancholia-Motivs schreibt Justine die Initialen »J+M« von einem Herzen eingerahmt auf eine Kong-Ming-Laterne. Zunächst scheint es sich um die Initialen von Justine und ihrem Ehemann Michael zu handeln. Die Verbindung zur Musik öffnet jedoch die Tür zu einer weiteren Deutungsmöglichkeit, die durchaus auch auf der narrativen Ebene tragbar ist. Schließlich ist es nicht ihr Ehemann Michael, nach dem sie sich sehnt, sondern der Planet Melancholia. Eines der zahlreichen Beispiele hierfür ist, dass Justine – wenige Minuten später (0:52:10) – nicht in der Lage ist, mit ihrem Ehemann intim zu werden. Die körperliche Entblößung und Hingabe ereignet sich hingegen im blauen Schein Melancholias. Nach dem Aufsteigen der Laternen blickt Justine durch das Teleskop von John und wendet sich kurz darauf – sichtlich unglücklich – davon ab. Mit dem nächsten Schnitt wird auf musikalischer Ebene zu dem zweiten Erscheinen des Blickmotivs in T. 32.4 gesprungen, während Himmelsbilder gezeigt werden, die Justine womöglich hätte sehen können (oder gesehen hat).

In Cue 11 offenbart sich die Verbindung zwischen Partitur und Filmbild als etwas loser. Claire versucht, mit Leo vom Anwesen zu fliehen, da sie sich Schutz in der Stadt erhofft. Allerdings funktioniert keine Autobatterie mehr, sodass sie das Golffahrzeug benutzen muss. Dieses bleibt jedoch vor der Brücke stehen, die bereits zuvor nicht mit dem Pferd zu passieren war. Sodann geht sie zu Fuß mit Leo auf dem Arm. Mit dem Eintreten der Kadenz in T. 16 schlägt das Wetter blitzartig um, und es fängt an zu hageln. Claire sinkt zu Boden, unfähig weiterzugehen, während die Cello-Kantilene erklingt. Mit dem nächsten musikalischen Schnitt sieht Justine, wie Claire und Leo wieder zurück zur Villa kommen. Hier könnte der Blick der griechischen wie der jüdisch-christlichen Tradition entsprechend als Erkennen der Wahrheit gedeutet werden: Claire erkennt – ganz ähnlich wie Tristan und Isolde es zu dieser musikalischen Episode tun –, dass es keine Möglichkeit gibt, das Unabwendbare abzuwenden. Ihre nächsten Worte zu Justine in der darauffolgenden Szene spiegeln diese Erkenntnis wider: »I want us to be together when it happens. Maybe out – outside on the terrace. Help me, Justine. I want to do this the right way« (1:55:22).

Die Verbindung zwischen Cue 12 und Partitur ist aufgrund der dargestellten Apokalypse evident. Während des Kataklysmus und des letzten Erklingens des Blickmotivs werden die Zuschauer*innen mit mehreren Arten von Blicken konfrontiert: Mit dem Einsetzen des Blickmotivs in T. 17.4 erfolgt ein Schwenk zu Justine, die einen recht gefassten Blick aufweist. Im Kontrast dazu erscheint die Darstellung von Claire in T. 19.5. Diese Konstellation markiert das Ende der Transformation des zweiten Teils: Justine, am Anfang nicht in der Lage, das Bett selbständig zu verlassen, entwickelt sich zu einer starken Figur, während Claire,

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

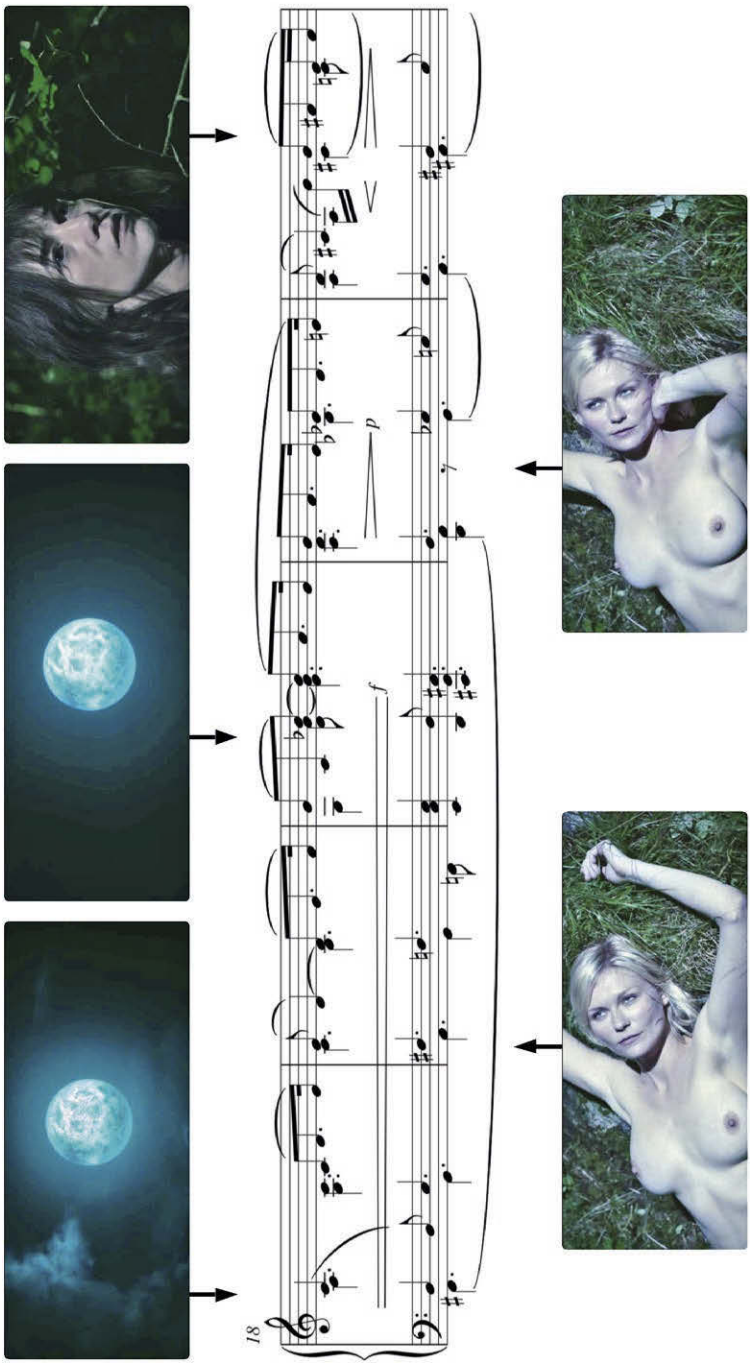


Abb. 7.7: Ausschnitt aus Cue 9 (Pfeile mit durchgezogener Linie markieren einen Bildschnitt, bei gepunkteten Linien erfolgt kein Schnitt).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die am Anfang Justine bei jeder Kleinigkeit helfen musste, nun der Kraft Justines bedarf. Letztlich ist es auch Justine, die Leos Hand nimmt und beruhigend zu ihm sagt: »Close your eyes« (2:01:49).

Übrig bleibt noch ein letztes Erklingen des Melancholia-Motivs in Cue 6 (T. 98.4–100.5). Zunächst erscheint dieser Abschnitt äußerst markant, da dieses musikalische Element das einzige Mal nahezu vollständig separiert und somit ohne den Kontext (Blickmotiv) erklingt. Die Bilder zeigen hierzu Justine und Claire beim Ritt durch den Nebel aus der Vogelperspektive. Weniger als eine Minute später, nachdem sich ihr Pferd der Überquerung der Brücke verweigert, fällt Justine (ab 1:05:42) mit Blick gen Himmel eine Veränderung der Sternenkonstellation auf. Die Szene ist folgendermaßen im unveröffentlichten Drehbuch (Trier 2010: 109) beschrieben:

> **Scene 58. EXT. – Early morning**
>
> [...] Justine looks around. And finally up. She looks at the fading stars. She focuses on a specific constellation. Claire looks at her and squints in order to catch the last brightness of the stars. Justine alights. She looks at Claire.
>
> Claire:
>
> What's going on?
>
> Justine:
>
> (dry)
>
> The red star in the Scorpio is missing. Antares is no longer there ...
>
> Claire looks up. She can hardly see the stars this late in the morning.
>
> Justine drags Abraham home. Claire, still on her horse, tries to find the constellation. Claire does not know what to think. She cannot make out anything specific. Justine is now far off pulling Abraham home. Claire is still searching the sky not understanding.
>
> **Fade out.**

Eine Veränderung des Sternenbildes ist auch für die Zuschauer*innen nicht erkennbar (Abb. 7.8a). Das zuvor erklingende Motiv hat jedoch eine antizipierende Funktion – unterstützt durch die musikalischen Schnitte, die es markant hervortreten lassen –, welche die narrative Leerstelle zu füllen vermag: Die Okkultation von Antares, ein Stern, der das letzte Mal 525 v. Chr. und nach astronomischen Rechnungen erst wieder im Jahr 2400 bedeckt werden sollte, ist dem Eintreten Melancholias geschuldet. Während auf visueller Ebene also – dem

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Drehbuch zufolge – Claires Perspektive eingenommen wird, wird auf auditiver Ebene Justines Wahrnehmung vermittelt. Schließlich stellt sich Justines Omen im darauffolgenden Cue 8 als wahr heraus (bei 1:19:58), indem sie – in einer ganz ähnlichen Situation: wieder ausreitend mit Claire und wieder vor der Brücke anhaltend – den erstmals nach der Eingangssequenz auch für das Publikum deutlich zu sehenden Planeten zynisch kommentiert (Abb. 7.8b). Die Szene ist im unveröffentlichten Drehbuch (Trier 2010: 133) wie folgt notiert:

> **Scene 74 B. EXT. Brook – Evening.**
>
> [...] Justine and Claire see the planet Melancholia in the sky for the first time. It is fifty times as luminous and clear as the moon which is also in the sky ... but bigger by half. It is a frightening sight. Justine turns her head and looks calmly at Claire.
>
> Justine:
>
> (calmly)
>
> There you go! .... There's your Fly by!
>
> Claire remains standing, holding the two horses by the bit, just looking. Justine leaves.

Justines Figur weist in Lars von Triers *Melancholia* prophetische Züge auf. Diese erscheinen auf narrativer Ebene zunächst implizit, indem sich z. B. John, leidenschaftlicher Hobby-Astronom, darüber wundert, dass Justine Antares am Himmel bemerkt. Im Verlauf des Films werden sie stetig expliziter, sodass Justine schließlich in Cue 10 ihre Allwissenheit gegenüber Claire mit der richtigen Anzahl von Bohnen begründet, die von den Hochzeitsgästen während der Feier erraten werden sollte – und tatsächlich hat Justine mit der Anzahl der Bohnen recht, so wie sie auch mit der zukünftigen Kollision richtig liegen wird.[130] Während im zweiten Filmakt diese Eigenschaft auf der Erzählebene explizit hervortritt, wird sie im ersten Akt durch die Musik zum Ausdruck gebracht. Selbst in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen wird das gesehen, was Justine zu sehen scheint, obgleich es nicht zu sehen ist: Larkin (2006: 47) schreibt z. B. zu Cue 7 »she [Justine] looks up at the approaching planet«, Krust (2013: 167) schreibt zu Cue 2 von dem Justine »aufgefallene[n] Stern Melancholia«, und auch Sonntag (2015: 68) schreibt zum selben Filmabschnitt: »Da sieht sie dann auch als erste [...] einen neuen Stern oder Planeten am Himmel.« Auch nach Andreas Jacke (2014: 273) widmet sich Justine in dieser Szene »dem Stern Melancholia, der zu

130 Im ersten Teil des Films informiert der Hochzeitsplaner Claire beiläufig über die richtige Anzahl der Bohnen: 678. Vgl. ab 1:01:45.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 7.8a: Melancholias Unsichtbarkeit (1:05:39; Cue 7) und Sichtbarkeit (1:19:50; Cue 8).

diesem Zeitpunkt aber noch sehr weit von der Erde entfernt steht«. Allerdings ist weder in Cue 2, 5, 6 noch 7 der Planet sichtbar. Das Publikum sieht lediglich, dass Justine etwas am Himmel zu sehen scheint. Die motivische Koordination in Verbindung mit der Eingangssequenz führt jedoch dazu, dass es trotzdem erahnt, was Justines Aufmerksamkeit erregt. Durch das *Tristan*-Vorspiel hört es Justines Herbeisehnen des Planeten. Justines Sehnsucht trifft sich also mit jener des *Tristan*, für dessen Musik die Sehnsucht nicht nur werkimmanent, sondern auch werkbegleitend, etwa in der Leitmotivexegese, einen zentralen Topos darstellt.

Leitmotiv vs. idée fixe

Den Abschluss des Kapitels bilden Gedanken zum filmischen Umgang mit der *Tristan*-Musik in Anbetracht des musiktheoretischen Konzepts des Leitmotivs, filmischer Genrekonventionen und musikalischer Rezeptionsgeschichte. Matthew Bribitzer-Stull (2017: 1–30) benennt drei zentrale Komponenten, welche das Konzept des Leitmotivs umschreiben: Sie sind ›gegabelt‹ (d. h., sie umfassen sowohl eine musikalische Physiognomie als auch eine emotionale Assoziation), sie sind entwicklungsorientiert (d. h., sie entwickeln sich, um neue musikdramatische Kontexte zu reflektieren und zu schaffen) und sie funktionieren in einer größeren musikalischen Struktur (und tragen zu ihr bei). Die Verwendung des *Tristan*-Vorspiels in *Melancholia* kann zwar in Teilen als der Leitmotivtechnik entsprechend gedeutet werden, da – wie gezeigt wurde – musikalische Transformationen mit dramatischen Kontexten einhergehen. Allerdings herrscht in *Melancholia* kein Geflecht musikalischer Motive vor, welches den Score durchzieht, sodass von kei-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 7.8b: Forts.

ner voll entwickelten Leitmotivtechnik und dem dazugehörigen ›Beziehungszauber‹ die Rede sein kann. Auch die für die Leitmotivtechnik prototypische Entwicklung – in Bribitzer-Stulls Worten: »[…] from emergent forerunners, to fully formed statements, to thematic dissolution« (2017: 280) – verläuft in *Melancholia* genau entgegensetzt, da das Vorspiel eingangs (nahezu) vollständig erklingt, während es im weiteren Verlauf nur fragmentarisch erscheint. Stattdessen empfinde ich das Konzept der idée fixe, welches bereits hinsichtlich Cue 3 und 10 verwendet wurde, durch seinen Ursprung in der Psychiatrie und klinischen Psychologie sowie die Fokussierung auf ein Kernthema passender. Mit der idée fixe ist ein medizinhistorischer Terminus durch Jean Paul und Honoré de Balzac in die Literatur und durch Berlioz in die Musik gewandert (Steinberg 2006; Rabenalt 2020: 289–294). Im Gegensatz zu Wagners Verwendung von Motiven ist die idée fixe im Sinne Berlioz' eine monothematische Technik der Themen- oder Motivtransformation, sodass die Idee des Ganzen sich nicht im Zusammenwirken mehrerer Themen, sondern in der Wiederkehr und Transformation eines Themas widerspiegelt (Veit 1996: 1086–1087). Die Idee wäre nun kein musikalisches Thema (wie in der *Symphonie fantastique*), sondern das gesamte *Tristan*-Vorspiel, welches erst durch die Art der Verwendung in *Melancholia* als idée fixe gedeutet werden kann. Das Vorspiel durchzieht den Film wie ein roter Faden, ein immer wiederkehrendes, sich aber auch durch die Eingriffe in die Partitur veränderndes und entwickelndes Motiv. Möglich wäre ferner der weniger belastete Begriff der Reminiszenz, jedoch wäre dadurch die pathologische Konnotation dahin. Da aus der Analyse hervorging, dass das *Tristan*-Vorspiel inklusive der formalen Bearbeitung an die Wahrnehmung und den Krankheitsverlauf der Protagonistin gekoppelt ist, findet sich seine Bedeutung im Film aber gerade in Justines

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Herbeisehnen nach dem nahenden Kataklysmus. Die Musik begleitet Justines Entwicklung aus der katatonischen Depression zur Selbstmordmonomanie, in welcher sich das »Selbst« auf die gesamte Erde und die auf ihr lebende Menschheit bezieht.

Das Melancholia-Motiv ließe sich in diesem Sinne als ein der fixen Idee immanentes Motivzitat bzw. Kennmotiv bezeichnen, da es mit dem (zum Teil für die Zuschauer*innen nicht sichtbaren) Planeten verbunden ist.[131] Die Verknüpfung dieses musikalischen Elements aus dem Blickthema mit dem Planeten in der Eingangssequenz lässt das Publikum im weiteren Filmverlauf glauben, etwas zu sehen, was noch nicht zu sehen ist. Hinsichtlich der Verwendung der *Tristan*-Musik kann also zwischen dem Vorspiel als idée fixe für den nahenden Kataklysmus im Allgemeinen und dem Melancholia-Motiv als Kennmotiv für den (von Justine wahrgenommenen) Planeten im Besonderen unterschieden werden. Der Musik kommt daher eine Zweideutigkeit zu, die bereits insofern im Filmtitel angelegt ist, als »Melancholia« ebenso Justines depressiven Zustand mit dem Planeten in Beziehung setzt. Sowohl die Verwendung der Musik als auch der Filmtitel deuten darauf hin, dass der ominöse Planet eine Externalisierung von Justines psychischer Erkrankung ist.

In Verbindung mit den visuellen Motiven der Eingangssequenz und ihrer Wiederkehr im weiteren Film erscheint die unabwendbare Apokalypse allgegenwärtig. Indem das Publikum die *Tristan*-Musik mit den Bildern der Eingangssequenz verknüpft und diese Bilder und nur diese Musik im weiteren Film immer wieder aufgegriffen werden, wird ihm fortwährend der Beginn des Films in Erinnerung gerufen, in dem es bereits mit der finalen Apokalypse konfrontiert wurde. In *Melancholia* hat die Musik des *Tristan*-Vorspiels also sowohl eine antizipierende als auch reminiszierende Funktion: Vorausahnend ist sie, weil die Musik stets auf die drohende Apokalypse verweist, erinnernd ist sie, weil die Apokalypse in der Eingangssequenz schon vorweggenommen wurde. Auf diese Weise ähnelt die Verwendung der *Tristan*-Musik insofern Wagners kompositorischem Bau, als die *musikalische* Eingangssequenz auch im Musikdrama immer wieder aufgegriffen wird, sie mit dem »Todes-Akkord« (Roch 2000: 110) die Katastrophe vorwegnimmt und sie schließlich auch im finalen Liebestod erscheint (vgl. Poos 1987; Kinderman 1983: 176–179). Wie die ersten *Tristan*-Takte im Drama stellt das *Tristan*-Vorspiel im Film *das* musikalische Strukturelement dar.

Die Musik ruft immer wieder den bevorstehenden Untergang des Fiktionsuniversums in Erinnerung. Die Allgegenwärtigkeit der Unabwendbarkeit ist ein

131 Zur Unterscheidung zwischen Motivzitat, idée fixe und voll entwickelter Leitmotivtechnik vgl. Bullerjahn (2019 [2001]: 89).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bruch mit den genrespezifischen Konventionen des Apokalypsen- bzw. Katastrophenfilms. Die Frage nach dem »Ob« ist nicht Thema: Es gibt keine Wissenschaftler*innen, die versuchen, die herannahende Apokalypse abzuwenden, es gibt keine Präsidentin, die eine Rede an das Volk hält, es gibt keine aufkeimende Anarchie usw. Stattdessen liegt der erzählerische Blick auf dem kleinen und isolierten Figurenensemble und seinem Umgang mit dem nahenden Ende. Hier offenbart sich eine weitere Parallele zum Vorspiel: Bereits Siegfried Anheisser zeigte, dass das gesamte Motivmaterial des Vorspiels in den ersten Takten erkennbar ist, aus dem sich die weitere Musik entwickelt (1920/21: 257–304),[132] und auch in *Melancholia* ist das »Was« zu Beginn zementiert und das »Wie« fortan fokussiert. Schon die erste Einstellung (Justine blickt starr direkt in die Kamera, tote Raubvögel fallen vom Himmel) wirkt im Zusammenspiel mit der *Tristan*-Musik wie ein Menetekel bevorstehenden Unglücks.

Dabei spielt die Funktion der Musik als kultureller Code eine entscheidende Rolle. Das Musikdrama fungiert selbst als musikgeschichtlich vermitteltes Leitmotiv, welches durch die werkimmanente Handlung und werkbegleitende Rezeption semantisch besetzt ist. Gleichzeitig stellt auch *Melancholia* ein Puzzlestück der *Tristan*-Rezeption dar (vgl. Kapitel 10). Der Nimbus um *Tristan* reicht vom (1) Mythos der Unaufführbarkeit über (2) plötzliche Tode von Musikern im Zusammenhang mit den Aufführungen bis hin zur (3) Pathologisierung in der literarischen Rezeption durch Schriftsteller wie Thomas Mann, Friedrich Nietzsche oder Marcel Proust.

Zum ersten Punkt: Dieser Mythos gedieh bereits zu Wagners Lebzeiten. In Wien wurde der *Tristan* nach 77 Proben im Zeitraum von 1861 bis 1863 eingestellt, ohne dass es zu einer erfolgreichen Aufführung kam (Kapp 1910). Am 2. Februar 1863 schreibt Wagner an Breitkopf & Härtel vom »widerwärtigen Geschrei der Unausführbarkeit« (2005 [1863]: 71). Bereits im April 1859 teilt Wagner seine Sorgen mit Mathilde Wesendonck: »Kind! Dieser Tristan wird was furchtbares! Dieser letzte Akt!!! Ich fürchte die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodirt wird –: nur mittelmässige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen« (in Wagner 1904: 123).

Zum zweiten Punkt: Der *Tristan*-Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld verstarb kurz nach der strichlosen Uraufführung 1865 in München (Warrack 2001: 570).

132 Vgl. auch Leichtentritt (1987: 367) sowie Poos (1987: 46), der die drei Anfangstakte sogar auf das ganze Musikdrama bezieht: »Die erste Phrase der Einleitung zum I. Aufzug von Wagners *Tristan und Isolde* stellt dem ›opus methaphysicum der Liebe‹ ein Motto voran, das die riesige Architektur der drei Aufzüge wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Dirigent Felix Mottl erlitt 1911 während der 100. *Tristan*-Aufführung einen Zusammenbruch und verstarb wenige Tage darauf (Miller 2001: 232). Joseph Keilberth verstarb 1968 während einer Festspielaufführung des *Tristan* direkt am Dirigentenpult (Brunner 2001: 447).

Zum dritten Punkt: In Thomas Manns *Tristan*-Novelle spielt Gabriele Klöterjahn trotz des Verbots ihres Arztes auf dem Klavier Herrn Spinell Auszüge aus dem *Tristan* vor, worauf Spinell zusammenbricht und Gabriele wenige Tage später einen Blutsturz erleidet und stirbt (1922 [1901]: 38–44). Friedrich Nietzsche schreibt in *Ecce homo* bezüglich des *Tristan* von »gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süssen Unendlichkeit« (1999 [1908]: 289). In Marcel Prousts fünftem Band seiner *À la recherche du temps perdu* beschreibt der Erzähler die Wiederkehr musikalischer Motive im *Tristan* als neuralgische Erfahrung (2004 [1923]: 222–223; vgl. auch Stollberg 2012: 88–90). Lars von Trier nannte Prousts *À la recherche* als Inspirationsquelle für *Melancholia* (in Carlsen 2011; vgl. auch Larkin 2016: 42–43).

Eine solch neuralgische Aura zeigt sich auch in der gegenwärtigen Rezeption. In einer Passage aus Christoph Schlingensiefs Krebstagebuch beschreibt er das Hören des *Tristan*-Vorspiels als regelrechte Rauscherfahrung, in welcher der Nimbus buchstäblich zur Wolke wird:

> Jetzt ist es schon spät am Abend und ich habe mir gerade die Ouvertüre von »Tristan und Isolde« angehört. Da hat es mich komplett gerissen, ich habe am ganzen Körper gebebt und kaum noch Luft gekriegt. Ich glaube, ich sah aus wie jemand, der einen epileptischen Anfall oder einen Krampf hat. Es war unbeschreiblich, ein absoluter Rausch, ein Abheben. Und ich habe alle gesehen. Alle haben gelächelt und von oben gewunken. Mein Vater und Alfred, Richard Wagner war auch da, alle waren da. Es war wie eine Riesenwolke, wir waren alle da drin, ich schwebte nur etwas weiter unten. […] Ich bin erregbar durch Musik, durch diese Musik von Wagner besonders, das zerreißt mich, das macht mich fertig. Und deswegen muss ich aufpassen. Das hat Christian Thielemann ja auch gesagt: »Den Tristan dirigiere ich nicht mehr. Da stirbt man ja bei.« Das ist auch so. (Schlingensief 2009: 163, 174)

Dass Trier seinem »beautiful movie about the end of the world« auch noch ein »happy ending« attestiert (in Thorsen 2011), muss nicht zwangsläufig auf den Zynismus des Regisseurs hinweisen. Trier zufolge sehnt sich Justine nach

> something of true value. And true values entail suffering. That's the way we think. All in all, we tend to view melancholia as more true. We prefer music and art to contain a touch of melancholia. So melancholia in itself is a value. Unhappy and unrequited love is more romantic than happy love. For we don't think that's completely real, do we? (in ebd.)

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek sieht in dem Film sogar einen außerordentlichen Optimismus:

> I find something beautifully poetical in the attitude of the main person Justine, played by Kirsten Dunst, this inner peace how she accepts this. I claim that we should not read this as a kind of pessimism. »Oh, we all die. Who cares?« No, if you really want to do something good for society, if you want to avoid all totalitarian threats and so on, you basically should go, we all should go to this – let me call it, although I'm a total materialist – fundamentally spiritual experience of accepting that at some day everything will finish, that at any point the end may be near. I think that, quite on the contrary of what may appear, this can be a deep experience that pushes you to strengthen ethical activity. […] Paradoxically, I claim it's not a superficially but profoundly optimistic film. (Žižek 2012)

Die Frage, ob wir allein im Universum sind, beantwortet der Regisseur mit Ja. »But«, so Trier (in Thorsen 2011), »no one wants to realize it. They keep wanting to push limits and fly wherever. Forget it! Look inward.«

Ein Optimismus in Anbetracht des Todes findet sich ebenso im *Tristan*, indem er dort als Vollendung der Liebe und friedliches Ende eines Lebenskampfes erscheint (vgl. Hutcheon & Hutcheon 2004: 45–72). Am 29. Oktober 1859 bezeichnet Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonck den Schluss des zweiten Aktes als »das weihevollste, innigste Todesverlangen« (in Wagner 1904: 189). In seiner programmatischen Erläuterung zum *Tristan*-Vorspiel, die er am 19. Dezember 1859 ebenfalls an Wesendonck gesandt hat (als Faksimile abgedruckt im Anhang von Wagner 1904), schreibt er von der »Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod?« »Eros and Thanatos work together«, liest man in Linda und Michael Hutcheons *Opera: The Art of Dying* (2004: 72), »and do not struggle against each other in *Tristan und Isolde*.« Eine solch ästhetisierte Lust am Untergang, die bereits von Friedrich Nietzsche aufgrund ihrer Dekadenz und von Theodor W. Adorno aufgrund ihrer Glorifikation des Todes als Rausch, der vom schlechten Leben erlöse, kritisiert wurde (vgl. Wennerscheid 2014), zeigt sich bereits in Triers Pitch des Films als »A beautiful movie about the end of the world« (2011). Ob man Žižek und Trier in der Akzeptanz der eigenen Endlichkeit als optimistische Lesart folgt oder sich mit Adorno und Nietzsche wehrt, die Katastrophe im ästhetischen Genuss anzunehmen, der Imperativ des Films offenbart sich am Anfang und am Ende mit voller Wucht: Wenn schon Weltuntergang, dann mit Wagner!

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Quellen

Literatur

Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1996 [1947]): Komposition für den Film. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Anheisser, Siegfried (1920/21): Das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* und seine Motivik: Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 3: 257–304.

Bribitzer-Stull, Matthew (2017): Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music. Cambridge et al.: Cambridge University Press.

Brunner, Gerhard (2001): Keilberth, Joseph. In: The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Bd. 13. Hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London und New York: Macmillan Publishers Limited und Grove's Dictionaries Inc. S. 447–448.

Bullerjahn, Claudia (2019 [2001]): Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. 4. Auflage. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik, 43 / Wißner-Lehrbuch, 5).

Carlsen, Per Juul (2011): The Only Redeeming Factor is the World Ending. Interview mit Lars von Trier. In: Det Danske Filminstitut, 4. Mai. URL: https://www.dfi.dk/en/english/only-redeeming-factor-world-ending (05.08.2021).

Hutcheon, Linda und Hutcheon, Michael (2004): Opera: The Art of Dying. Cambridge und London: Harvard University Press.

Jacke, Andreas (2014): Krisen-Rezeption: oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kapp, Julius (1920): Die Wiener »Tristan«-Not (1861–1863): Nach unveröffentlichten Schriftstücken dargestellt. In: Die Musik, 10/1: 24–35.

Kaschek, Bertram (2011): Die weiße Falle. In: Weltkunst, 81/14: 76–79.

Kilb, Andreas (2011): Die Insel des vorletzten Tages: Lars von Triers »Melancholia«. In: Frankfurter Allgemeine, 4. Oktober. URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-die-insel-des-vorletzten-tages-lars-von-triers-melancholia-11481996.html (05.08.2021).

Kinderman, William (1982): Das »Geheimnis der Form« in Wagners »Tristan und Isolde«. In: Archiv für Musikwissenschaft, 40/3: 174–188.

Kloppenburg, Josef (2000): Filmmusik: Stil – Technik – Verfahren – Funktionen. In: Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Hg. von dems. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 11). S. 21–56.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Köbner, Andreas (1999): Musik im Schneideraum. In: Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. Hg. von Hans Beller. München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen – praktisch, 5). S. 144–154.

Kollig, Danielle Vera (2013): Filming the World's End: Images of the Apocalypse in Lars von Trier's *Epidemic* and *Melancholia*. In: Amaltea: Revista de mitocrítica, 5: 85–102.

Krust, Stefanie (2013): Fallen und fallen und sterben und sterben: Richard Wagner bei Lars von Trier. In: Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst. Hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt. Hamburg: Junius Verlag. S. 158–167.

Larkin, David (2016): »Indulging in Romance with Wagner«: *Tristan* in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). In: Music and the Moving Image, 9/1: 38–58.

Leichtentritt (1987 [1911]): Musikalische Formenlehre. 12. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lorenz, Alfred (1922/23): Die formale Gestaltung des Vorspiels zu *Tristan und Isolde*. In: Zeitschrift für Musiktheorie, 5: 455–474.

Mann, Thomas (1922 [1901]): Tristan Novelle. Mit einem Nachwort von Paul Rilla. Leipzig: Philipp Reclam (Universalbibliothek, 6431).

Miller, Malcolm (2001): Mottl, Felix (Josef). In: The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Bd. 17. Hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London und New York: Macmillan Publishers Limited und Grove's Dictionaries Inc. S. 231–232.

Morgan, Robert P. (2000): Circular Form in the *Tristan* Prelude. In: Journal of the American Musicological Society, 35/1: 69–103.

Müller, Janina (2019): Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche. In: Oper und Film: Geschichten einer Beziehung. Hg. von Arne Stollberg, Stephan Ahrens, Jörg Königsdorf und Stefan Willer. München: edition text + kritik. S. 13–46.

Murphy, Mekado (2011): Below the Line: The World-Ending Sounds of »Melancholia«. In: New York Times, 7. Dezember. URL:https://archive.nytimes.com/carpetbagger.blogs.nytimes.com/2011/12/07/below-the-line-the-world-ending-sounds-of-melancholia/ (05.08.2021).

Nietzsche, Friedrich (1999 [1908]): Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner: Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München sowie Berlin und New York: Deutscher Taschenbuch Verlag sowie Walter de Gruyter.

Page, Tim (2011): Filmmaker's audacious teaming of his ›Melancholia‹ with Wagner's music. In: The Washington Post, 23. Dezember. URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/filmmakers-audacious-teaming-of-his-melancholia-with-wagners-music/2011/12/15/gIQAWRpgDP_story.html?noredirect=on&utm_term=.35955d109ebf (05.08.2021).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Poos, Heinrich (1987): Die Tristan-Hieroglyphe. Ein allegoretischer Versuch. In: Richard Wagner: Tristan und Isolde. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text + kritik (Musik-Konzepte, 57/58). S. 46–103.

Proust, Marcel (2004 [1923]): Die Gefangene (= Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 5). Hg. von Luzius Keller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch, 3645).

Rabenalt, Robert (2020): Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: edition text + kritik.

Roch, Eckhard (2000): Asymmetrische Periodenstruktur in Wagners *Tristan*. In: Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Bericht über das Symposium Würzburg. Hg. von Ulrich Konrad und Egon Voss. Wiesbaden et al.: Breitkopf & Härtel. S. 105–115.

Rohde-Dachser, Christa (2014): Variation des Erlösungsmythos im Kino der Postmoderne, z. B. *Dead Men* (Jim Jarmusch 1995), *Kirchblüten – Hanami* (Doris Dörrie 2008), *Melancholia* (Lars von Trier 2011). In: Film und Filmtheorie. Hg. von Astrid Lange-Kirchheim und Joachim Pfeiffer. Würzburg: Königshausen & Neumann (Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, 33). S. 65–98.

Ross, Alex (2011): Melancholia, Bile. In: The Rest Is Noise, 19. November. URL: http://www.therestisnoise.com/2011/11/melancholia-bile.html (05.08.2021).

Schlingensief, Christoph (2009): So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. 2. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Schneider, Norbert Jürgen (1990): Handbuch Filmmusik I – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. 2. Auflage. München: Verlag Ölschläger.

Sonntag, Sabine (2015): »Seht ihr's, Freunde?« Wagners *Tristan und Isolde* im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Steinberg, Reinhard (2006): Traum und Wahn in der Musik – Berlioz und die Folgen. In: Schlaf & Traum: Neurobiologie, Psychologie, Therapie. Hg. von Michael H. Wiegand, Flora von Spreti und Hans Förstl. Stuttgart: Schattauer. S. 245–259.

Stevens, Dana (2011): Apocalypse Lars von Trier. In: Slate, 11. November. URL: https://slate.com/culture/2011/11/lars-von-trier-s-melancholia-reviewed-starring-kirsten-dunst-and-charlotte-gainsbourg.html (05.08.2021).

Stollberg, Arne (2012): Die Sinnlichkeit des Gedenkens: Aspekte der Leitmotivik bei Wagner und Proust. In: Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposions der Marcel Proust Gesellschaft in Wien im November 2009. Hg. von Albert Gier. Berlin: Insel Verlag (Publikationen der Marcel Proust Gesellschaft, 15). S. 87–103.

Thompson, Kristin (1977): The Concept of Cinematic Excess. In: Ciné-Tracts, 2: 54–63.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Thorau, Christian (2003): Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. Stuttgart: Franz Steiner (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 50).

Thorsen, Nils (2011): Longing for the End of All. Interview mit Lars von Trier. URL: http://www.melancholiathemovie.com/ (05.08.2021).

Trier, Lars von (2011): A Beautiful Movie About The End Of The World: Director's Statement. URL: http://www.melancholiathemovie.com/ (05.08.2021).

Veit, Joachim (1996): Leitmotiv. In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter und Metzler. Sp. 1078–1095.

Warrack, John (2001): Schnorr von Carolsfeld, Ludwig. In: The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Bd. 22. Hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London und New York: Macmillan Publishers Limited und Grove's Dictionaries Inc. S. 570–571.

Wennerscheid, Sophie (2014): Phantasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier. In: Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 275–295.

White, Curtis (2012): Crazy Wisdom: Von Trier's Melancholia. In: Big Other, 24. Februar. URL: https://bigother.com/2012/02/24/crazy-wisdom-von-triers-melancholia/ (05.08.2021).

Žižek, Slavoj (2012): The Optimism of Melancholia. In: Big Think, 26. Juni. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eUIjoYDKETM (05.08.2021).

Notenausgaben

Wagner, Richard: Prelude and Transfiguration from *Tristan and Isolde*. The Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays. Hg. von Robert Bailey. New York und London: Norton & Company, 1985 (Norton Critical Scores).

Briefausgaben

Wagner, Richard: Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871. 9. Auflage. Hg. von Wolfgang Golther. Berlin: Alexander Duncker, 1904. Online verfügbar: https://archive.org/details/richardwagnermaoowagn/ (05.08.2021).

Wagner, Richard: Briefe des Jahres 1863 (= Sämtliche Briefe, Bd. 15). Hg. von Andreas Mielke. Wiesbaden et al.: Breitkopf & Härtel, 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Trier, Lars von (2009): Melancholia. First Draft. 11. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2010): Melancholia. 2nd and Final Draft. 4. März. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

Andersen, Kristian Eidnes (2020): Persönliche Kommunikation am 7. Dezember via Webkonferenz.

Stensgaard, Molly Malene (2021): Persönliche Kommunikation am 12. Januar via Telefon.

Thomsen, Henrik Dam (2020): Persönliche Kommunikation am 26. November via E-Mail.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

8 Bayreuth in Finsternis: »Active Spectatorship« und (klangliche) Provokationen in Lars von Triers Dramaturgie

Der Anlass für dieses Kapitel war ein persönliches Erlebnis. Mitten in meiner Auseinandersetzung mit Lars von Triers Filmen kam im Winter 2018 sein neuer – und bis dato letzter – Film *The House That Jack Built* in die Kinos. Mit dem Wissen und der Neugier aus über zwei Jahren Recherchearbeit kaufte ich mir ein Ticket und setzte mich auf meinen Platz. Während der Film über die Leinwand lief, wuchs unter den Anwesenden eine seltsame Anspannung. Das überraschte mich – ehrlich gesagt –, da ich davon ausgegangen war, dass man wusste, worauf man sich hier eingelassen hatte. Als die großen Bilder schließlich zeigten, wie der Protagonist des Films zwei Kindern und ihrer Mutter unvorstellbar Schreckliches antut, eskalierte die Situation. In den Reihen vor mir brach eine Gruppe in schallendes Gelächter aus, während in den Reihen hinter mir mehrere Personen wutentbrannt aufstanden und – zum Teil sichtlich mitgenommen – den Saal verließen. Am Ausgang, der sich vorn neben der Leinwand befand, drehte sich einer von ihnen noch einmal um. »Über so einen menschenverachtenden Dreck darf man nicht lachen!«, schrie er, bevor er ging, ohne dass er das Lachen im Saal beendet hatte. Trier ist einer der kontroversesten Filmemacher unserer Zeit; seine Filme provozieren und polarisieren. Das war mir natürlich bekannt. Doch plötzlich erfuhr ich die polarisierte Rezeption am eigenen Leib. Ich befand mich inmitten realer, unmittelbar erlebter Reaktionen auf den Film, die kaum weiter voneinander entfernt sein konnten. Aus diesem Moment heraus entwickelte sich die Idee für das vorliegende Kapitel.

Die sich für ihren Ehemann prostituierende Bess in *Breaking the Waves*, die sich für ihren Sohn opfernde Selma in *Dancer in the Dark*, die vergewaltigte und versklavte Grace in *Dogville*, die hysterische und gewalttätige She in *Antichrist*, die hypersexuelle Joe in *Nymphomaniac* und letztlich der besagte frauenmordende Jack in *The House That Jack Built*: Die Menge an feministischer Kritik, welche Trier und seine Filme angesichts dieser Figuren auf den Plan rufen, überrascht kaum. Was indes erstaunen mag, ist das feministische Lob, welches den Filmen gleichzeitig entgegengebracht wird. Auf der einen Seite werden die Filme als ideologische Manifestationen der Misogynie ihres Regisseurs erkannt.[133] Auf der anderen Seite argumentieren Forscher*innen, dass genau dadurch, dass diese Ideologien

133 Vgl. u. a. die Arbeiten von Brooks (2009), Flemming (2010) und Urgan-Sargon (2014).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ans Licht gebracht werden, eine Kritik an traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und dazugehörigen Machtstrukturen ausgeübt wird.[134] Die Filmmusik spielte in dieser Diskussion bisher keine bedeutende Rolle. Während ich in den vorherigen Kapiteln zumeist den intramedialen Konflikt der Texte als analytischen Ausgangspunkt wählte, konzentriere ich mich nun stärker auf den intermedialen Konflikt der Kontexte.

Das Ziel dieses Kapitels besteht weder darin, Trier als misogynen Filmemacher zu entlarven, noch eine versteckte Gesellschaftskritik in seinen Filmen aufzuspüren. Vielmehr interessiert mich, *warum* diese Polarisierung in der Rezeption zu beobachten ist und welche Rolle die Musik hierbei spielt. Beide Lager haben ihre berechtigten Gründe. Die Filme bedienen sowohl feministische als auch antifeministische Codes. Sie provozieren durch ihre Widersprüchlichkeiten und zwingen das Publikum zur aktiven Positionierung. Die Art und Weise, wie Triers Filme eine solche »Active Spectatorship« konstruieren, wurde hinlänglich untersucht.[135] Rosalind Galt vergleicht Triers filmische Provokationen mit »Trollen«, welches in der Netzkultur das absichtliche Verärgern und gegenseitige Aufstacheln, aber auch die Ausübung von Kritik durch übertriebene und nachweislich falsche Aussagen beschreibt:

> In crucial moments we don't know *how to feel* and we are aware that the film is playing on this uncertainty. Trolling describes this playing uniquely well because the term itself oscillates between, on the one hand, describing a clever response to dominant ideologies from below and, on the other, a bullying manipulation that *exploits* those same ideologies. Von Trier's manipulation of spectatorship in the era of trolling engenders an ambivalent politics of duplicity and complicity. (Galt 2016: 78; Herv. i. O.)

Diese Manipulation des Publikums geschieht nach Galt durch polyseme Bilder, die sie »provocative compositions« nennt. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie zwei widersprüchliche Emotionen von den Zuschauer*innen provozieren:

> Both *Antichrist* and *Nymphomaniac* write complicity into the structure of the image. The most affect-heavy sequences of the films are organized around what I am calling provocative compositions. These are doubled images, compositions that encode two meanings and that demand two contradictory emotional responses. This doubling provokes the spectator, forcing her up against the social scripts that determine or prohibit each response. (Galt 2016: 81)

134 Vgl. hierzu wiederum Hanstein (2011), Elbeshlawy (2016), Marso (2016), Claxton (2019) und Torres-Guevara (2019).

135 Vgl. insb. die Arbeiten von Bainbridge (2003, 2004, 2007). Darüber hinaus vgl. u. a. Loren & Metelmann (2013: 141–172), Evans (2014), Quigley (2014), Cizmic (2015) und Lübecker (2015: 16–31).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Als Beispiele für derartige provokative Bildkompositionen nennt Galt die Eingangssequenz in *Antichrist*. Zu Beginn ist das kopulierende Ehepaar zu sehen, während der Sohn vermeintlich unbeaufsichtigt in den Tod stürzt. Diese Sequenz beinhaltet bereits die zentrale Provokation des Films: weibliche Lust als Verrat an Mutterschaft.[136] Die expliziten Sexaufnahmen verweisen nach Galt nicht nur auf die Unaufmerksamkeit der Eltern. Die pornographischen Bilder machen uns zu Kompliz*innen, indem sie auch nach *unserer* Aufmerksamkeit verlangen würden (ebd.: 81–83).[137] Ich folge Galt in der Annahme, dass in Triers Filmen eine »Active Spectatorship« durch die Provokation von widersprüchlichen Emotionen entsteht. Welche Bedeutung die Musik dabei hat, bleibt allerdings zu klären. Aufgrund dieser Fragestellung klammere ich Triers außerfilmische Provokationen aus, die ohne Zweifel wichtig für die polarisierte Rezeption seiner Filme sind.[138]

Unter Provokation verstehe ich das gezielte Herausfordern einer affektiv aufgeladenen Reaktion (vgl. Sinnerbrink 2016: 96). Lars von Trier hat selbst bereits auf die Provokation als dramaturgisches Mittel hingewiesen: »I'm convinced that provocations are very important, particularly in a democracy. […] I've tried, through provocations and various techniques, I've tried to help. Both politcally – though many probably won't believe it – and dramaturgical« (Trier 2020: ab 27:55). Ferner hat er sie als seine Arbeitsmethode beschrieben: »A provocation is nearly always implicitly understood to be other-directed, but that's not necessarily the case. No matter what I'm dealing with, I nearly always try to provoke myself and to see the issue from a new perspective« (in Hjort & Bondebjerb 2000: 213). Dass Film sowohl Publikum als auch Filmschaffende herausfordern solle, verdeutlicht auch sein Motto »A film ought to be like a pebble in your shoe«, welches bereits im Kontext von *Epidemic* entstand (vgl. Badley 2010: 32). In der Featurette *La Femme, Instrument du Diable* (2009) spricht er für seine Verhältnisse erstaunlich offen über die strategische Einbeziehung problematischer Behauptungen, die nicht seiner persönlichen Haltung entsprechen würden:

> I pick up a story or some research material that is provoking me. That means that all this witch material [in *Antichrist*] is of course provoking me because for me it's nonsense but I liked it to be in the film because it opens up a discussion and I'm trying to do it as convincing as I can. You know I did *Breaking the Waves* for

136 Das Thema der schlechten bzw. bösen Mutter ist in Triers Schaffen von Beginn an vertreten (vgl. Schepelern 2015).

137 Die Provokation dieser Sequenz besteht zudem in der üppigen audiovisuellen Inszenierung dieses Traumas als »einem schönen Ereignis« (Jacke 2013: 130).

138 Für eine Auseinandersetzung mit Triers problematischer Erscheinung als Person des öffentlichen Lebens vgl. Hjort (2013), die Triers Haltung als Provokateur als unangemessen, unverantwortlich und unaufrichtig kritisiert.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> instance and I don't believe that there will be bells in the sky you know. And I don't believe that you can kind of fuck your way to heaven or create miracles. I don't believe in that and that was a provocation because I am. […] And the same with the witch side of the woman: it was a provocation to myself that I used this theme in the film.

Dieses Kapitel geht der Frage nach, welche Funktion die Tonspur bei diesen Provokationen hat. Dafür schlägt es einen Weg ein, der von Triers dramaturgischen Überlegungen im Kontext der nicht realisierten *Ring*-Inszenierung über die Theorie der »Active Spectatorship« aus musikalischer Perspektive hin zur Musik in den Filmen *The House That Jack Built*, *Dogville* und *Manderlay* führt. Die in die jeweilige filmische Struktur eingewobenen Widersprüchlichkeiten werden dabei unter Zuhilfenahme der unveröffentlichten Drehbücher und Interviews mit den Filmschaffenden herausgearbeitet.

Lars von Triers *Ring*-Inszenierung

Am 18. Oktober 2001 sorgte eine Pressemeldung für Aufsehen in der Opernwelt: Der kontroverse Filmregisseur Lars von Trier inszeniert Richard Wagners Opus magnum *Der Ring des Nibelungen* für die Bayreuther Festspiele 2006. Hier sollte jemand einen Opernzyklus mit einer Aufführungsdauer von etwa 16 Stunden bewältigen, der noch keinerlei Erfahrung als Opernregisseur hatte. »Meine fehlende musikalische Schulung«, so Trier (2001) in der Mitteilung, »hoffe ich durch ein Gefühl von enger, geistiger Verbindung mit dem Meister aufheben zu können.« Gleichzeitig betont er die Wichtigkeit, die dieser »Lebenstraum« (ebd.) für ihn habe: »Intuitiv glaube ich zu wissen, wie die ultimative Inszenierung aussieht, und ich werde nicht zufrieden sein, bevor [ich] alles, aber auch alles, was ich an Talent und an Kräften zu deren Verwirklichung besitze, investiert habe.« Er betrachte die Einladung nach Bayreuth demnach als eine »Einberufung, auf der man ohne Vorbehalt als Soldat erscheint, sich den Bedingungen unterwirft und sein absolut Bestes tut« (ebd.).

Das Unterfangen war als riesiges Projekt angelegt mit einer jahrelangen Vorbereitungszeit, absoluter Starbesetzung, Christian Thielemann am Pult, dem isländischen Künstler Karl Júlíusson als Bühnenbildner und der gleichzeitigen Produktion einer »Behind the Scenes«-Dokumentation in Spielfilmlänge durch den Regisseur Jørgen Leth (Arbeitstitel: »Bayreuth – Lars von Trier doing Wagner«). Am 4. Juni 2004 kam es dann überraschenderweise zum »greatest disappointment in the opera history of this decade« (Rockwell 2004). Die Festivalleitung

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verkündete plötzlich, dass die Zusammenarbeit zwischen Trier und Bayreuth aufgelöst wurde:

> Die Leitung der Bayreuther Festspiele und Lars von Trier müssen mit großem Bedauern bekannt geben, dass Lars von Trier den »Ring des Nibelungen« 2006 nicht wie vorgesehen inszenieren wird. […] Lars von Trier hatte das erklärte Ziel, in Würdigung von Wagners Urideen und -bildern ein neues Inszenierungskonzept zu erschaffen. Die Gründe Lars von Triers, den Inszenierungsauftrag zurückzugeben, liegen ausschließlich in seiner persönlichen Erkenntnis, dass die Dimensionen und Anforderungen dieser »Ring«-Version realistisch betrachtet seine Kräfte eindeutig übersteigen würden und er sein Wollen den eigenen hohen Ansprüchen gemäß und dem besonderen Niveau der Bayreuther Festspiele entsprechend nicht verwirklichen könnte.[139]

Ansonsten herrschte Schweigen. Die Materialien und Korrespondenzen, die mir in Kopenhagen zur Verfügung standen, legen nahe, dass sich Trier wohl doch nicht wie ein Soldat den Bedingungen unterwerfen konnte. Die Meinungsverschiedenheiten traten vor allem mit Richard Wagners Enkel Wolfgang und dessen Frau Gudrun Wagner auf. So gern Trier alle möglichen visuellen Ablenkungen mit Vorhängen verdecken wollte, so sehr sorgten sich die Wagners um die daraus entstehenden Klangeinbußen. Während die Wagners die Darsteller*innen nach gesanglicher Eignung auswählen wollten, war Trier vor allem auf die schauspielerische Leistung und eine körperliche Erscheinungsform bedacht, die der fiktiven Rolle entspricht. Für die Rheintöchter wollte Trier junge und in seinen Augen ›sexuell attraktive‹ Frauen (sie sollten nackt performen), für die Zwerge Alberich und Mime kleinwüchsige Männer (vgl. Parly 2019: 8). Das Fass zum Überlaufen brachten dann die finanziellen Ressourcen, die das Projekt bereits verschlang und noch zu verschlingen drohte.

Im Jahr 2005 brach Trier das Schweigen und veröffentlichte sein Regiekonzept, welches das Resultat aus zwei Jahren Arbeit am Projekt darstellte. Dieser als »Abtretungsurkunde« betitelte Text wurde auf Deutsch, Englisch und Dänisch für einen Monat auf die Internetpräsenz der Produktionsfirma Zentropa und die der Bayreuther Festspiele gestellt.[140] Er ermöglicht einen Einblick

139 Die gesamte Pressemitteilung kann noch über folgende URL eingesehen werden: http://web.archive.org/web/20040611124747/http://www.bayreuther-festspiele.de/Anfangsseite/Deutsch.htm (31.01.2022).

140 Der originale Text ist vom Regisseur am 22. Juni 2004 signiert. Die deutsche Version lässt sich hier herunterladen: http://www.richardwagner.be/publicaties/Lars_von_Trier.pdf (25.11.2020). Die englische Version ist in Trier (2007) zu finden. Ich beziehe mich hier auf die originalen Dokumente, die mir in der *Lars von Trier Collection* zur Verfügung standen.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in dramaturgische Überlegungen, der – zumindest bei diesem Regisseur – höchst selten und in diesem Ausmaß einzigartig ist.

Die Abtretungsurkunde besteht aus zwei Teilen. In der ersten Hälfte widmet Trier sich der Frage, wie das Publikum akzeptieren könne, dass eine Geschichte ausschließlich gesungen wird. Um die Stilisierung, die mit einer Oper einhergeht, zu tolerieren, gibt es für Trier nur eine Möglichkeit, nämlich jene,

> daß das Erlebnis für mich von gefühlsmäßiger Art sein sollte und müßte. Aber wie kann man einen gefühlsmäßigen Kontakt zum Publikum erlangen, oder, genauer gesagt, wie kann man es vermeiden, das Entstehen dieses Kontakts zu verhindern? Man gestattet es dem Publikum, auf das Gefühlsregister zurückzugreifen, das es aus der Wirklichkeit kennt, indem man darauf besteht, daß die Vorstellung Wirklichkeit IST. Eine stilisierte Wirklichkeit, eine poetische Wirklichkeit, in der die Stimmen Melodie besitzen und die Stille klingt, aber eben doch eine Wirklichkeit. (Trier 2004: 2; Herv. i. O.)

Ohne es beim Namen zu nennen, wendet sich Trier gegen das Regietheater. In diesem nehmen sich Regisseur*innen viele Freiheiten. Sie verlegen den Stoff häufig in eine andere Zeit und bringen durch die Inszenierung ihre eigene Interpretation des Werks zum Ausdruck. Nach Trier sei es jedoch

> ziemlich unnötig, der Aufführung weitere selbsterfundene Ebenen hinzuzufügen. Es kann durchaus von großer Wirkung sein, Wagners so menschliche Gottheiten sich im englischen Industrialismus oder im Dritten Reich tummeln zu lassen, aber besser wird das Stück davon nicht. Wir brauchen keine Parallelen! Die sind sogar direkt störend. Überlassen wir Parallelen und Interpretationen dem Publikum! Wie der unlängst verstorbene Opernkenner Gerhard Schepelern mir so eindringlich in Erinnerung gerufen hat: »Der Regisseur soll nicht klüger sein wollen als das Werk!« (ebd.: 2)[141]

Damit das Publikum der Geschichte Glauben schenken und von ihr berührt sein kann, muss zuallererst der Regisseur bzw. die Regisseurin akzeptieren, dass die Figuren »KEINE Symbole oder Illustrationen oder Zierrat oder Abstraktionen« sind (ebd.: 2; Herv. i. O.). Doch wie lässt sich erreichen, dass das Publikum glaubt, die Helden, Drachen und Zwerge seien wirklich und lebten in einer wirklichen Welt? Die Lösung stellt für Trier die Illusion dar:

> Das Grundlegende der Illusion ist, daß es [sic] nicht existiert, genauer gesagt, daß es nur im Bewußtsein der Zuschauer existiert. Wie aber können wir sie dort zum

141 Zur Vorbereitung auf die Inszenierung traf sich Trier mit Peter Schepelerns Vater. Gerhard Schepelern war ein angesehener Dirigent und galt als einer der größten Opernkenner seiner Zeit in Dänemark. Vgl. hierzu Kapitel 2.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Leben erwecken? Ganz einfach, indem wir andeuten. Indem wir Dinge zeigen, die die Zuschauer dazu bringen[,] genau die Illusion zu »sehen«, die eben nicht gezeigt wird. Das ist schlichte Dramaturgie: Wenn A über B zu C führt, dann zeigen wir A und C und überlassen B dem Zuschauer. Das ist das schlichte Erfolgsrezept des Zauberkünstlers. Wir sehen die Grundlage und das Ergebnis, die Verwandlung an sich aber sehen wir nie. Es ist das angelernte Wissen des Zuschauers um die Reihenfolgen der Handlung, die Magie und Illusion erschafft. (Trier 2004: 4)

Seine Äußerungen erinnern an die Idee der Werktreue, also den Anspruch, ein Werk so zu vermitteln, dass es der vermeintlichen Intention der Autorin oder des Autors gerecht wird. Zugleich wird schnell deutlich, dass Triers Inszenierung wohl kaum dem ähneln würde, was gemeinhin als eine traditionelle Operninszenierung verstanden wird. Der Weg zu dieser Intention ist nämlich alles andere als konventionell. Davon handelt die zweite Hälfte seiner Abtretungsurkunde: dem Konzept der »bereicherten Dunkelheit«.

Die »bereicherte Dunkelheit« soll die Imagination des Publikums aktivieren, denn indem »man keine Personen, Bühnenbilder und Handlungen zeigt, wird das Publikum in die Lage versetzt, sich davon Bilder zu machen, einfach aufgrund von Musik und Text« (ebd.: 4). Statt totaler Finsternis geht es Trier jedoch um eine präzise und zielgerichtete Dunkelheit, die mithilfe modernster Technik erreicht werden soll. Sie soll zu »einem maximalen Bühnenbeleuchtungsgrad von 5 %« führen und dazu noch häufig »auf mehrere Lichtbereiche verteilt« sein (ebd.: 8), was wiederum die Ausstattung der Bühnenarbeiter*innen mit Nachtsichtgeräten notwendig machte. Wie Trier selbst zugibt, ist das Prinzip im Grunde filmisch: Nahezu jeder Gruselfilm spielt mit der Dunkelheit und dem Verbergen von dem, was sich in der dunklen Ecke des Kleiderschranks befindet. Denn »wie wir alle wissen, ist das, was niemals ans Licht kommt, immer viel wirklicher und entsetzlicher« (ebd.: 5). Beachtlich ist allerdings der Grad an Perfektion und das Ausmaß dessen, was Trier für die Opernbühne anstrebt. Durch die totale Kontrolle über das Licht entsteht die Illusion als mentales Bild in den Köpfen des Publikums:

> A über B zu C: Stellen Sie sich zwei kleine Lichtflecken auf einer Bühne vor. Oben und unten. Wir sehen die unterste und die oberste Sprosse einer alten Leiter. Die Leiter ist verfault und unten halbwegs zerbrochen. In einem Thriller würde jetzt von oben her aus der Dunkelheit Blut heruntertropfen. Während eine Person die Leiter hochklettert und in der Dunkelheit verschwindet, beginnt die Leiter, heftig zu beben. Wenn die Person vorher bewaffnet war, dann hat sie ihre Waffe zu irgendeinem Zeitpunkt in den unteren Lichtflecken fallen lassen. Es folgt eine Zeit ohne Bewegung an den beiden beleuchteten Leiterenden. Danach

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

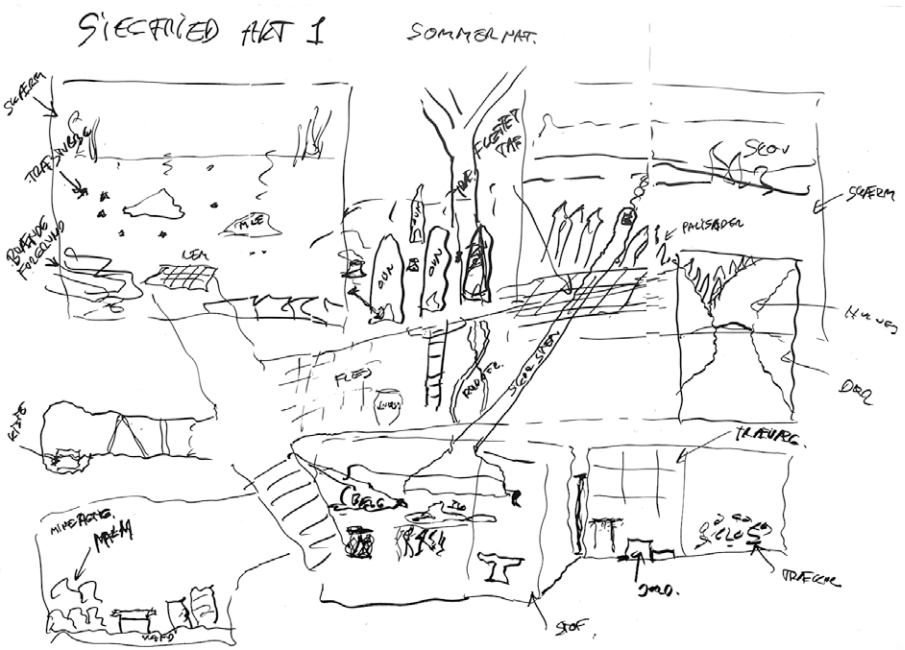


Abb. 8.1: Produktionsskizze, 1. Akt des *Siegfried*. Das (zum Großteil nicht sichtbare) Bühnenbild besteht aus mehreren Bildschirmen, Stoffvorhängen und geheimen Gängen, die die Bereiche miteinander verbinden.

> bebt die Leiter im oberen Licht immer mehr. Bis zwei stark behaarte Hände sich oben aus der Dunkelheit lösen und die Leiter wegreißen. Vielleicht entpuppt sie sich als ziemlich kurz und hängt durchaus nicht, wie erwartet, mit dem unteren Leiterstumpf zusammen … (ebd.: 6)

Die Sehgewohnheiten des Publikums, die sich durch Film und Fernsehen gebildet haben, bieten zudem die Voraussetzung, durch die Veränderung und Bewegung des Lichts in Kombinationen mit Videoprojektionen Kameraschwenks und Kranbewegungen zu simulieren, sodass etwa »der zweite Akt der ›Walküre‹ aus einer einzigen fortlaufenden Illusion einer vertikalen Bewegung des Bühnenbildes nach oben bestehen« sollte (ebd.: 8). Der Übergang von der 2. zur 3. Szene im dritten Akt von *Siegfried* sollte laut einer unveröffentlichten Skizzenerläuterung (Trier o. J.) mit einem transparenten Bildschirm vor Siegfried und einem normalen Bildschirm hinter ihm geschehen sowie Requisiten, die sich den Videoprojektionen entsprechend bewegen. Für das Ende des Musikdramas sollten sich Siegfried und Brünnhilde auf einer unsichtbaren Drehbühne befinden, die vor einem Bildschirm positioniert ist, auf dem der Horizont in Form eines Kame-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

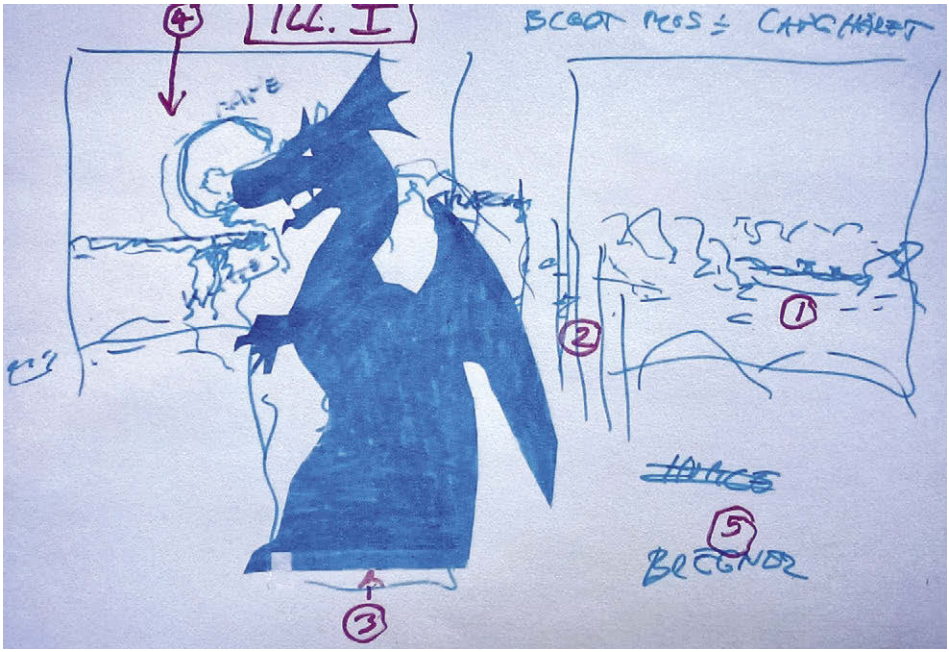


Abb. 8.2: Produktionsskizze, Beginn 2. Akt des *Siegfried*. Dies ist die erste von vier Illustrationen, wobei das Schlussbild dem Anfang entspricht. Der Akt sollte eine komplette Drehung um die eigene Achse von rechts nach links simulieren (Panoramaschwenk). Im Hintergrund sind zwei Bildschirme zu sehen, im Vordergrund Fafner. Die Silhouette des Drachens entsteht jedoch durch einen alten Baumstumpf.

raschwenks zu sehen ist. Da dieser Bildschirm mit der rotierenden Scheibe synchronisiert wäre, entstünde die »Illusion, dass wir uns um die Charaktere bewegen« (ebd.).[142] Ein ähnlicher Effekt hätte im zweiten Akt des *Siegfried* entstehen sollen, der einen Kameraschwenk um 360° simuliert und uns so in die dargestellte Welt versetzt (Abb. 8.2). Die Bühne wird zur Filmleinwand in den Köpfen der Zuschauer*innen. Die Illusion ermöglicht schließlich die Manipulation:

> Indem wir nicht »demokratisch« beleuchten, sondern im Gegenteil stark manipulierend (indem allein wir entscheiden, welche visuelle Informationsmenge dem Publikum zu irgendeinem Zeitpunkt zur Verfügung gestellt wird)[,] besitzen wir die Möglichkeit, während der Vorstellung Bühnenbild und Welt in der Vorstellung des Publikums wachsen und sich wandeln zu lassen. (Trier 2004: 6)

142 I. O.: »illusionen af at vi bevæger os rundt om personerne«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Voraussetzung für die Manipulation liegt in der vorherigen Etablierung von Zusammenhang und Logik. Erst wenn sich deutliche Bilder und klare Erwartungshaltungen in den Köpfen des Publikums gebildet haben, lässt sich »das Publikum, sein Gedächtnis und seine Vorstellungswelt in die Irre führen« (ebd.: 7).

Gerade das Scheitern des Projekts führte letztlich zu einem Dokument, welches einen detaillierten Einblick in Triers dramaturgische und inszenatorische Überlegungen ermöglicht und auch für sein Filmschaffen aufschlussreich ist. Zusammenfassend geht es Trier um das Erleben der Inszenierung nicht als Inszenierung, sondern als Wirklichkeit. Die Wirklichkeitsillusion soll durch die kognitive Aktivierung des Publikums erreicht werden. Diese Aktivität wird wiederum durch das Verwehren von Informationen, das gleichzeitige Einlösen von Erwartungen und schließlich das Widersprechen von sich daraus herausgebildeten Erwartungshaltungen erreicht. Das manipulative Potenzial liegt in dieser Informationskontrolle. Einerseits wird das Publikum durch Leerstellen dazu angeregt, die dargestellte Welt und das in ihr gezeigte Handeln mental zu vervollständigen. Andererseits bildet genau dies die Voraussetzung, das Publikum zu irritieren, indem sich das, was es die ganze Zeit zu glauben schien, plötzlich als falsch herausstellt. Wie ich demonstrieren werde, liegt genau in jener Konfrontation mit dem eigenen Irrglauben das Provokationspotenzial begründet.

»Active Spectatorship« und Musik

Vieles aus der Abtretungsurkunde erinnert an das, was in der neoformalistischen Filmtheorie unter »Active Spectatorship« verstanden wird.[143] Sie folgt der Kognitionspsychologie und -theorie in der Grundannahme, dass das Schauen von Filmen eine Aktivität ist, d. h. etwas, was die Zuschauer*innen mit dem Film tun (vgl. Langkjær 2000: 100). Durch das Herabstufen der Autor*innen einerseits und das Heraufstufen der Rezipient*innen andererseits gelangt mit der Idee einer »Active Spectatorship« die Interaktion zwischen Zuschauer*in und Film ins Blickfeld. Die Zuschauer*innen sind – wenn auch häufig unbewusst – aktiv an der Schaffung des Filmerlebnisses beteiligt:

143 Der Neoformalismus wird v. a. mit dem Wisconsin-Projekt assoziiert – insbesondere mit David Bordwell, Noël Carroll und Kristin Thompson – und stellt einen der wichtigsten Zweige der Filmtheorie dar. Statt im hermeneutischen Sinne nach einer Bedeutung zu suchen, neigt die neoformalistische Analyse dazu, die formalen Mittel zu bestimmen, die filmische Bedeutung und Kohärenz überhaupt erst ermöglichen. Der Kognitivismus, der von einer aktiven Rezeptionshaltung des Publikums ausgeht, stellt einen Eckpfeiler der neoformalistischen Theorie dar. Für einen diesbezüglichen Überblick vgl. Buhler (2019: 119–150).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> The spectator's relationship to the artwork becomes active. […] The viewer actively seeks cues in the work and responds to them with viewing skills acquired through experience of other artworks and of everyday life. The spectator is involved on the levels of perception, emotion, and cognition, all of which are inextricably bound up together. (Thompson 1988: 10)

Aus der Produktionsperspektive betrachtet bedeutet dies, dass jede audiovisuelle Information zur fortwährenden Erwartungsbildung seitens der Zuschauer*innen beiträgt:

> The spectator processes a range of information contained in the mise-en-scène: soundtrack, dialogue and performances. The information is controlled by the film's maker. To this extent the spectator is in a dependent situation. However, it is precisely because of this limited access to information the spectator becomes active. (Phillips 2012: 132)

Lars von Triers dramaturgische Überlegungen zielen auf die größtmögliche Kontrolle über diese Informationsvergabe und -verarbeitung. Auf diese Weise erscheint die Steuerung der kognitiven Prozesse des Publikums zu einem gewissen Grad möglich. Doch welche Bedeutung kann der Musik hierbei zuteilwerden?

Einer der wenigen, die das Konzept der »Active Spectatorship« auf die klangliche Dimension des Films anwenden, ist Birger Langkjær. Langkjærs Theorie befasst sich mit dem »Verhältnis zwischen Musik, Perzeption und Gefühlen in der audiovisuellen Fiktion ausgehend von der Vorstellung des Zuschauers als eines aktiv Hörenden und aktiven Mitschöpfers des Filmerlebnisses« (Langkjær 2000: 97). Statt dem Verhältnis zwischen Musik und Bild nachzugehen, widmet er sich der Frage, wie und wozu die Zuschauer*innen Musik für die Bedeutungskonstruktion verwenden können, denn die »Musik macht nichts mit dem Bild ohne den Umweg über den Zuschauer« (ebd.: 110). Demgemäß differenziert er zwischen der

> Musik als expressive[r] Gestalt, de[m] gefühlsmäßigen Zustand der fiktiven Person und de[m] gefühlsmäßigen Zustand des Zuschauers. Ersteres liegt vor (wir hören die Musik), das zweite ist eine hypothetische aber wohlbegründete Konstruktion (wir setzen voraus, daß Personen Intentionen und Gefühle besitzen), und das dritte hat den Charakter von erlebter Faktizität (wir fühlen etwas und nichts anderes). (ebd.: 114–115)

Alle Bedeutungsebenen, also auch die musikalische Expressivität, sind »Ausdruck der Aktivität des hörenden Zuschauers« (ebd.: 104). Das Publikum stellt nun eine Referenz her, indem es das Gehörte (z. B. traurige Musik) auf etwas in der filmischen Welt (z. B. den Gefühlszustand der Protagonistin) bezieht (vgl. ebd.: 117–118).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»Das Bewegt-Sein durch Musik«, so schreibt auch Robert Rabenalt in seiner Theorie der Musikdramaturgie im Film (2020: 144; eigene Herv.), »ist eine *selbst erzeugte*, individuelle Konkretisierung von Empfindungen.« Rabenalt unterscheidet ebenso die »dargestellten, erzählten Affekte (Erregungszustände der Figuren) […] von den zu eigen gemachten Affekten (das empathische Mitempfinden des Publikums)« (ebd.: 141). Dabei greift er das Begriffspaar »Mitaffekt und Eigenaffekt« von Richard Müller-Freienfels (1922: 206–208) auf und führt es in die Filmmusikforschung ein:

> Für Dramaturgie und Musikdramaturgie ist die Unterscheidung in Mitaffekt und Eigenaffekt essenziell. Ist ein Film dramaturgisch auf das empathische Mitempfinden (Einfühlung) angelegt, kann das Publikum den Affekt einer Figur zu seinem eigenen Affekt machen (Mitaffekt). Der musikalische Ausdruck der Filmmusik ist dafür meist affirmativ und mit dem Ausdruck der Figur und ihren Handlungen synchronisiert. Hat Musik jedoch innerhalb einer Einfühlungsästhetik einen anderen Ausdruck oder nimmt den erst später eintretenden Figurenaffekt vorweg, führt die Empathie mit der Figur dazu, dass wir um sie bangen, während sie noch ahnungslos ist (Eigenaffekt). (Rabenalt 2020: 161)

Wiewohl Rabenalts Hauptaugenmerk im Gegensatz zu Langkjær nicht auf den Zuschauer*innen liegt, wird bereits durch die Formulierungen in den Zitaten deutlich, dass auch er dem Publikum eine aktive Rolle beim Filmerlebnis zuschreibt.

Mit Langkjærs Worten gesprochen: Rabenalts Mitaffekt würde vorliegen, wenn das Publikum eine Referenz zwischen musikalischer Expressivität und gefühlsmäßigem Zustand einer fiktiven Person herstellt, welcher wiederum vom Publikum geteilt wird (bzw. ist der Film zumindest auf eine solche Beteiligung der Zuschauer*innen ausgerichtet). Bei Rabenalts Eigenaffekt knüpft das Publikum den musikalischen Ausdruck an etwas im Fiktionsuniversum, das nicht Teil der Wahrnehmungswelt jener fiktiven Figur zu sein scheint, der das Publikum empathisch gegenüber eingestellt ist bzw. die zumindest als intendierte Sympathieträgerin vom Publikum wahrgenommen wird.[144] Während Langkjærs zuschau-

144 Hier zeigt sich, dass die beiden Wortbildungen als Gegensatzpaar missverstanden werden können: Einerseits wird der *Mit*affekt vom Publikum erlebt. Er ist also auch den Zuschauer*innen zu *eigen*, worauf bereits Müller-Freienfels hinweist (vgl. 1922: 208). Andererseits ist der *Eigen*affekt gerade auf die Figur gerichtet, die selbst (noch) nicht von ihrer bedrohlichen Lage weiß. Er ist daher sowohl direkt *mit* der Figur und ihrer Situation als auch *mit* dem musikalischen Ausdruck verbunden. Es liegt auf der Hand, dass beide Dimensionen nicht klar voneinander zu trennen, sondern vielmehr als Tendenzen und somit flexibles Analysewerkzeug zu verstehen sind. Ferner kann ich als Zuschauer auch eine Referenz zwischen musikalischem Ausdruck und Filmfigur herstellen, ohne dass ich mir diesen Affekt zwangsläufig zu eigen machen muss. Wie ich unten zeigen werde, kann der Film einem musikdramaturgisch angelegten Mitaffekt sogar selbst widersprechen.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

erorientierte Unterscheidung auf die Identifizierung verschiedener Bedeutungsebenen abzielt (musikalische Expressivität, hergestellte Referenzialität, eigener gefühlsmäßiger Zustand), betrifft Rabenalts musikdramaturgische Unterscheidung die Gegenstandsbezogenheit des affektiven Erlebens des Filmpublikums.

Zur Veranschaulichung dieser Unterscheidungen hilft uns Alfred Hitchcocks berühmtes Beispiel der Bombe unter dem Tisch:

> We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, »Boom!« There is an explosion. The public is *surprised*, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a *suspense* situation. The bomb is underneath the table and the public *knows* it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is *aware* that the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: »You shouldn't be talking about such trivial matters. There's a bomb beneath you and it's about to explode!« In the first case we have given the public fifteen seconds of *surprise* at the moment of the explosion. In the second we have provided them with fifteen minutes of *suspense*. (Hitchcock in Truffaut 1983: 73; Herv. i. O.)

Der Wissensunterschied generiert den Gefühlsunterschied. Das Beispiel zeigt anschaulich, dass das Wissen um und Empfinden von Gefühlen nicht dasselbe sind. Die Musik lässt sich nun im Stile eines Gedankenexperiments verschiedentlich integrieren:

1) Eine spannungsvolle Musik in der Suspense-Variante dieser Szene würden wir wohl unmittelbar mit der bedrohlichen Gesamtsituation verknüpfen. Hierbei entspräche die Musik am ehesten unseren Gefühlen als Zuschauer*innen, jedoch keineswegs denen der filmischen Figuren (Eigenaffekt = musikalische Expressivität vs. Figurenaffekt).
2) Eine entspannte Musik in der Suspense-Variante ließe sich stattdessen den Gefühlen der Figuren zuordnen, die jedoch nicht mit unseren identisch wären. Im Gegenteil, die *Ent*spanntheit der Musik könnte unsere *Ge*spanntheit sogar intensivieren, *gerade weil* sie unserer Empfindung so deutlich widerspricht (Eigenaffekt vs. musikalische Expressivität = Figurenaffekt)
3) Im Falle der Surprise-Variante würde jene entspannte Musik wiederum den Überraschungseffekt verstärken, da sie unsere Fehleinschätzung der Situation unterstützen würde (Mitaffekt = musikalische Expressivität = Figurenaffekt).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

4) Doch wie steht es um die letzte Konstellation? Stellen wir uns die Surprise-Variante mit bedrohlicher Musik vor. Diese Variante würde wohl mehr Fragen aufwerfen als Antworten liefern: Woher kommt die Bedrohung? Schaut die eine Frau nicht etwas zu oft auf ihre Armbanduhr? Sind das Schweißtropfen auf der Stirn des Mannes? Ist er nervös? Und was hat es mit dem schwarzen Aktenkoffer auf sich, der andauernd im Hintergrund zu sehen ist? Hier symbolisiert die Musik nicht mehr die Bedrohung. Stattdessen scheint *sie selbst* die Bedrohung zu sein. Während die Gefahr im ersten Beispiel konkret ist (wir sehen die Bombe, die die Figuren nicht sehen), bleibt sie in diesem Fall abstrakt (wir nehmen eine Gefahr wahr, für die wir einen Grund zu identifizieren versuchen). Die Zuschauer*innen erzeugen Sinn, indem sie den musikalischen Ausdruck mit einem Element der fiktiven Welt verknüpfen. Sie stellen also eine Referenzialität her. Allerdings ließe sich die Bedrohung, die wir in der Musik hören, mit keinem Element in der erzählten Welt erklären. Die fiktive Welt, die wir sehen, widerspricht der fiktiven Welt, die wir in der Musik hören. Die letzte Konstellation in Hitchcocks Szene würde daher die größte Aufmerksamkeit erzeugen, da uns die Szene die Herstellung einer eindeutigen Referenz verwehrt.

Die letzte Konstellation (4) verdeutlicht zudem, dass bei der Unterscheidung zwischen den Bedeutungsebenen eine weitere beachtet werden muss: das Film- und Genrewissen. Gewiss würde es unsere Interpretation dieser Szene beeinflussen, wenn wir wüssten, dass der Film von Hitchcock stammt. Vielleicht haben wir eine ähnliche Musik auch schon vielfach in anderen Filmthrillern und ähnlichen Szenen gehört. Und die schwarze Aktentasche als Kofferbombe stellt für einige vielleicht ein solch abgedroschenes Klischee dar, dass sie gähnend umschalten, noch bevor der Film die Vermutung endgültig be- oder widerlegen kann. Langkjærs zuschauerorientiertes Modell unterscheidet demgemäß zwischen den folgenden vier Bedeutungsebenen:

a) »*Sinnliche Wahrnehmung:* Diese Ebene betrifft den Charakter der Musik. Hier wird die Musik als klingende Gestalt mit besonderem Ausdruckscharakter oder Expressivität von sehr allgemeinem Charakter verstanden. […]
b) *Perzeption:* Diese Ebene betrifft die Bedeutung der Musik, d. h. den Typ von Fokussierung und Konkretisierung des generellen Ausdruckscharakters der Musik in einem gegebenen filmischen Kontext, den der Zuschauer unterlegt. Indem der Zuschauer die Musik auf etwas im Fiktionsuniversum bezieht, wird der Musik eine Form von Referentialität zugewiesen.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

c) *Rezeption:* Diese Ebene betrifft das Verhalten des Zuschauers gegenüber dem Drama als Ganzem, d. h. wie der Zuschauer versteht und sich gefühlsmäßig zu den Ereignissen im Universum des Films verhält, die die Musik mit realisiert oder verwirklicht.
d) *Kognitive Makrorahmen:* Diese Ebene betrifft das allgemeine und filmspezifische Wissen des Zuschauers über erzähltechnische Formen, die von einem gegebenen musikalischen Ausdruck aktiviert werden können, z. B. wenn die Einleitungsmusik zu einem Film daran mitwirkt, eine Reihe mehr oder minder präziser Genreerwartungen beim Zuschauer hervorzurufen.« (Langkjær 2000: 117–118; Herv. i. O.)

Durch Langkjærs Modell wird zusammenfassend die emotionale und kognitive Auseinandersetzung der Zuschauer*innen mit der filmischen Fiktion als ein entscheidendes Element in der Schaffung von Bedeutung einbezogen. Diese vier Ebenen, auf denen der Film erlebt werden kann, verdeutlichen, »daß der expressive Ausdruck der Musik [a] nicht notwendigerweise das Situationserlebnis einer der fiktiven Personen widerspiegelt [b], das wiederum nicht notwendigerweise die Gefühle des Zuschauers abbildet [c]« (Langkjær 2000: 118). Da Rabenalts Unterscheidung zwischen Mit- und Eigenaffekt spezifische Erlebniszustände auf diesen verschiedenen Bedeutungsebenen beschreibt und unter je einem Begriff fasst, lassen sich seine musikdramaturgischen Überlegungen produktiv mit Langkjærs Theorie des hörenden Publikums verbinden.

Der sympathische Psychopath in *The House That Jack Built*

Dass sich Langkjær in seiner Theorie auf instrumentale Hintergrundmusik im Film beschränkt, mag überraschen. So erscheint doch gerade die präexistente Musik für die Beziehung zwischen der Fiktion des Films und der Wirklichkeit der Zuschauer*innen aufschlussreich. Nach Godsall lässt sich präexistente Musik als »*reale* Musik« verstehen, die »für die Kinozuschauer aus ihrer Lebenswelt verständlich ist und die deshalb eine ideale Wahl für einen Filmemacher darstellt, der eine akkurate und authentische Repräsentation dieser Welt anstrebt« (Godsall 2015: 17; Herv. i. O.). Präexistente Musik schlägt eine direkte Brücke zur Lebenswirklichkeit der Zuschauer*innen. Sie bietet Filmschaffenden die Möglichkeit, nicht nur die Gefühle der Filmfiguren zu vermitteln, sondern auch die Gefühle des Publikums zu beeinflussen. Dem ist man sich in der Filmproduktion durchaus bewusst, wie mir Triers Filmeditorin Molly Stensgaard mitteilte:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Music is one of the strongest and most direct connections to the spectator's emotional reaction to the film. But music that already exists speaks to the audience in a different way than a score because they *know* it. It is something they already have an emotional connection to. They have memories that are connected to this existing music. It speaks to the audience much more directly. And then when it's connected to something horrible, like David Bowie in *The House That Jack Built*, it becomes even more contradictory. For example, when Jack is driving away and his car is dragging this dead body behind him and the face is completely removed because of the road and then you hear this completely upbeat Bowie number. It's a severe contradiction. Because you almost can't help but feel cool and good when you hear that number, even though this film situation is so horrible with Jack smashing this woman's face. In that sense, it makes you connect with this horrible psychopath because the music associates him with something really cool, which he's obviously not at all. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021; Herv. i. O.)

Die außerfilmische Realität der Zuschauer*innen macht ihre emotionale Manipulation im Film möglich. Einerseits lässt sich der beschwingte Charakter des Funkrocks (sinnliche Wahrnehmung) nur auf Jack und seine gelungene Flucht im Fiktionsuniversum beziehen (Perzeption). Andererseits bereitet uns – nach Stensgaard – Bowies »Fame« (1975) selbst Vergnügen, da wir damit vergangene positive Erlebnisse assoziieren (Rezeption). Die Verwendung von Musik in diesem Horrorfilm führt mithin dazu, dass sich die Emotion, die wir dem Psychopathen zuschreiben, und unser eigener Gefühlszustand in diesem Moment ähneln (Mitaffekt). Durch diese Empathie entsteht Komplizenschaft. Der Song untergräbt sowohl die Empathie für die misshandelte Frau als auch die Abscheu vor ihrem psychopathischen Mörder. Anstelle dieser Reaktionen, die eine derartige Szene üblicherweise hervorrufen würde, fördert die Musik eine emotionale Verbindung mit Jack. Bowies Musik im Film schafft dadurch ein Gefühl von gemeinsamer Kulturerfahrung und gemeinsamem Geschmack zwischen Bösewicht und Zuschauer*in. Sie unterstützt die Vorstellung, dass dieser Psychopath, so sadistisch und bestialisch er auch ist, uns nicht vollkommen unähnlich ist.

Die Absurdität von Jacks Flucht und die Musik lassen sich vermutlich noch für viele Zuschauer*innen vereinbaren. Erst in der darauffolgenden Szene werden die Konsequenzen der Handlung explizit dargestellt, indem Jack den Frauenkörper von einer umwickelten Plane befreit und wir die Leiche in einer extrem brutalen Einstellung sehen – ohne Begleitung von Musik. Diese Bilder sind so gewalttätig, dass sie das positive Gefühl nicht nur zunichtemachen, sondern geradezu schockhaften Charakter besitzen und Ekel hervorrufen. Die Verwendung von Musik gleicht der Surprise-Variante in Hitchcocks Beispiel, weil sie uns die Situation

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

falsch einschätzen lässt. Während sich für gewöhnlich der Eigenaffekt im Mitaffekt auflöst, schlägt hier der Mitaffekt plötzlich zum Eigenaffekt um. Dies widerspricht herkömmlichen musikdramaturgischen Mechanismen im Film: »Die zeitliche Versetzung von musikalisch und von visuell repräsentiertem Ausdruck [d. h. der Eigenaffekt] kann offenbar nur begrenzt aufrechterhalten werden und erfordert eine Lösung im synchronisierten Mitaffekt« (Rabenalt 2020: 157). Im Gegensatz zu dieser Lösung folgt der hier durch die Musik angelegte synchronisierte Mitaffekt der Logik einer Falle: Die Musik lädt uns zur Identifikation mit dem Protagonisten ein, nur damit uns der Film in der nächsten Szene schonungslos vor Augen führen kann, wie problematisch und unvereinbar mit unseren moralisch-ethischen Grundsätzen eine solche Identifikation ist.

Neben dem Potenzial und der besonderen Wirkung von präexistenter Musik, betont Stensgaard die Wichtigkeit ihrer Positionierung im Film:

> I hate it when music is forced on me. I want to see something, start to react to it and then the music either contradicts that reaction or supports it. I think a lot of editors show me something and before I'm allowed to feel anything myself, they tell me what to feel with the music. When it comes to music, Lars, Kristian [Andersen] and I are more like »No! Later, later, later!« because it's like taking the responsibility away from the audience. You have to activate them, you have to make them engage, almost work a little bit. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Verbindet man Stensgaards Äußerungen zur Präexistenz und zur Positionierung, drängt sich eine nähere Betrachtung der Abspanne geradezu auf. In der Tat kommen den Abspannen in Triers Filmographie eine besondere Bedeutung zu. Wie ich bereits in Kapitel 2 skizziert habe, geht mit ihnen häufig ein musikalisch-stilistischer Bruch einher. In *The House That Jack Built* erklingt im Abspann »Hit the Road Jack« in der Version von Buster Poindexter (1989), der wiederum die Kreation des Sängers David Johansen ist. Leslie Ming, die als Music Researcher diesen Song für den Film heraussuchte, erläuterte mir die Wirkung folgendermaßen:

> I think it comes as quite a surprise when »Hit the Road Jack« hits the screen and speakers at the end, because it's a song that most people know very well, but not in the context of a film about a serial killer. I remember watching it in the movie theater at the premiere in Copenhagen and thinking, »Oh yes, this really works!« It couldn't have been any other song. It fits perfectly. I guess Lars wanted it to be upbeat, because it makes you leaving the cinema in good spirits, even though you've just watched a psycho killer slaughter women and children. In a way, it's quite disturbing that we are able to do that, and that's what Lars is really great at: to make us cringe at ourselves or at humanity. I will forever picture Matt Dillon in my mind when I hear this song. (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020)

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der von Ming erwähnte Überraschungseffekt entsteht durch das, was Langkjær »kognitive Makrorahmen« nennt: Mit dem Horrorgenre des Films werden verschiedene Erwartungshaltungen seitens der Zuschauer*innen hervorgerufen, denen durch Poindexters Over-the-top-Performance dieses berühmten Songs gänzlich widersprochen wird. Dass dieser Widerspruch mit dem Abspann geschieht, hat einen besonderen Effekt: Einerseits haben wir im Verlaufe des gesamten Films unsere Erwartungshaltungen fortlaufend angepasst und korrigiert, sodass wir glauben, recht genau zu wissen, was vor uns auf der Leinwand flimmert. Andererseits geschieht diese Brechung zu einem Zeitpunkt, an dem wir eigentlich nichts mehr erwarten, da der Film mit dem Abspann doch für die meisten als abgeschlossen gilt.

Der unvermittelte Einsatz mag uns dann unerwartet in eine positive Stimmung versetzen. Allerdings wird die Irritation nicht lange auf sich warten lassen. Sie entsteht sowohl durch einen intramedialen Konflikt der Texte als auch durch einen intermedialen Konflikt der Kontexte.[145] Erstens lässt die spezifische Coverversion aufhorchen. Der Song hat vor allem Popularität in der Version von Ray Charles mit Margie Hendrix (1961) gewonnen. Hingegen ist das Cover von Poindexter recht unbekannt. Die bewusste Entscheidung gegen die geläufige Version des Songs (vgl. Kapitel 2) zielt bereits insofern auf eine klangliche Irritation, als wir den Song im Kino sofort erkennen, nur um sogleich zu realisieren, dass dies aber nicht die Aufnahme ist, die wir zu hören glaubten. Zweitens stellt sich unweigerlich die Frage, auf was wir diese für den Film übertrieben humorvolle Musik von Poindexter beziehen sollen. Der Songtext über Jack, der einfach nicht abhauen möchte, und der gleichnamige Protagonist im Film legen eine Referenzialität zwischen den beiden Jacks nahe. Gleichzeitig ist offensichtlich, dass der Ausdruck der Musik nicht das Situationserlebnis des Mörders widerspiegelt, der direkt vor dem Abspann in seinen Tod stürzte. Der Film scheint uns nur eine Möglichkeit zu lassen: Da sich der positive und beschwingte Charakter der Musik – im Gegensatz zu Bowie zuvor – nicht mehr auf etwas im Fiktionsuniversum beziehen lässt, scheint er unseren eigenen Gefühlszustand abbilden zu wollen. Und wie Leslie Ming erläutert, kann dies durch die Wahl der präexistenten Musik auch durchaus gelingen, weil diese Musik jenes Gefühl gleichzeitig erzeugt. Indem der Film uns eine eindeutige Referenz verwehrt (Perzeption), legt er uns nahe, dass unsere sinnliche Wahrnehmung der Musik unserer Rezeption des Films entspricht. In Anbetracht des zuvor gezeigten Leids und der brutalen Gewalt mögen damit jedoch viele Zuschauer*innen Unbehagen verbinden.

145 Zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen diesen Konflikten vgl. insb. Kapitel 6.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Konzept der »Active Spectatorship« ist durch eine Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz gekennzeichnet: »The ›active‹ spectator is seen as one who is able to be simultaneously inside and outside the world of the film« (Phillips 2012: 138). Die Musik in *The House That Jack Built* positioniert uns als Zuschauer*innen aber nicht nur gleichzeitig in Nähe und Distanz zu dem Geschehen, sondern sie erzeugt emotionale Dissonanzen. Dabei ist der Umstand, dass die Musik eine außerfilmische Existenz hat, von zentraler Bedeutung: »[…] pre-existing music points audiences outwards in order to draw them back in« (Godsall 2019: 121). Ohne dass Godsall darauf aufmerksam machen würde, steht seine Formulierung doch in beachtlicher Kompatibilität mit Phillips' Definition vom »Active Spectator«. Auf die Frage, wie man einen gefühlsmäßigen Kontakt zum Publikum erlangen könne, antwortet Trier in seiner oben besprochenen Abtretungsurkunde, dass man dem Publikum gestatten müsse, »auf das Gefühlsregister zurückzugreifen, das es aus der Wirklichkeit kennt, indem man darauf besteht, daß die [dramatische] Vorstellung Wirklichkeit IST« (Trier 2004: 2; Herv. i. O.). Es liegt auf der Hand, dass präexistente Musik für dieses Ziel ein hervorragendes Mittel darstellt. Mit ihr kann es nicht nur gelingen, Langkjærs Grenze zwischen dem Wissen um und dem Empfinden von Gefühlen verschwimmen zu lassen, sondern beide Ebenen sogar gegeneinander auszuspielen.

Dass Triers dramaturgische Äußerungen im Kontext der gescheiterten *Ring*-Produktion von seinen vorangegangenen Filmprojekten beeinflusst sind und die darauffolgenden beeinflusst haben, ist sehr wahrscheinlich. Im Falle von *The House That Jack Built* lässt sich der direkte Einfluss sogar auf Grundlage des unveröffentlichten Drehbuchs nachweisen, da sich zu Beginn des Epilogs folgende Anmerkung befindet:

> Die Tableaux [vivants] sind aus der Idee der »bereicherten Dunkelheit« heraus konzipiert, d. h., der überwiegende Teil des Bildes liegt in der Regel im Dunkeln, aber die kleineren Bereiche, die beleuchtet sind, vermitteln den Eindruck einer Monumentalität und eines Inhalts, der sich durch die Vorstellungskraft des Betrachters in die Dunkelheit hinein ausbreitet und das Bild ausfüllt.[146]

Lars von Trier nimmt in seinem Drehbuch direkten Bezug auf die Idee der »bereicherten Dunkelheit«. Er betont erneut, dass der Film die Imagination der Zuschauer*innen aktivieren soll. Angeregt durch die visuellen Leerstellen, ver-

146 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2016: 112): »Tableauerne tænkes udført ud fra idéen ›Det berigede mørke‹, dvs. at langt størstedelen af billedet normalt vil ligge i mørke, men de mindre områder der er belyst giver indtryk af en monomentalitet [sic] og et indhold, der via tilskuerens fantasi breder sig til mørket og fylder billedet ud.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 8.3: Die »bereicherte Dunkelheit« in *The House That Jack Built* (2:13:03).

vollständigt das Publikum die Bilder mental. Hierbei scheint nicht nur das Prinzip, sondern sogar ein Beispiel aus der Abtretungsurkunde Einzug in den Film gefunden zu haben:

> **Tableau, Die lange Leiter**
>
> Ein dunkles Bild mit zwei hellen Flecken, einer davon ist Verge, der unten auf der Leiter steht, der andere ist Jack, der oben auf der Leiter herunterkommt. Wir spüren, dass die umgebenden Felswände nur aus menschlichen Körpern bestehen. Sowohl Verge als auch Jack haben eine Taschenlampe in der Hand.[147]

Die Leiter aus der Abtretungsurkunde (s. o.) wird also filmisch realisiert (Abb. 8.3). So sehr sich die vollständige Kontrolle des Lichts im Opernsaal als nicht zu bewältigende Herausforderung herausstellte, so leicht ist sie durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung im Film zu erlangen. Laut Drehbuch entsteht die Illusion durch das, was wir nicht sehen. Es sind die schwarzen Bereiche, die uns die Bilder imaginativ vervollständigen lassen.

Anhand von *The House That Jack Built* wurde gezeigt, wie präexistente Musik zur emotionalen Manipulation und kognitiven Aktivierung genutzt werden kann. Um jedoch die Bedeutung der Tonspur im Hinblick auf die Illusion zu durchleuchten, lohnt sich der Blick auf zwei andere Filme: *Dogville* und *Manderlay*. Im Folgenden steht neben der Abspannmusik das Sound Design im Mittelpunkt.

147 I. O. (ebd.: 116): »**Tableau, Den lange stige** / Et mørkt billede med to lyspletter, den ene er Verge der står ved stigens bund, i bunden af billedet, den anden er Jack på vej ned, helt oppe i stigens top. Vi fornemmer at klippevæggene omkring er udformet udelukkende af menneskekroppe. Både Verge og Jack har lygte i hånden.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Illusion und Irritation in *Dogville* und *Manderlay*

Dogville und *Manderlay* sind wohl die ersten Filme, die einem einfallen, wenn man die Abtretungsurkunde liest. Die »bereicherte Dunkelheit« ruft unmittelbar das minimalistische Set von *Dogville* in Erinnerung mit seinem schwarzen Bühnenboden und den fehlenden Requisiten (Abb. 8.4). Dies ist kein Zufall. Die Produktion von *Dogville* und die Arbeit an der *Ring*-Inszenierung in Bayreuth haben sich zeitlich überschnitten. In der ersten Fassung des Drehbuchs findet sich eine Vorbemerkung, in der Trier die Grundidee des Films erläutert:

> The idea is to shoot the whole film on one big stage, practically without scenery. The houses of Dogville, for example, will consist of nothing but lines drawn on the black stage floor. Vital props will be present, but we will be operating in an extremely stylized universe, and the intention is to have the cast in their costumes carry the plot and the drama almost on their own, although they will be aided by the mood generated by the *soundtrack*. During the film we may occasionally observe what is going on from high, and the town will very much resemble a sketch map with street names, etc. […] The purpose of this frugality is to exploit to the full the images the film will create in the *viewer's mind*. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2000: 2; eigene Herv.)

Dieser Text ist auf den 24. Januar 2001 datiert, also knapp neun Monate vor der offiziellen Pressemeldung, die Triers Arbeit an der *Ring*-Inszenierung in Bayreuth verkündete. Den Ansatz, die Imagination des Publikums durch die Reduktion der Informationsmenge zu aktivieren, haben beide Projekte gemein. Zudem betont Trier hier die unterstützende Funktion der Tonspur. Kapitel 4 hat bereits gezeigt, dass die Auswahl, Positionierung und Bearbeitung der Barockmusik den Gefühlszustand der Protagonistin Grace vermitteln. An der Illusion partizipiert jedoch in erster Linie das Sound Design.

Kristian Eidnes Andersen, der als Supervising Sound Editor an *Dogville* mitwirkte, beschrieb mir das Ziel in der Erstellung der Tonspur folgendermaßen:

> The sound should be as authentic as possible. Per Streit, the sound designer, even travelled to the U.S. and recorded some sounds in the actual locations of the story. We wanted the right sounds, the real ones. There was a rubber floor on set and the actors had their microphones in their hair, so we only had dialogue on the soundtrack. This clean track allowed us to be very precise with the sound. The whole idea was that the sound should be the scenography. Everything you cannot see, you can hear. We had rain, we had wind, we had interior sounds, we had exterior sounds. We also had footsteps on grass, footsteps on gravel, footsteps on wood, and so on. We made a map with Lars and assigned certain sounds to each

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 8.4: Die erste Einstellung in *Dogville* zeigt das minimalistische Filmset aus der Vogelperspektive (0:00:16).

> area. When the camera moved into an invisible building, we changed the sound from, for example, a river to dull splatter – the way you would really hear it in a house like that. We tried to be as naturalistic as possible. It was really auditive scenography. But of course it's still very much fabricated. When I say »naturalistic«, it doesn't mean that you just put the microphone somewhere, but that you construct the sound so that the audience doesn't recognise its artificiality, that they *think* it's realistic. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020; Herv. i. O.)

Das Sound Design macht den Ort glaubhaft, der visuell so extrem minimalistisch ist.[148] Wenngleich sich die Schauspieler*innen auf einer Bühne in einer Halle befinden, hören wir das Säuseln des Windes, das Zirpen von Grillen oder das Zwitschern der Vögel. Wir hören das Klopfen, Öffnen und Schließen von unsichtbaren Türen. Wenn die Schauspieler*innen über den Studioboden laufen, hören wir Schritte auf körnigem Kies, Gras oder Schnee. Das Sound Design hilft den

148 Die Idee eines ›realen‹ Sound Designs prägte auch die Produktion von *Antichrist*, wie mir Andersen berichtete: »Early on we [Andersen mit Trier] talked about recording inside the body. I swallowed a small microphone. I can tell you, don't do that, it's very uncomfortable. I recorded the sounds and movements of my inner body and sampled them. It didn't need any further editing. It was unpleasant enough as it was. The sound of the blood flowing, the breathing in the background. We used it in the scene where the man hypnotises the woman and takes her back to Eden« (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020). Während die Zuschauer*innen in der Hypnose-Szene visuell in die Innenwelt der Protagonistin eintauchen, sind auf der Tonspur Geräusche aus dem Inneren des menschlichen Körpers zu hören. Zum Sound Design in *Antichrist* vgl. auch Coulthard (2013: 122–124), zur Erzeugung von Unbehagen durch das Sound Design in *Melancholia* zudem Kapitel 7.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zuschauer*innen, die Tatsache zu ignorieren, dass sie einen Film ohne Kulissen sehen, indem es die Imagination anregt, die (visuellen) Leerstellen selbst zu füllen:

> I think you wouldn't be able to hear all of these sounds on a conscious level. We put them in just to give a feeling of reality. [...] That's a big part of the concept: to provide a kind of naturalistic sound. It's important to »fill in the gaps,« so to say, with sound. (Trier in Hurwitz 2006)

In *Dogville* (und *Manderlay*) ist die Tonspur direkt an der Illusion beteiligt, die die Bilder in den Köpfen der Zuschauer*innen entstehen lässt. Dass wir diese Klänge problemlos mit dem Fiktionsuniversum verknüpfen können, ohne dass ein visuelles Pendant vorhanden wäre, liegt daran, dass wir durch unsere Lebenswirklichkeit daran gewöhnt sind, solche Umgebungsgeräusche auch ohne direkte visuelle Repräsentation einer zugehörigen Klangquelle wahrzunehmen: Wenn wir das Prasseln des Regens hören, glauben wir an seine Existenz, auch wenn er im Moment nicht sichtbar ist, weil etwa die Vorhänge vor den Fenstern zugezogen sind. In der Filmtheorie gibt es den Begriff des »Akusmatischen«, den Michel Chion von Jérôme Peignot und Pierre Schaeffer übernommen und auf den Film angewandt hat. Mit ihm werden Klänge bezeichnet, deren Klangquellen nicht sichtbar sind und sich somit nicht mit Sicherheit im Handlungsraum verorten lassen (Chion 2012 [1990]: 65–66; Görne 2017: 183). Die Filmforschung spricht im Kontext des Sound Designs auch von »intermodaler Assoziation«, die die Grundlage für die Glaubwürdigkeit der Ton-Bild-Relation schafft: »Es gehört zu den genuinen Verfahren der menschlichen Objektwahrnehmung, dass die verschiedenen Empfindungen aus den einzelnen Sinnbezirken assoziativ miteinander verknüpft werden« (Flückiger 2012: 138). Der Film kann durch die gleichzeitige Darbietung von optischen und akustischen Reizen die »Illusion einer kausalen Beziehung zwischen Bild und Ton erzeugen« (ebd.: 140). *Dogville* und *Manderlay* reizen dieses Prinzip der Perzeption bis ins Letzte aus, denn wir sehen nicht bloß, dass die visuelle Repräsentation der Tonspur fehlt, sondern wir sehen gewissermaßen das Fehlen selbst. Die Bildspur des Films zeigt nicht nur nicht die zugehörigen Klangquellen, sondern sie zeigt ihre visuelle Abwesenheit durch das minimalistische Set bzw. die Unmöglichkeit ihrer realen Anwesenheit. Die visuelle Abwesenheit der Tonspur ist demnach permanent visuell anwesend. Die Ton-Bild-Relation in *Dogville* demonstriert eindrücklich, wie ausgeprägt unsere Rolle als aktiv hörende Mitgestalter*innen des Filmerlebnisses sein kann, indem wir die Bilder aufgrund des Tons vielmehr erst imaginativ erzeugen, als sie bloß zu vervollständigen.

Während das Sound Design und die Barockmusik vor allem der Immersion dienen, wirft uns der Abspann abermals aus dem Fiktionsuniversum heraus. Die Produktionsfirma fügte den Filmkopien »Guidelines for the end credit« bei, in

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

denen sie die Kinos aufforderte, das Saallicht bis zum Ende des Abspanns ausgeschaltet zu lassen (Nielsen 2003). Sowohl in *Dogville* als auch in *Manderlay* erklingt in den Abspannen David Bowies »Young Americans« aus dem gleichnamigen Album (1975), das auch den zuvor besprochenen Song »Fame« enthält. Gleichzeitig sind historische und zeitgenössische Fotos der US-amerikanischen Gesellschaft zu sehen. Hierzu zählen Fotos der 1970er-Jahre, die aus dem berühmten Dokumentarbuch *American Pictures* (erstmals 1977) des dänischen Fotografen Jacob Holdt entnommen sind, sowie aus der Zeit der Großen Depression, die von berühmten Fotograf*innen wie Russell Lee, Dorothea Lange, Jack Collier, Ben Shan, Carl Mydans oder Arthur Rothstein stammen und von der »Farm Security Administration« (FSA) in Auftrag gegeben wurden. Im Kontrast zur hochgradigen Stilisierung des Films zeigen die Abspanne explizite Zeugnisse eines von Hass, Armut und Elend gekennzeichneten Amerikas in einer zeitübergreifenden Art und Weise.

Durch den Bildschnitt, der sich am musikalischen Rhythmus orientiert, vermitteln die Abspanne die Ästhetik eines Musikvideos. Die Fotos sind streckenweise sogar inhaltlich passend zu den Liedzeilen Bowies montiert. So erscheint ein Foto von Präsident Nixon in *Dogville* (ab 2:47:40), während Bowie zeitgleich von ihm singt (»Do you remember your President Nixon? Do you remember the bills you have to pay?«). Nixon war ein Jahr vor Veröffentlichung des Songs aufgrund der Watergate-Affäre zurückgetreten. In *Manderlay* wird zu dieser Liedzeile der damalig regierende Präsident George W. Bush gezeigt (ab 2:09:59), der zwei Jahre vor der Filmpremiere völkerrechtswidrig in den Irakkrieg zog. Insbesondere die Abspanne führten dazu, dass den Filmen eine antiamerikanische Haltung vorgeworfen wurde, wie sie beispielshalber Todd McCarthy (2003) in der *Variety* zu identifizieren glaubt: »[…] the entire point of *Dogville* is that von Trier has judged America, found it wanting and therefore deserving of immediate annihilation. This is, in short, his ›J'accuse!‹ directed toward an entire nation.«[149]

Es lassen sich mehrere mögliche Gründe benennen, warum die Filme eine solch provozierende Wirkung auf ihre Zuschauer*innen haben. Zu diesen gehört auch die filmmusikalische Gestaltung. Die Analyse in Kapitel 4 hat dargelegt, wie der letzte Musikeinsatz vor dem Abspann durch die Verwendung der Musik das moralische Dilemma der Protagonistin erfahrbar macht, durch den musikalischen Charakter der präexistenten Komposition ihren erschöpften Gemütszustand vermittelt und durch die Bearbeitung die emotionale Entwicklung unterstützt, die

149 Vgl. ebenso die Kritiken von Jacobson (2003), Rice (2004) oder Sklar (2004). Zur diesbezüglichen Kritik und politischen Dimension beider Filme vgl. ferner Apostolidis (2016) und Bainbridge (2007: 141–156).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sie in ihrer Urteilsfindung vollzieht. Der Film ist darauf ausgerichtet, eine starke Identifikation der Zuschauer*innen mit der Protagonistin zu erreichen (Mitaffekt). Ihre Entscheidung, das gesamte Dorf auszulöschen, welches zuvor so viel Leid verursachte, soll nachvollziehbar erscheinen. Entsprechend investiert der Film eine beachtliche Laufzeit in Graces Urteilsfindung und bezieht uns durch die filmische Gestaltung in diesen Prozess ein. Dass wir uns dadurch – sofern wir dem folgen – mit Grace für einen Massenmord entscheiden, zeigt uns der Film mit der anschließenden brutalen Auslöschung der Dorfgemeinschaft. Diese Kombination aus Identifikationseinladung an das Publikum und dem Verwehren einer Katharsis, indem uns die Folgen einer solchen Identifikation bewusst gemacht werden, ist es, weshalb Nikolaj Lübecker (2011) bei *Dogville* von einem »Feel-bad Film« spricht.

Während die Musik in dieser Szene daran beteiligt ist, uns Graces Rache nachvollziehen zu lassen, entlarvt der Abspann die Problematik einer derartigen Komplizenschaft. Sowohl die Musik David Bowies als auch die Dokumentarbilder, die wir dann im Abspann sehen und hören, laufen jedweder Erwartungshaltung zuwider, die im Verlauf des Films herausgebildet wurde. Im Gegensatz zu *The House That Jack Built* gehen mit dem Abspann sogar Brechungen auf drei Ebenen einher: Erstens steht die Bildspur in Konflikt zum vorherigen Film (extreme Stilisierung vs. Wirklichkeitsanspruch der Fotografien). Zweitens geschieht ein musikalisch-stilistischer Bruch auf der Tonspur (Barockmusik vs. Glam Rock). Drittens stehen Bild- und Tonspur *innerhalb* des Abspanns in Konflikt: Armut und Elend auf den Fotos vs. Bowies opulenten »plastic Soul«.

Die Wirkung dieser Brechungen ist – wie bei *The House That Jack Built* – eine Distanzierung (nach der Involvierung). Erneut stellt sich die Frage nach der Referenzialität: Soll die funkige Musik unseren Gemütszustand angesichts der schrecklichen ›Lösung‹ des Films abbilden? Im Gegensatz zu *The House That Jack Built* ist der Abspann in seiner Widersprüchlichkeit jedoch drastischer, da er *in sich* bereits widersprüchlich ist und uns als Zuschauer*innen zwischen der Beschwingtheit der Musik und der Tragik der Bilder oszillieren lässt. Statt uns wie in *The House That Jack Built* mit einem Gefühl zu entlassen, welches wir nicht akzeptieren wollen (und können), verweigert uns der Abspann hier überhaupt jegliches Gefühl von Eindeutigkeit. Sowohl in *The House That Jack Built* als auch in *Dogville* und *Manderlay* provoziert die audiovisuelle Gestaltung also widersprüchliche Gefühlszustände beim Publikum. Aufgrund dieser Unvereinbarkeit zwischen präexistenter Musik und ihrer filmischen Rekontextualisierung werden aus den intermedialen Konflikten der Kontexte unauflösbar erscheinende Widersprüche.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

***

Der Ausgangspunkt dieses Kapitels war ein persönliches Kinoerlebnis, welches ich erzählt habe, um die extreme Bandbreite an Reaktionen auf Lars von Triers Filme zu veranschaulichen. Das Ziel bestand nicht darin, Antworten auf die vielen Fragen zu finden, die die Filme aufwerfen, oder sich in der Interpretation der genannten Filme zu positionieren. Es ging mir darum aufzuzeigen, dass Triers Dramaturgie auf eine Aktivierung der Zuschauer*innen zielt und welche Rolle die Musik dabei spielt. Vieles davon erinnert an die Logik einer Falle: Wir werden dazu gebracht, uns mit einer Position zu identifizieren, die sich dann aber als falsch herausstellt, da sie sich als unvereinbar mit unseren moralisch-ethischen Grundsätzen entpuppt. Dass man die Filme für dieses Spiel der Identifikationssteuerung kritisiert, ist legitim. Das Kino des Lars von Trier zielt auf eine Manipulation des Publikums. Allerdings lässt es uns auch durch seine Irritationen häufig dieser Manipulation gewahr werden. Die Dekonstruktion der eigenen Konstruktion ist in die filmische Struktur eingeschrieben. Die Filme spielen mit der für die »Active Spectatorship« typischen Gleichzeitigkeit von Involvierung und Distanzierung. Durch die andauernde Assoziation und Dissoziation mit den Protagonist*innen und ihren Erzählungen wird das Publikum im Kinosessel immer wieder hin- und hergerissen und hat am Ende des Films so oft die Seiten gewechselt, dass es irritiert den Kinosaal verlässt. Die Fähigkeit der Musik, das Publikum nicht nur über die emotionale Lage der Protagonist*innen zu informieren, sondern es auch selbst in diese (oder eine konterkarierende) zu versetzen, ist ein integraler Bestandteil dieses Spiels.

Die Präexistenz stellte sich hierbei als wichtige Eigenschaft der Musik heraus, da sie durch ihre außerfilmische Daseinsform die filmische Illusion von Wirklichkeit unterstützt und direkt emotionalen Einfluss auf das Publikum ausüben kann. Das nächste Kapitel geht noch einen Schritt weiter: *Dancer in the Dark* gilt als einer der polarisierendsten Filme aller Zeiten. Auch dieser Film zielt auf die Aktivierung der Zuschauer*innen, die Erzeugung emotionaler Dissonanzen und die Wahrnehmung als Wirklichkeit. All dies geschieht in erster Linie durch die Musik. Allerdings haben wir es dort nicht mehr nur mit der filmischen Integration von präexistenter Musik zu tun, sondern mit der Integration eines präexistenten Popstars.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Quellen

Literatur

Apostolidis, Paul (2016): »Young Americans«: Rancière and Bowie in *Dogville*. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. von Bonnie Honig and Lori J. Marso. New York: Oxford University Press. S. 191–215.

Badley, Linda (2010): Lars von Trier. Urbana et al.: University of Illinois Press.

Bainbridge, Caroline (2003): The Trauma Debate: Just Looking? Traumatic Affect, Film Form and Spectatorship in the Work of Lars von Trier. In: Screen, 45/4: 391–400.

Bainbridge, Caroline (2004): Making Waves: Trauma and Ethics in the Work of Lars von Trier. In: Journal for Cultural Research, 8/3: 353–370.

Bainbridge, Caroline (2007): The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice. London und New York: Wallflower Press (Directors' Cuts).

Barthes, Roland (2000 [1968]): Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.

Brooks, Xan (2009): Antichrist: A Work of Genius or the Sickest Film in the History of Cinema? In: The Guardian, 16. Juli. URL: https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism (05.08.2021).

Buhler, James (2019): Theories of the Soundtrack. New York: Oxford University Press (The Oxford Music / Media Series).

Chion, Michel (2012 [1990]): Audio-Vision: Ton und Bild im Kino. Aus dem Französischen von Alexandra Fuchs und J. U. Lensing. Berlin: Schiele & Schön.

Cizmic, Maria (2015): The Vicissitudes of Listening: Music, Empathy, and Escape in Lars von Trier's *Breaking the Waves*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 9/1: 1–32.

Claxton, Susanne (2019): Art and Myth: Beyond Binaries. In: The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements. Hg. von José A. Haro und William H. Koch. Cham: Palgrave Macmillan. S. 47–61.

Coulthard, Lisa (2013): Dirty Sound: Haptic Noise in New Extremism. In: The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media. Hg. von Carol Vernallis, Amy Herzog und John Richardson. New York: Oxford University Press. S. 115–126.

Elbeshlawy, Ahmed (2016): Woman in Lars von Trier's Cinema, 1996–2014. Cham: Palgrave Macmillan.

Evans, Nicola (2014): How to Make Your Audience Suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier's *Dogville*. In: Culture, Theory and Critique, 55/3: 365–382.

Flemming, Antje (2010): Lars von Trier: Goldene Herzen, geschundene Körper. Berlin: Bertz + Fischer.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Flückiger, Barbara (2012 [2001]): Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien).

Galt, Rosalind (2016): The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. von Bonnie Honig und Lori J. Marso. New York: Oxford University Press. S. 71–96.

Godsall, Jonathan (2015): Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses. In: Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder. Hg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank. München: edition text + kritik (FilmMusik). S. 11–27.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Görne, Thomas (2017): Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion. Hamburg: Hanser.

Hanstein, Ulrike (2011): Unknown Woman, geprügelter Held: Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki. Berlin und Köln: Alexander.

Hjort, Mette (2013): The Problem with Provocation: On Lars von Trier, Enfant Terrible of Danish Art Film. In: Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media, 36: 5–29.

Hjort, Mette und Bondebjerg, Ib (2000): The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema. Bristol und Portland: Intellect.

Holdt, Jacob (1984 [1977]): American Pictures: Persönliche Erlebnisse in Amerikas Unterschichten 1970–1975. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Hurwitz, Matt (2006): Sound Makes the Picture: Lars von Trier's *Manderlay*. In: Mix, 6. Januar. URL: https://www.mixonline.com/sfp/sound-makes-picture-369136 (05.08.2021).

Jacke, Andreas (2013): Todes-Rezeptionen: Händel und Wagner in Lars von Triers *Antichrist* (2009) und *Melancholia* (2011). In: Der Soundtrack unserer Träume: Filmmusik und Psychoanalyse. Hg. von Konrad Heiland und Theo Piegler. Gießen: Psychosozial Verlag. S. 127–142.

Jacobson, Harlan (2003): … the Land of the Damned. In: Film Comment, 39/6: 21.

Langkjær, Birger (2000): Der hörende Zuschauer: Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion. In: Montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 9/1: 97–124.

Loren, Scott und Metelmann, Jörg (2013): Irritation of Life: The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier. Marburg: Schüren.

Lübecker, Nikolaj (2011): Lars von Trier's *Dogville*: A Feel-Bad Film. In: The New Extremism in Cinema: From France to Europe. Hg. von Tanya Horeck und Tina Kendall. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 157–168.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lübecker, Nikolaj (2015): The Feel-Bad Film. Edinburgh: Edinburgh University Press (Edinburgh Studies in Film and Intermediality).

Marso, Lori J. (2016): Must We Burn Lars von Trier? Simone de Beauvoir's Body Politics in *Antichrist*. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. von Bonnie Honig und Lori J. Marso. New York: Oxford University Press. S. 45–70.

McCarthy, Todd (2003): Dogville. In: Variety, 19. Mai. URL: https://variety.com/2003/film/markets-festivals/dogville-1200541582/ (05.08.2021).

Müller-Freienfels, Richard (1922): Psychologie der Kunst. Bd. I: Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgeniessens. Wiesbaden: Springer.

Parly, Nila (2019): Lars von Trier's Lost *Ring*. In: Cambridge Opera Journal, 30/1: 1–28.

Phillips, Patrick (2012): Spectator, Audience and Response. In: Introduction to Film Studies. 5. Auflage. Hg. von Jill Nelmes. New York: Routledge. S. 113–141.

Quigley, Paula (2014): The Spectacle of Suffering: The ›Woman's Film‹ and Lars von Trier. In: Studies in European Cinema, 9/2–3: 155–168.

Rabenalt, Robert (2020): Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: edition text + kritik.

Rice, Shelley (2004): Dogville: the American Effect. In: Art in America, April: 51.

Rockwell, John (2004): Reverberations; Maybe Lars von Trier's Vision Was Just What Wagner Needed. In: The New York Times, 11. Juni. URL: https://www.nytimes.com/2004/06/11/movies/reverberations-maybe-lars-von-trier-s-vision-was-just-what-wagner-needed.html (05.08.2021).

Schepelern, Peter (2015): Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's ›Nymphomaniac‹. In: Kosmorama, 259. URL: https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac (05.08.2021).

Sinnerbrink, Robert (2016): Provocation and Perversity: Lars von Trier's Cinematic Anti-philosophy. In: The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema. Hg. von Seung-hoon Jeong and Jeremi Szaniawski. New York et al.: Bloomsbury. S. 95–114.

Sklar, Robert (2004): Dogville. In: Cineaste, 29/3: 47.

Thompson, Kristin (1988): Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton University Press.

Torres-Guevara, Rosario (2019): The Need of the Antichrist to Tame the Wild Tongue of Nosotras. In: The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements. Hg. von José A. Haro und William H. Koch. Cham: Palgrave Macmillan. S. 63–77.

Trier, Lars von (2007): Deed of Conveyance. In: The Opera Quarterly, 23/2–3: 341–347.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Trier, Lars von (2020): Interview: The Burden From Donald Duck. In: Louisiana Channel, 24. Dezember. URL: https://youtu.be/pXWcl6OuVw8 (05.08.2021).

Truffaut, François (1983): Hitchcock. New York et al.: Simon & Schuster.

Urgan-Sargon, Batya (2014): Sometimes a Misogynist Is Just a Misogynist: Don't Excuse Lars von Trier. In: Tablet, 28. März. URL: https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/sometimes-a-misogynist-is-just-a-misogynist (05.08.2021).

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Nielsen, Pia (2003): Guidelines for the end credit of Dogville. 17. Juni. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2000): Dogville: First Draft. 19. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2001): Pressemeldung. 18. Oktober 2001. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2004): Eine Abtretungsurkunde. 22. Juni. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2016): The House That Jack Built [Drehbuch]. Final. 17. Juni. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (o. J.): Hermed bare en hurtig forklaring til de sjuskede skitser til S akt III. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

Andersen, Kristian Eidnes (2020): Persönliche Kommunikation am 7. Dezember via Webkonferenz.

Ming, Leslie (2020): Persönliche Kommunikation am 23. November via E-Mail.

Stensgaard, Molly Malene (2021): Persönliche Kommunikation am 12. Januar via Telefon.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

9 Björk am Galgen: Performance, Persona und Authentizität in *Dancer in the Dark*

Zu Beginn von *Dancer in the Dark* (2000) sehen wir ein Amateur-Ensemble eine Szene aus *The Sound of Music* proben. Ein Schauspieler beschwert sich bei Samuel, dem Regisseur, über die Hauptdarstellerin Selma, die in *The Sound of Music* die Maria verkörpert und wiederum vom isländischen Popstar Björk gespielt wird: »You sure you think she's good enough for the part? Her singing's very strange, and she can't dance.« »Oh, come on,« antwortet Samuel, »it's the first time she's tried it. She just has a particular way of approaching the song. Sure, it's not perfect, but Selma has everything our Maria needs. She's a natural« (Trier 2000: 2).[150] Dieser Dialog fasst nicht nur die öffentliche Reaktion auf den Film zusammen, sondern auch die kritische Rezeption von Björks Performance: Als ihr Schauspieldebüt wahrgenommen, bewertete die internationale Kritik ihre Darstellung von Selma als authentisch, aufrichtig und natürlich. Dennoch blieben die Kritiker*innen geteilter Meinung über den Film im Allgemeinen: »Reviled as a failed experiment, hailed as a masterpiece, it's hard to believe that any one film could yield so many different and passionate responses« (Kaufman 2003: 153). Laut Jack Stevenson (2002: 163) könnte *Dancer* der wohl polarisierendste Film sein, der je gedreht wurde. Trotz des finanziellen Erfolgs und der Auszeichnungen, die er erhielt, bezeichneten ihn einige angesehene Kritiker*innen als »psychological snuff« und »emotional pornography« (ebd.: 159). Lars von Trier beschrieb seinen Film als eine Übung zur emotionalen Manipulation des Publikums.[151] Die Kontroverse selbst sorgte für Publicity:

> For the first time in the history of American entertainment magazine *Entertainment Weekly*, the film received reviews printed side by side by both the magazine's film critics. While Lisa Schwarzbaum considered it »astonishing and triumphant«, Owen Gleiberman described it as »a crock«. […] Some distributors attempted to capitalize on the controversy, while the UK based Film Four Distributors actually offered spectators a full refund if they left the film within its first thirty minutes. (Ago 2003: 42)

150 Im Film ist dieser Dialog im Vergleich zum Drehbuch leicht gekürzt (vgl. ab 0:03:55). Diese und die folgenden Laufzeiten beziehen sich auf die DVD-Edition von Zentropa Entertainment (2001).

151 Vgl. den Kommentar auf der NTSC-DVD sowie die Interviews im veröffentlichten Drehbuch (Trier 2000: vi) und mit Björkman (2001: 243, 249).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Björks Performance hat eine entscheidende Rolle für die Rezeption von *Dancer* gespielt. Die Performance der isländischen Sängerin besitzt drei Ebenen: die Verkörperung der Hauptfigur, ihre gleichzeitige Rolle als Komponistin der Songs im Film und wiederum ihre Aufführung dieser Musik in der Rolle der Selma. Mithilfe von Philip Auslanders Theorie der »Musical Persona« (2021) zeigt dieses Kapitel, dass die Besetzung der filmischen Hauptrolle durch einen Popstar – in Kombination mit der Erzählstruktur und dem pseudo-dokumentarischen Stil – das manipulative Potenzial des Films bildet und dem Eindruck von schockierendem Realismus dient.[152] Dazu wende ich einen transmedialen Ansatz an (vgl. Hansen 2019), indem ich Björks Rolle als Popstar mit der Präsentation der Hauptfigur in *Dancer*, der Rezeption des Films im Allgemeinen und Björks schauspielerischer Darbietung darin im Speziellen in einen analytischen Dialog bringe. Ich folge Allan Moore in dem Verständnis von Authentizität als »ascribed to, rather than inscribed in, a performance« (2002: 220). Aufgeführte Identitäten stellen Ko-Kreationen dar, da sie immer eine Aushandlung zwischen den Darsteller*innen und ihrem Publikum einschließen (vgl. Auslander 2006: 114–115). Indem wir Authentizität als in der Übereinkunft zwischen Publikum und Darsteller*in verortet verstehen, werden wir sehen, dass der Regisseur des Films, die Schauspieler*innen und der den Film umgebende Diskurs das ›reale‹ Leben und die filmische Fiktion verschwimmen ließen.

Ich behaupte, dass sich die außergewöhnliche Rezeptionsweise von Björks filmischer Performance, d. i. der Zusammenfall von Fiktion und Realität sowie die emotional aufgeladene Polarisierung, nur mit einem komplexen Konzept von Persona und als spezifisches Zusammenwirken verschiedener Medientexte verstehen lässt. In diesem Kapitel weite ich den Begriff von Präexistenz daher bewusst aus, indem ich die spezifische Beziehung zwischen Björks außerfilmischer Präsenz (als Popstar) und ihrer filmischen Performance (als Selma) analysiere. *Dancer* stellt in dieser Hinsicht ein Extrem dar als »one of the boldest and least-conventional film projects to have featured a star pop performer«, wie es Mervyn Cooke in seiner berühmten *History of Film Music* formuliert (2008: 419). Dadurch wirft der Film grundlegende Fragen auf: nicht nur im Hinblick auf die Integration und Interaktion zwischen Popstar-Personae und fiktiven Filmcharakteren, sondern auch auf

152 In einem Interview mit Anthony Kaufman (2003: 157) sagte Trier, dass Richard Brooks' *In Cold Blood* (1967) eine Inspirationsquelle für *Dancer* darstellte. Der Film erzählt die wahre Geschichte der Mörder Perry Smith und Richard Hickock. Auch Brooks strebte eine Wirklichkeitsillusion für seinen Film an, indem er etwa die Augen der realen Mörder für sein Filmplakat wählte, an Originalschauplätzen drehte (Tatort und Gerichtssaal), Originalbilder der Opfer integrierte und die Filmrollen der Geschworenen mit Menschen besetzte, die auch im realen Gerichtsprozess als Geschworene tätig waren.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Unterscheidung zwischen musikalischen und schauspielerischen Performances sowie auf Spannungen zwischen Künstlichkeit und Authentizität.

Doch zunächst zurück zur Handlung: Die alleinerziehende Mutter und tschechoslowakische Einwanderin Selma Jezkova (Björk) lebt im Bundesstaat Washington und wohnt mit ihrem Sohn Gene (Vladica Kostic) in einem Wohnwagen hinter dem Haus ihres Vermieters und Freundes Bill Houston (David Morse), einem örtlichen Polizisten, und dessen Frau Linda (Cara Seymour). Selmas Geheimnis ist eine Erbkrankheit, die sie erblinden lässt und auch Gene treffen wird, sofern sie nicht für eine Operation bezahlt, weswegen sie Überstunden und mehrere Jobs gleichzeitig macht. Selmas einzige Vergnügungen sind das Anschauen von Musicals und die Proben für die örtliche Amateurproduktion von *The Sound of Music*. Bei beidem begleitet sie ihre mütterliche Freundin Kathy (Catherine Deneuve). Aufgrund von Selmas zunehmender Erblindung verliert sie allerdings ihren Fabrikjob und ihre Rolle im Musical. Bill vertraut Selma eines Abends an, dass er verschuldet ist und befürchtet, seine verschwenderische Frau Linda zu verlieren. Im Gegenzug verrät sie ihm ihr Geheimnis von der Krankheit und dem Geld, das sie für Genes Operation spart. Nachdem Selma Bills Bitte um einen Kredit abgelehnt hat, stiehlt er ihre Ersparnisse und erzählt Linda, Selma habe versucht, sich ihm sexuell zu nähern. Als Selma Bill zur Rede stellt, um das Geld zurückzubekommen, bedroht er sie zunächst mit einer Waffe, drängt sie danach aber in suizidaler Verzweiflung, ihn zu töten. Im chaotischen Kampf um das Geld erschießt sie Bill versehentlich. Sie schnappt sich das Geld und flüchtet, um einen Augenarzt für die Operation ihres Sohnes zu bezahlen, bevor sie von der Polizei festgenommen wird. Da sie sich im Gerichtsprozess weigert, sich zu verteidigen und ihr Versprechen zu brechen, also Bills Geheimnis zu verraten, wird sie des Mordes für schuldig befunden und zum Tode verurteilt.

Eine wesentliche Eigentümlichkeit des Films liegt in der Art und Weise, *wie* diese Geschichte erzählt wird. Wenn sich Selmas Welt sinnbildlich und wortwörtlich verfinstert, flüchtet sie sich in Tagträume einer Musical-Welt, in der Alltagsgeräusche zu Musik werden. Selmas erschütternder Leidensweg wechselt sich infolgedessen mit Musical-Nummern ab, in denen die Welt plötzlich den Regeln einer Broadway-Show gehorcht.

Selma: Imagination vs. fiktionale Realität

Der Film besitzt eine dualistische Struktur, in der die fiktionale Realität (die äußere Welt) mit Selmas Imagination (ihre innere Welt als Musiknummern) kontrastiert wird. Selma beschwört ihre Fantasiewelt unter Zuhilfenahme von ›realen‹

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Klängen herauf, die filmische Realität und Traumwelt miteinander verbinden. Dies geschieht immer dann, wenn eigentlich dringender Handlungsbedarf besteht. In der Musiknummer »Cvalda« ist der narrative Auslöser die harte Fabrikarbeit, und der rhythmische Auslöser sind die Geräusche der Maschinen; in »I've Seen It All« sind es Jeff, der Selma mit ihrer Sehschwäche konfrontiert, und das Rattern eines herannahenden Zuges; das rhythmische Knistern eines Plattenspielers leitet in den Song »Scatterheart« über, der als Reaktion auf Bills Tod erklingt usw.[153] Obwohl die Filmfiguren in diesen Musiknummern tanzen und singen, scheinen alle außer Selma von den Einlagen unberührt, wenn sie enden. Die äußere und die innere Welt unterscheiden sich in mehreren Aspekten: Während die äußere Welt audiovisuell durch kältere Farben, eine wackelige Kamera und monophone Tonspur charakterisiert ist, die in den vorderen Lautsprechern erklingt, zeichnen sich die Musiksequenzen durch hellere Farben, zahlreiche Schnitte zwischen bis zu 100 statischen Kameras sowie durch Surround-Sound (5.1-Ton) und Tanz-Ensembles aus. Die Musiknummern wurden zu Vollplayback (inkl. Björks / Selmas Gesang) produziert, sodass ihre Stimme näher mikrofoniert erklingt. Nessa Johnston (2020: 27–28) macht zudem darauf aufmerksam, dass sich Björks Gesangsstil von schüchtern (in den Musical-Proben) zu selbstbewusst (in Selmas Traumwelt) verändert. Die Klanglichkeit unterstützt die dramaturgische Positionierung der Musical-Einlagen in Selmas Imagination, weil sie durch die nahe Mikrofonierung der Stimme eine Im-Kopf-Lokalisation bewirkt und uns dadurch in die Position der Protagonistin (Björk / Selma) zwingt (subjektiver Hörpunkt). Gleichzeitig umhüllt uns der 5.1-Ton, indem sich etwa das Knattern einer in die Speiche von Genes Rad geklemmten Spielkarte in »Scatterheart« frei und losgelöst von der Geräuschquelle im virtuellen Klangraum bewegt (vgl. ebd.: 31).

Die dualistische Struktur spiegelt den Charakter von Selma wider. Für die äußere Selma scheinen alle Männer irrelevant zu sein. Wir kriegen keine Informationen über den Vater ihres Sohnes, und sie zeigt keinerlei sexuelles Begehren. Linda Badley liest ihre Darstellung demzufolge als asexuell: »[…] uninterested in sex, she sublimates desire into relentless work and refuses her dogged suitor Jeff« (2010: 88). Statt Jeffs Avancen nachzugeben, wäre Selma »stubbornly self-sufficient, insisting she has no use for a man« (ebd.: 87). Als Jeff sie fragt, ob er sie mit seinem Auto mitnehmen könne, antwortet sie: »I don't want a boyfriend, I told you« (0:27:50). Insbesondere die letzte Filmeinstellung, in welcher der einzige Einsatz eines Kamerakrans eine Aufwärtsbewegung nach Selmas Tod vollzieht, suggeriert eine religiöse Lesart von Selmas Leid und dargestellter Asexualität

153 Vgl. hierzu auch die Drehbuchanalysen zu *Dancer* in Kapitel 3.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(Apotheose bzw. unbefleckte Empfängnis). Die Musiknummer »I've Seen It All« endet hingegen damit, dass Selma auf einem mit Männern vollgeladenen Zugabteil vor Jeff wegfährt. Selbst als Jeff sie im Gefängnis besucht und ihr seine Liebe gesteht, scheint sie nicht in der Lage zu antworten (1:57:00). Im Gegensatz dazu beginnt der zweite Teil des Liedes »In The Musicals« mit Selmas Frage »Why do I love you so much?« an Oldřich Nový (1:34:14), der als männliche Personifikation von Selmas Musical-Vorstellung fungiert. Selmas fantasiertes Alter Ego scheint eher zu zwischenmenschlichen Beziehungen fähig zu sein:

> She [Björk / Selma in den Musiknummern] performs a range of intense and compelling emotions, expresses her sexuality as her body responds pleasurably to the sound she is producing, and projects a sophistication, intelligence, and energy that drains from her elsewhere in the film. (Sjogren 2006: 191)

Asexuell und unzugänglich in der fiktionalen Realität, wird sie in ihrer Musical-Welt »the center of attention, a diva with a majestic (rather than ›funny‹) voice« (ebd.: 191). Diese Unterschiede zwischen Selma und ihrem Traum-Ich werden in der zweiten Hälfte des Films besonders deutlich: Während Selma äußerlich immer stiller, blinder und teilnahmsloser wird, singt und tanzt sie innerlich weiterhin.

Der Kontrast lässt sich verdeutlichen, wenn man die Songs »In The Musicals« und »107 Steps« mit ihren erzählerischen Rahmen vergleicht. Kurz vor der zweiten Hälfte von »In The Musicals« lenkt der Film die Aufmerksamkeit auf den Gerichtsprozess, der mehrere Zeugenaussagen von Selmas ehemaligen Freundinnen und Freunden beinhaltet. Selma wirkt mittlerweile vollkommen apathisch. Im Verlauf von Novýs Aussage erregt nur das Skizzen-Geräusch eines Gerichtszeichners hinter Selma ihre Aufmerksamkeit und löst so ihre innere Welt aus, in der sie nicht nur singt, sondern auch einen Stepptanz mit Nový aufführt.

Vor der Nummer »107 Steps« wartet Selma völlig gelähmt im Todestrakt auf ihre Hinrichtung. Als es an der Zeit ist, die 107 Schritte zur Hinrichtungszelle zu gehen, erleidet sie einen Zusammenbruch und kann nicht mehr gehen, geschweige denn aus ihrem Bett aufstehen. Erst die Hilfe einer freundlichen Gefängniswärterin, die ihr durch den Klang ihrer Schritte einen rhythmischen Auslöser gibt (»I give you something to listen to«, 2:01:41), ermöglicht ihr die Flucht in ihre Fantasiewelt, in der sie dann zu ihrer Hinrichtung tanzt. Wie zu sehen sein wird, erzeugt der Dualismus von Selmas innerer und äußerer Welt eine Spannung zwischen der Interpretation von Björk als Selmas Darstellerin und Björk als Popstar.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»It's Oh So Björk«: Björk als Popstar

Trotz des Albums *Björk* (1977) trug ihr zweites Soloalbum den Titel *Debut* (1993) und unterstrich damit die Vorstellung, es würde sich um ihr erstes ›richtiges‹ Solo-Projekt handeln. Das Album war ein großer Erfolg und definierte Björks Star-Image:

> The music videos and cover art for *Debut* [Abb. 9.1] were to define her image for years to come: the cover art by photographer Jean-Baptiste Mondino presents Björk in vulnerable, retiring pose; and the animation-like style of the video for »Human Behaviour«, the first single from the album, projects a child-like Björk in surreal surroundings – a realization she reached with the then little known director Michel Gondry. (Dibben 2009: 16)

Schon hier finden sich Attribute wie »vulnerable«, »retiring« und »child-like«, die – wie noch zu sehen sein wird – auch (ihre Performance als) Selma kennzeichnen. Eine beträchtliche Menge an Forschungsbeiträgen beschäftigt sich mit diesem öffentlichen Image. Das Image, welches Björk durch und über ihre Auftritte hinweg geschaffen hat, erscheint offenkundig autobiographisch. In ihrer Monographie *Björk* analysiert Nicola Dibben, wie die Sängerin die emotionale Authentizität und Intimität, die sie ihrem Publikum zu bieten scheint, durch ihre mediale öffentliche Präsenz in Bildern, journalistischen Berichten und »Behind the Scenes«-Dokumentationen realisiert hat (2009: 154; vgl. auch Dibben 2006). Marion Leonard (2007: 82–86) zeigt, dass britische Journalisten durch die Verwendung einer herablassenden und vor allem geschlechtsspezifischen Sprache Björk als »little pixie« darstellten. Auch im Kontext von *Dancer* wurde Björk so bezeichnet.[154] Daniel Grimley (2005) untersucht, wie in Björks Song »Hidden Place« (One Little Indian Records, 2001) aufgrund der leicht übersteuerten Stimme und der komplexen Klanglandschaft aus unterschiedlichen Klangfarben ein authentischer und intimer Eindruck entsteht. »Hidden Place« war ursprünglich für *Dancer* geplant. Darüber hinaus haben »Hidden Place« und die Musik in *Dancer* viele Gemeinsamkeiten: Die »scratchy vinyl quality« (Grimley 2005: 45) des Songs ähnelt »Scatterheart« aus *Dancer*, in dem das Knistern eines Plattenspielers den Song sowohl klanglich initiiert als auch begleitet; die durch den Drum'n'Bass-Sound suggerierten Herzschläge in »Hidden Place« (ebd.: 47) verweisen auf Selmas hörbaren Herzschlag in »Next To Last Song«. Das Musikvideo

154 Vgl. die Überschrift von Lori Reeses Text für *Entertainment Weekly*: »Björk explains the conflict over ›Selmasongs‹: EW.com tells you what made the pixie pop star mad, and what's next for her« (Reese 2000).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 9.1: Cover von *Debut* (One Little Indian und Elektra Records, 1993; links) und *Selmasongs* (One Little Indian, 2000; rechts).

zum Song (Regie: Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin, 2001) verstärkt den Eindruck von Authentizität und Intimität, indem es Björk scheinbar nackt und ungeschminkt in extremen Nahaufnahmen zeigt. Dieses authentische Image von Björk steht in engem Zusammenhang mit ihrer Performance im Film und der Figur der Selma.

Um diese Verknüpfung besser zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf Björks größten Hit. Im Jahr 1995 kam das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« ins Fernsehen. Der Song galt als perfekte Björk-Single, auch wenn sie ihn nicht selbst geschrieben hat (Aston 1996: 305). »It's Oh So Quiet« ist eine Coverversion von Betty Huttons gleichnamiger Aufnahme (RCA, 1951), die wiederum eine Coverversion von Horst Winters »Und jetzt ist es still« (Austroton, 1948) ist. Obwohl man Parallelen zwischen Björks Performance in *Dancer* und anderen Songs oder Alben ziehen kann,[155] eignet sich insbesondere »It's Oh So Quiet« als Ausgangspunkt, um zu verstehen, wie das Publikum Björks Popstar-Image in den Film integriert haben könnte. Hierfür spricht die Veröffentlichung des Songs vor *Dancer* und seine überwältigende Popularität (vgl. Dibben 2009: 17; Pytlik 2003: 100–101). Da sich Björks Persona und Image seither radikal gewandelt haben (vom Kind zum Cyborg),[156] wäre ihre neuere Musik als Ausgangspunkt geradezu irre-

155 Vgl. Dibbens Kapitel zur Bedeutung von Technologie in Björks Schaffen (2009: 72–99), in dem sie *Selmasongs* in Beziehung zu *Vespertine* (One Little Indian, 2001) setzt.

156 Björks Verwandlung lässt sich an ihrem Album-Artwork ablesen. Ähnlich wie das Cover für *Debut* zeigen die meisten Cover Björk in einem mittelgroßen oder schulterhohen Nahporträt

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

führend, um die damalige Filmrezeption zu verstehen. Genau um diese geht es mir jedoch. Mit dem besagten Song verfolge ich also einen Ansatz, der *Dancer*'s eigentümliche Rezeption als ein historisches Phänomen begreift.[157]

Das Video zu »It's Oh So Quiet« ist von klassischen Hollywood-Musicals inspiriert (Pisters 2003: 134). Björk spielt durch ihre energiegeladene »Over-the-top-Performance« auf die amerikanische Musiktheaterschauspielerin Betty Hutton an, die für ihre überdrehten, quirligen und hyperbolischen Darstellungen berühmt war. Das Musikvideo erinnert ebenso an Jacques Demys Musicalfilm *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) durch eine ähnliche Ausstattung (die Tankstelle und die Garage) und Tanzrequisiten (die Regenschirme). Henry Keazor und Thorsten Wübbena (2007: 283) erkennen in der Overhead-Einstellung des Musikvideos, die bunte Regenschirme aus der Vogelperspektive zeigt, ein filmisches Zitat, das sich nicht nur auf den Titel von Demys Film bezieht, sondern auch auf die visuelle Gestaltung des Vorspanns, der Regenschirme aus demselben ungewöhnlichen Kamerawinkel zeigt (Abb. 9.2). Außerdem erlangte Catherine Deneuve, die in *Dancer* Kathy spielt, mit ihrem Auftritt in *Les Parapluies* ihren Durchbruch als Schauspielerin. Dieses intertextuelle Netzwerk erweist sich bei näherer Betrachtung des Musikvideos als noch komplexer.

Das Lied besteht aus zwei sich abwechselnden Abschnitten, einer ruhigen Strophe und einem lauten Refrain mit dem plötzlichen Einsetzen von Bläsern. Regisseur Spike Jonze beschreibt sein Verständnis des Liedes als »the verse being the real world and the chorus being her fantasy«.[158] Das visuelle Arrangement erinnert an Triers Film: Während die Darsteller*innen in der ruhigen Strophe unauffällig im Hintergrund agieren, tanzen sie mit dem lauten Refrain plötzlich in Broadway-Manier, wobei Björk hier ähnlich wie Selma in *Dancer* steppt. Auch die

(einschließlich *Selmasongs*; vgl. Abb. 9.1), während sich ihr Aussehen gleichzeitig extrem verändert (vgl. Gibsone 2015).

157 Die Historizität dieses Rezeptionsstrangs bedeutet allerdings nicht, dass er für die gegenwärtige Filmrezeption bedeutungslos geworden ist. Dass das Gegenteil der Fall ist, zeigt ein Blick in die sozialen Filmnetzwerke wie Letterboxd. So schreibt, um eines von vielen Beispielen herauszugreifen, die Nutzerin Louise Weard über *Dancer*: »This is by far the saddest movie I have ever seen. I could not stop crying for the entire last hour of the film. *Dancer in the Dark* is such a horrible film, and I hate Lars for making a movie so fucking manipulative. I would call this film overly emotional and that it exists solely to get a response from the audience, however it feels authentic. I enjoyed that Lars was taking me on this emotional journey, and although I don't agree with Lars' pessimistic ideology, I still appreciate how depressing this film is. What I really like about this film is that it is really hard to watch. […] Lars has made one hell of an emotionally manipulative film, and if it weren't for its authenticity and sincerity I would probably fucking hate it. My eyes hurt.« Die vollständige Rezension kann über folgende URL aufgerufen werden: https://letterboxd.com/weardjupiter/film/dancer-in-the-dark/ (20.05.2021).

158 Das Zitat stammt aus dem Beiheft der DVD-Kollektion *The Work of Director Spike Jonze* von Palm Pictures (2003).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 9.2: Das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« (2:45) zitiert Demys Musicalfilm *Les Parapluies de Cherbourg* (0:01:04).

dynamischen Kamerabewegungen (»Whip Pans«) in den Refrains erzeugen einen Kontrast zu den Zeitlupenaufnahmen in den Strophen (Rosiny 2013: 190). Hinzu kommt eine leichte Farbaufhellung in den Refrains, sodass die Farben während der Strophen etwas kälter sind.

Es gibt einige Gründe dafür, dass sich die Zuschauer*innen von *Dancer* im Veröffentlichungsjahr 2000 an Jonzes Musikvideo zu Björks Hit »It's Oh So Quiet« erinnert haben könnten. Das Video ist eine Hommage an klassische Hollywood-Musicals und zitiert Demys Musicalfilm *Les Parapluies*, in dem Catherine Deneuve ihren Durchbruch hatte. Indem Trier einen Musicalfilm dreht, der Björk als Hauptfigur und Deneuve als Selmas mütterliche Freundin Kathy besetzt sowie eine dualistische Struktur aus Fantasie- und Realwelt aufweist, die wiederum ähnlich wie in Jonzes Musikvideo visuell inszeniert und voneinander abgegrenzt werden, fügt sich *Dancer* in ein bestehendes intertextuelles Netzwerk ein.

Björk als Selma: Aspekte der Produktion und Rezeption

Bei der Analyse der filmischen Produktion und der öffentlichen Rezeption von *Dancer* deutet die vorherrschende Meinung darauf hin, dass Filmschaffende und Publikum dazu tendierten, Björks Performance als Verwischung der Grenzen zwischen Schauspiel und vollständiger Verwandlung in eine Filmfigur, zwischen Fiktion und Realität und zwischen Selma und Björk zu verstehen. Angesichts der vorangegangenen Ausführungen ist es kaum überraschend, dass Trier Björk dazu einlud, die Filmmusik für *Dancer* zu komponieren, nachdem er das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« gesehen hatte (Trier in Koplev 2003: 188–189; Dibben 2009: 19). Obwohl Björk lange zögerte, als Trier sie außerdem bat, in Erwägung zu ziehen, zusätzlich die Hauptfigur zu spielen, stimmte sie schließlich zu: »Lars, the director, convinced me that the only way to completely complete the music,

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

was if the person who wrote the songs would also be the main character in the film. He convinced me that it was an extension of my songs« (Björk 2000).

Wenngleich es in der allgemein akzeptierten Erzählung heißt, dass Björk ihr Schauspieldebüt mit Trier hatte (vgl. Reese 2000), war sie bereits zuvor als Schauspielerin aktiv. So spielte sie in dem isländischen Fernsehfilm *Glerbrot* (Regie: Kristín Jóhannesdóttir, 1987) und in dem isländischen Drama *The Juniper Tree* (Regie: Nietzchka Keene, 1990) mit. Diese Projekte gerieten wahrscheinlich in Vergessenheit, weil sie vor Björks internationalem Starruhm entstanden, extrem niedrige Budgets hatten und keine große Aufmerksamkeit erhielten. Nach *Dancer* spielte Björk nur noch in dem Experimentalfilm *Drawing Restraint 9* (2005) ihres damaligen Partners Matthew Barney mit.[159] Für die Mainstream-Filmkritik bleibt *Dancer* jedoch ihr erster und letzter Auftritt als Filmschauspielerin.

In der Entstehungszeit des Films konzentrierte sich die Presse auf den erbitterten Kampf zwischen Trier und Björk: »[…] the battle over Selma became *Dancer*'s popular hyper/subtext«, wie Badley es ausdrückt (2010: 89; vgl. Stevenson 2002: 152–154). »Von Trier accused her [Björk] of eating her costume. She recently charged her director with being an ›emotional pornographer‹« (O'Sullivan 2000). Laut Trier hatten sie »the worst possible times together« (in Koplev 2003: 186). Dieser Kampf fand seinen Höhepunkt in Björks zeitweiligem Boykott, während dem sie einen Rechtsbeistand konsultierte, um ihren Vertrag aufzulösen (vgl. Lössl 2000; O'Sullivan 2000).[160] Wie sie und der Regisseur in Interviews behaupteten, verwandelte sich Björk mehr und mehr in Selma. Nach dem vorherrschenden Narrativ ging es weniger um die Ermordung von Selma als um jene von Björk (vgl. Tate 2000; Grissemann 2006; Heath 2011):

> As the shooting wore on over the summer of 1999 in Avedøre and in Trollhättan, Sweden, the two [Björk und Trier] battled over the soul of Selma. And perhaps as a way for Björk to wrestle her away from Lars, she *became* Selma … but too completely, without the distance a professional actor brings to the task, without the ability to leave the set at the end of the day and think about something else. When

159 Nach jahrelanger Filmpause hatte Björk darüber hinaus einen kurzen Auftritt in Robert Eggers' *The Northman* (2022). In dem Film spielen auch Willem Dafoe, der zuvor in *Antichrist* und *Nymphomaniac* zu sehen war, und Nicole Kidman, die die Hauptrolle in *Dogville* verkörperte, mit. Das Drehbuch schrieb Eggers mit Sjón Sigurdsson, der an den Songtexten für *Dancer in the Dark* mitwirkte. In Björks etwa zweiminütigem Auftritt erscheint sie als blinde Prophetin, deren Maske und Kleidung auch aus Björks neuerem Bühnenprogramm stammen könnten.

160 Wie außerordentlich problematisch die Zusammenarbeit zwischen Trier und Björk auch abseits der medialen Inszenierung war, lässt ein Facebook-Post von Björk im Jahr 2017 erahnen. Ohne Trier namentlich zu erwähnen, spricht Björk im Rahmen der #MeToo-Bewegung über die sexuelle Belästigung, die sie durch einen »danish director« erfahren hat (Björk 2017).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Selma, for example, was about to shoot her friend, officer Bill, Björk herself had a nervous breakdown. (Stevenson 2002: 149; Herv. i. O.)

Björks eigene Aussagen über ihre Erfahrungen am Set unterstützen diese vermeintliche Authentizität und Transformation. Während sie mehrere Auszeichnungen erhielt – darunter den Preis als beste Schauspielerin bei den Filmfestspielen in Cannes 2000 sowie den Europäischen Filmpreis – und für den Golden Globe Award nominiert war, distanzierte sie sich von der Schauspielerei und negierte ihre Rolle als Schauspielerin: »I understand the ground qualities of a person who is born an actor, and I don't think I have those« (Björk in Tate 2000). Statt die professionelle Qualität ihrer Schauspielleistung hervorzuheben, beschreibt sie ihre Darstellung von Selma als spontan, instinktiv und ›natürlich‹:

> It was all improvised. Lars said I couldn't learn the lines by heart, so … I would just know, »O. K., I'm going in this room.« Sometimes I would know what would be said to me, and sometimes I wouldn't. We'd just do it, and I'd react instinctively to all the situations. Quite often I'd do something he didn't expect at all. The good thing was I'd been Selma for so long that it was usually right, and it was more Selma than Björk. […] Afterward, talking to a lot of actors since, I realized it was probably the most spontaneous film ever shot. (Björk in ebd.)

Lars von Trier lehnt es ebenso ab, Björks erfolgreiches Spiel vor der Kamera als Schauspiel zu bezeichnen, wenn er die Emotionalität ihrer Performance hervorhebt: »It's an incredible performance. And it's not acted, I must say that, it's not acted, it's felt« (Interview auf der DVD-Edition von Zentropa, 2001). Viele Filmkritiker*innen teilten diesen Eindruck, darunter Greg Tate von *Paper* (2000), der es mit »Björk performs Björk« auf den Punkt brachte (2000; vgl. auch Koplev 2000: 200). *PopMatters*-Filmkritiker Lucas Hilderbrand (2000) schrieb: »Björk doesn't shed her ›musician‹ persona, but rather complicates her own mythology with this character's tragic circumstances.« Weiter ist in seiner Kritik (ebd.) zu lesen: »[…] because Björk wrote the songs, they sound like Björk's other work. So the film reads, for Björk fans […], as if Björk is experiencing Selma's plight.« Die Filmwissenschaftlerin Linda Badley zog sogar Parallelen zwischen Selma und Björks Biographie: »Having worked in fish packing and Coke bottling plants and, in a widely publicized incident, assaulted a journalist who had approached her ten-year-old son, she identified intensely with Selma« (2010: 90). In ähnlicher Weise behauptete die Journalistin Lori Reese von *Entertainment Weekly*, dass Trier

> has said that the »Dancer« screenplay was partly inspired by its leading lady. He was intrigued by Björk's Spike Jonze directed video for »It's oh so Quiet,« in which the singer portrays an everyday person who is entranced by musicals, much like Selma is in the film. Moreover, he based several key parts of the screenplay on

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> press coverage of Björk's life – particularly the singer's now famous fracas with a TV reporter who tried to interview her 14 year old son without permission. »I lost my temper and beat this woman up,« Björk recalls. »Lars talked quite a lot about that, because I'm normally a very peaceful person. When someone is driven that far beyond all lines and then explodes, it's a different kind of explosion.« In »Dancer,« Selma is driven to a similarly brutal act while trying to protect her son. (Reese 2000)

Dass Trier bewusst mit Björks Biographie für *Dancer* gearbeitet habe, kann höchstens als naheliegende Vermutung bezeichnet werden, bleibt aber letztlich reine Spekulation, da sich Reeses Behauptung nicht belegen lässt. Dessen ungeachtet zeigt sich hier explizit, dass die Rezeption eine Beziehung zwischen Björks Selma, »It's Oh So Quiet« und Björks Privatleben konstruierte. Laut Badley führt die vermeintliche Überschneidung zwischen Selma und Björk zu einem Finale, in dem Fiktion und Realität nicht mehr zu trennen sind:

> Selma cannot be distinguished from Björk, as the [execution] scene has been described by cast and crew members as »real« trauma and judged both as award-worthy acting and as completely unprofessional. Was it even a performance? As in the most disturbing scenes in [Trier's] *The Idiots*, the borders between reality and simulation, performance and being, masochistic empathy and sadistic voyeurism collapse. We become witless witnesses of *someone's* real trauma, and the film ends in agonizing rupture. (Badley 2010: 98–99; Herv. i. O.)

Aber was ist es, wenn nicht eine Performance? Wie entsteht der Eindruck, Björk würde überhaupt nicht spielen? Und warum hat Björks Verkörperung von Selma einen solch emotionalen Einfluss auf das Publikum?

Persona: Musik- und Filmperformance

Um diese Fragen zu beantworten, braucht es ein komplexes Verständnis von Performance. Deshalb wird im Folgenden eine der einflussreichsten Theorien der musikbezogenen Performance Studies vorgestellt, diskutiert und in die Analyse integriert. Es handelt sich um Philip Auslanders Performance-Theorie der »Musical Persona«, die – statt einen musikalischen Text im traditionellen Sinne – den Performer in den Mittelpunkt stellt. Auslander stützt sich auf Lorraine Dastons und Otto Sibums Definition der Persona als erkennbare kulturelle Identität zwischen individueller Biographie und sozialer Institution (2003: 2–3). »Unlike actors, opera singers, or even ballet dancers,« so Auslander (2006: 117), »musicians normally do not portray overtly fictional characters in their performances.« Auf

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Simon Friths breit rezipiertem Buch *Performing Rites* aufbauend (1996: Kap. 9, 10; insb.: 186, 212), identifiziert Auslander drei Schichten in musikalischen Performances (2009: 305):

1) die »Real Person« (Friths »personally expressive strata«),
2) die »Performance Persona« (Friths »star personality«)
3) und den »Character« (den Frith als »song personality« bezeichnet).

Letzteres definiert Auslander als »an optional element that comes in primarily when the musician is a singer performing a song that defines a character textually« (2004: 7). »Real Person« und »Character« dienen Auslander wiederum zur näheren Bestimmung der »Persona« ex negativo, indem er sie definiert als

> a performed identity that is not a fictional character such as those portrayed by actors. It is presentational rather than representational (or at least is perceived that way) and often takes the form of a self-presentation on the part of the performer. Although the audience may believe this self-presentation to constitute the performer's identity as a human being (this is particularly true in such realms as stand-up comedy and popular music), it is crucially important to understand that it is a construct designed to allow the performer to work within specific aesthetic, genre, social, and cultural frames and discourses. (Auslander 2015a: 76)

Die Musik-Performance wird so zu einer Identitätsdarstellung, wobei alle Musiker*innen – unabhängig vom Star-Status – musikalische Personae verkörpern (Auslander 2015b: 318). Auslander zufolge handelt es sich bei der Persona zudem um »an identity that can be performed directly and for its own sake rather than as an intermediary between actor and character« (2015a: 67). Die Persona kann daher als direktes Objekt des Verbs »to perform« verstanden werden, sodass Identitäten zu performativen Konstrukten werden (Auslander 2006: 102).

Da für Auslander die musikalische Darbietung eine Form der Selbstdarstellung ist, übernimmt er die Taxonomie des Soziologen Erving Goffman, um näher zu beschreiben, wie Personae konkret aufgeführt werden (vgl. ebd.: 103–118). Auf diese Weise betrachtet Auslander die Musikperformance aus soziologischer Perspektive, mit der Performance als soziale Interaktion verstanden wird. In seinem berühmten Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* (erstmals 1956), auf das sich Auslander bezieht, dient Goffman wiederum das Theater als Modell, um menschliche soziale Interaktion zu verstehen. Goffman (2017: 23) verwendet den Begriff »Fassade« für das »standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet«. Sie dient »in einer allgemeinen und vorherbestimmten Art dazu […], die Situation für das

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Publikum zu bestimmen« (ebd.: 23). Er unterscheidet drei Elemente, die in der Regel zur Fassade gehören:

1) das »Bühnenbild«, das »Möbelstücke, Dekorationselemente, Versatzstücke, die ganze räumliche Anordnung umfaßt – die Requisiten und Kulissen für menschliches Handeln, das sich vor, zwischen und auf ihnen abspielt« (ebd.: 23);
2) die »Erscheinung«, die sich »auf die Teile der persönlichen Fassade [bezieht], welche uns über den sozialen Status des Darstellers informieren« (ebd.: 25);
3) das »Verhalten«, mit dem »die Teile der persönlichen Fassade gemeint [sind], die dazu dienen, uns die Rolle aufzuzeigen, die der Darsteller in der Interaktion zu spielen beabsichtigt« (ebd.: 25).

Goffman (ebd.: 23) verwendet den Begriff »Performance« (in der deutschen Übersetzung: »Darstellung«) zur Bezeichnung des »Gesamtverhaltens eines Einzelnen [...], das er in Gegenwart einer bestimmten Gruppe von Zuschauern zeigt und das Einfluß auf diese Zuschauer hat«. Im Gegensatz zu Definitionen von Personae als transmediale Phänomene (vgl. Hansen 2019) verstehe ich die Persona als spezifisch körperliche Präsenz in konkreten Aufführungen. Performance umfasst selbstverständlich mehr als die Konzertbühne. Musiker*innen führen ihre Personae auch durch Musikaufnahmen, Interviews, Fotos, Dokumentationen, Filme und andere Medien auf. Eine solche Präsenz ist gewiss von verschiedenen Medientexten beeinflusst. Aber für mich umfasst der Begriff »Image« besser das transmediale Phänomen, das die Rezeption einiger Personae prägt. Das Image eines Performers ist die relativ beständige, kollektive, transtextuelle und transmediale Konstruktion eines Individuums. Da das Image folglich über verschiedene Medientexte hinweg entsteht, zielt es auf die Frage: Was, glauben wir, zeichnet diesen bestimmten Performer aus? Mit Persona beziehe ich mich hingegen auf das, was *durch einen konkreten Medientext* aufgeführt wird.

Für das Image ist die Idee einer ›realen‹ Person von hoher Bedeutung für das Publikum. Gleichzeitig führt das Beharren auf der ›realen‹ Person zu Problemen für ein breiteres Verständnis der Funktionsweise des Images, da es den Versuch impliziert, die Darsteller*innen zu essenzialisieren. Auslander beschreibt das Konzept folgendermaßen:

> real person is the dimension of performance to which the audience has the least direct access, since the audience generally infers what performers are like as real people from their performance personae and the characters they portray. Public appearances offstage do not give reliable access to the performer as a real person

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> since it is quite likely that interviews and even casual public appearances are manifestations of the performer's persona rather than the real person. (Auslander 2006: 5–6)

Allerdings kann nach Goffman jede soziale Interaktion als theatralische Aufführung beschrieben und verstanden werden, sodass die Idee einer ›realen‹ Person irreführend erscheinen mag. Schließlich ist Goffmans zentrales Argument, dass wir gewissermaßen alle Theater spielen – selbst wenn wir unsere Rolle für vollkommen ›wahr‹ halten sollten (Goffman 2017: 19–23).[161] Folgt man Goffman, dann ist es nicht nötig, einen konzeptuellen Gegensatz zwischen Selbstdarstellung und fiktivem Charakter zu suggerieren. Stattdessen kann jede Selbstdarstellung so verstanden werden, dass sie ein gewisses Maß an Theatralität besitzt. Die ›reale‹ Person wird nicht enthüllt, sie wird aufgeführt. Außerdem tendiert das Star-System dazu, die biographische Persönlichkeit eines Performers als kollektiv zugängliches Image zu verpacken (vgl. Borgstedt 2008: 133). Das Publikum kennt die Performer als Privatpersonen nur durch diese medial konstruierte Form. Darüber hinaus hat das Publikum keinen Zugriff auf die private Identität eines Performers (vgl. Frith 1996: 215; Auslander 2009: 306; Moore 2012: 125–127).[162] Performer verkörpern zwar auch Personae, wenn das Publikum sie nicht kennt, und sie funktionieren selbst dann, wenn sie unsichtbar bleiben wie etwa bei Musiker*innen im Orchestergraben (vgl. Auslander 2015a: 68–69). Gleichwohl zeichnet sich das Star-System gerade dadurch aus, dass das Publikum Personae in Bezug auf Dinge wahrnimmt, die es aufgrund popkultureller Medientexte über die Performer weiß oder zu wissen glaubt. So bedeutsam die Suche nach der ›realen‹ Person hinter der Celebrity-Fassade für die zeitgenössische westliche Populärkultur auch sein mag, muss doch betont werden, dass diese ›echte‹ Person hinter der Maske des Künstlers oder der Künstlerin eine Konstruktion ist (vgl. Meyers 2009; Dyer 2012: 81–88; Jacke 2013). Die Allgegenwärtigkeit einer Ideologie der Authentizität ist ein recht junges Phänomen der westlichen Kultur, mit dem ›Glaubwürdigkeit‹ und ›Wahrhaftigkeit‹ eines Menschen zum obersten Kriterium avancierten. Richard Dyer nimmt dieser Denkweise das scheinbar Selbstverständliche:

> the truth of social affairs has become rooted not in general criteria governing social behaviour itself but in the performers themselves and, at the same time, the criteria governing performance have shifted from whether the performance is

161 Die deutsche Übersetzung des originalen Buchtitels *The Presentation of Self in Everyday Life* bringt es treffend auf den Punkt: *Wir alle spielen Theater.*

162 Die Kommunikation zwischen Stars und Fans hat sich seit der Jahrtausendwende, zu der *Dancer* erschienen ist, durch die sozialen Medien radikal verändert. Für Pop-Persona als transmediale Phänomene vgl. Hansen (2019).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> well done to whether it is truthful, that is, true to the true personality of the performer. […] Even truth is a peculiar criterion: we no longer ask if someone performs well or according to certain moral precepts but whether what they perform is truthful, with the referent of truthfulness not being falsifiable statements but the person's »person«. […] Hence, to take one striking example, the enormous moral fervour surrounding lying; taken by the West as an absolute moral wrong, its acceptance as morally useful in many societies baffles us. We are hardly able to think about another's statements without first determining whether the person really does mean what she/he says (and not whether it is right, or expedient, or formally correct, or kind). (Dyer 2012: 82)

Authentizität und die Idee einer ›realen‹ Person sind kulturhistorisch bedingt. Während die ›reale‹ Person eine öffentliche Vorstellung von der Künstlerin oder dem Künstler als ›echtem‹ Menschen bzw. dessen »Backstage-Erscheinung« beschreibt, die vom Publikum transtextuell und transmedial konstruiert wird, verweise ich mit dem Begriff »Performer« auf die Handlungsfähigkeit eines bestimmten Menschen primär als Kategorie der Diskursanalyse. Ähnlich wie Michel Foucaults »Funktion Autor« dient diese Kategorie nur als Mittel zur Klassifikation und Inbezugsetzung: »[…] mit einem solchen [Autor-]Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen« (2000 [1969]: 210).

Die Beziehung zwischen all diesen Kategorien ist durch eine wechselseitige Abhängigkeit gekennzeichnet: Das eine informiert und prägt die öffentliche Wahrnehmung des jeweils anderen. Es handelt sich dabei um dialektische Spannungen, da das Publikum Performances von Persona und Charakter nicht nur im Hinblick auf das Image interpretiert, sondern auch auf Vorstellungen von der ›realen‹ Person. Gleichzeitig geben diese Aufführungen dem Image eine Form und prägen unsere Konstruktion von dem Performer als menschlichem Wesen mit Gefühlen, Intelligenz, Überzeugungen, Erfahrungen und Werten. Das Image kann also als ein Oberbegriff verstanden werden und hängt über den verschiedenen Elementen eines Performers, sodass z. B. ein emotional authentisches Image entsteht, wenn eine Persona identisch mit unserer Vorstellung von dem Performer als ›reale‹ Person erscheint.

Auslanders Unterscheidung zwischen der Persona und dem fiktiven Charakter, der von Schauspieler*innen aufgeführt wird, könnte den Eindruck erwecken, dass musikalische Aufführung in einem Gegensatz zur Schauspielerei zu verstehen ist. Dies ist aber nicht der Fall. So wie die Musical Persona nicht die Existenz eines fiktiven Charakters in einem Lied ausschließt, schließt der fiktive Charakter in einem Film nicht die Existenz einer Schauspiel-Persona aus. Tatsächlich entwickelte Auslander seine Idee einer Performance Persona mithilfe Brecht'scher

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schauspiel-Theorie und der einflussreichen »Wooster Group«, indem er die traditionelle Schauspieler-Charakter-Dyade zu einer Triade erweiterte, in der die Persona des Schauspielers eine fiktionale Kreation darstellt, die den Bedürfnissen der Aufführung dient (vgl. 2002 [1986]: 56–57; 1992: 125–167). Die Persona, so Auslander (2015a: 65), »resides in an ambiguous middle ground between fiction (character) and reality (actor)«. Der Soziologe Andreas Reckwitz sieht in seinem Buch *Die Erfindung der Kreativität* sowohl Popmusiker*innen als auch Filmschauspieler*innen als die paradigmatischen Verkörperungen des Stars im 20. Jahrhundert. Ihre Kreativität ist nicht mehr an ein Werk, sondern an eine Performance gebunden. Eine solche »Performance-Kreativität« ist

> in der spezifischen »Ästhetik der Präsenz« des Performance-Künstlers begründet: Das Werk ist mit der körperlichen Selbstaufführung identisch. Anders als im Falle des Autors, Malers oder Komponisten verschwindet der Künstler hier nicht ›hinter‹ seinem Werk, der Filmschauspieler und Popmusiker ist vielmehr für den Rezipienten *im Vollzug* dieses ›Werks‹ körperlich präsent – wenn auch in der Regel medial vermittelt. Das ästhetische Erleben des Publikums kann sich dann statt auf ein ästhetisches Objekt im engeren Sinne auf die Performativität des Stars richten. Oder anders formuliert: das Subjekt ist hier das Objekt seiner eigenen kreativen Gestaltung und präsentiert sich vor dem Publikum als ein solches. (Reckwitz 2019 [2012]: 253; Herv. i. O.)

Die Performativität des Stars entwickelte sich mit dem Aufkommen der Filmschauspieler*innen in den 1920er- und der Popmusiker*innen in den 1950er-Jahren als Brennpunkt der ästhetischen Erfahrung des Publikums. Spätestens seit dem »Method Acting« der 1940er-Jahre, bei dem die Schauspieler*innen mit Erfahrungen und Emotionen aus dem eigenen Leben arbeiten, sind das Aufführen eines geskripteten Charakters und Selbstdarstellung (also das Aufführen einer Persona im Sinne Auslanders) in der öffentlichen Vorstellung konzeptuell miteinander verwoben (vgl. Gledhill 1991: 223). Bereits 1948 schrieb Helmuth Plessner: »Der Film bringt es zur Illusion des Schauspielers, der sich selbst verkörpert. Deshalb kann eigentlich nur hier die Rolle zum bloßen Vorwand und Hilfsmittel der Darstellung einer Person werden« (1982 [1948]: 406). »The star«, so merkt Edgar Morin zwölf Jahre später an (1960: 37), »is not only an actress. The characters she plays are not only characters. The characters of her films infect the star. Reciprocally, the star herself infects these characters.« In Bezug auf das Theater beschreibt David Graver eine Form der körperlichen Präsenz als »Personage« der Bühnenschauspieler*innen: »[…] an aura generated by the public circulation of stories about the actor« (1997: 226). Ähnlich wie Auslander betont Graver, dass Personage nicht mit der ›realen‹ Person identisch ist, sondern vielmehr als »represen-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ting oneself within a particular discursive domain« zu verstehen sei (ebd.: 227). Während oben Richard Dyer bei einer ideologisch-gesellschaftlichen Einordnung von Auslanders Theorie durch die Dekonstruktion des ›echten‹ Menschen half, sei an dieser Stelle daran erinnert, dass der Zusammenfall von Performer, Image und Persona (d. h. Performance als eine Form der Selbstdarstellung) ein historisch junges Phänomen der westlichen Populärkultur darstellt, welches sowohl die Film- (spätestens seit Marlon Brando) als auch die Musikindustrie (spätestens seit Frank Sinatra) betrifft.

Selbstverständlich gibt es weiterhin Unterschiede zwischen schauspielerischen und musikalischen Darbietungen. Während die Schauspiel-Persona in der Regel zwischen Schauspieler*in und Charakter vermittelt (Auslander 2015a: 64), wird die musikalische Persona in der Regel von Musiker*innen direkt aufgeführt (Auslander 2006: 117). Dementsprechend sind musikalische Personae tendenziell statischer als die Personae von Schauspieler*innen, die wiederum dafür bekannt sein können, sich vollständig in ihre Rollen zu verwandeln. Wenn man Authentizität und Fiktionalität (oder Theatralität) als Pole entlang eines Kontinuums versteht, scheint das Publikum dazu zu neigen, musikalische Darbietungen als tendenziell in die eine Richtung (Musiker*innen spielen Versionen ihrer selbst) und schauspielerische Darbietungen als tendenziell in die andere Richtung wahrzunehmen (Schauspieler*innen präsentieren fiktive Charaktere). Diese Wahrnehmungstendenzen (statisch vs. flexibel, authentisch vs. fiktional) lassen sich jedoch destabilisieren, wenn man die flexiblen und theatralischen Personae von Musiker*innen wie David Bowie oder Lady Gaga mit dem sog. Typecasting in der Filmbranche in Beziehung setzt. So spielen Schauspieler wie Adam Sandler oder Dwayne »The Rock« Johnson immer wieder ähnliche Rollen (Sandler als infantiler und aggressiver Tollpatsch; Johnson als muskelbepackter und stets siegreicher Held). Gerade bei diesen Beispielen verschwimmt die Grenze zwischen Charakter und Persona, weil sich weder entscheiden ließe, ob Sandler in erster Linie seine Persona spielt und nicht eine Reihe von fiktiven, sich stark ähnelnden Charakteren, noch ob Bowie fiktive Charaktere spielt und nicht eine Reihe von deutlich unterschiedlichen Personae.

In der Tat sind Persona und Charakter im Filmschauspiel eng miteinander verwoben. Im Vergleich zu den optionalen Song-Charakteren bei der Aufführung einer musikalischen Persona und dem vergleichsweise geringen Stellenwert, den diese Charaktere bei der Konstruktion des Images der Musiker*innen haben, sind die von Schauspieler*innen dargestellten Charaktere viel stärker in die Aufführung einer Persona involviert und integraler Bestandteil des Images der Schauspieler*innen. Auslander (2006: 102) stellt fest: »What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical per-

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sona.« Ich möchte hinzufügen, dass das, was Filmschauspieler*innen aufführen, nicht ausschließlich ein fiktiver Charakter, sondern auch die eigene Identität als Schauspieler*in ist: die Schauspiel-Persona. Sowohl die musikalische Persona als auch die Schauspiel-Persona können verstanden werden als »a performed presence that is neither an overtly fictional character nor simply equivalent to the performer's ›real‹ identity« (Auslander 2006: 102).

Somit bietet die Persona ein Werkzeug, das es ermöglicht, genauer zu vergleichen, was Performer durch schauspielerische und musikalische Aufführungen darstellen. Meine These ist, dass dieses Konzept ein besseres Verständnis von Björks Performance in *Dancer* ermöglicht. In Anbetracht ihres etablierten Images als authentischer Popstar und ihrer vorherigen Abwesenheit vom Mainstream-Film lässt sich mit einer gewissen Sicherheit sagen, dass dieses Image die ästhetische Erfahrung des Publikums beeinflusst hat. Passenderweise wird sie im Film nur mit ihrem Künstlernamen Björk und nicht mit ihrem vollen Namen genannt. Gewiss ist jedes Erkennen eines Star-Darstellers auf der Leinwand mit einem Ausbruch von transtextuellen Aktivitäten verbunden, aber, wie Ben Winters anmerkt, »actors rarely perform *as actors* in an [sic] metafictional way in the same way as musicians or musical stars« (2014: 34; Herv. i. O.). Gewöhnlich bleibt der Unterschied zwischen schauspielerischen und musikalischen Darbietungen bestehen, wenn Musiker*innen in einem Film auftreten:

> more often than not, the on-screen musical performer [in diesem Fall: der bzw. die klassische Musiker*in im Erzählfilm] is functioning differently from his/her fellow actors. Unlike them, s/he may not even be playing a fictional character, but a version of themselves [...] and, as such, s/he is often engaging in the very activity that defines their »star« quality, namely musical performance. (Winters 2014: 18).

Das damalige Publikum war darauf ausgerichtet, Björks Schauspiel als eine Form der Selbstdarstellung zu erleben, da sie nicht nur eine berühmte Musikerin war und ist, sondern im Film auch singt und tanzt, also *als Musikerin* auftritt. Der Diskurs, der den Film umgab, tendierte gleichzeitig dazu, ihre Identität als Schauspielerin zu leugnen und damit der Performance jeden offenkundig fiktiven Charakter abzusprechen. Im Folgenden demonstriere ich auf Grundlage dieser ausgebreiteten Performance-Theorie, wie Björk in *Dancer* die Möglichkeit hatte, ihre musikalische Persona *durch den* und *in dem* Charakter der Selma aufzuführen und so ihr Image als emotional authentische Künstlerin zu integrieren.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Björk vs. Selma: Die Konstruktion des filmischen Charakters und die Suche nach Authentizität

Nach Auslander stellen Genres eine Reihe von Beschränkungen für die Konstruktion von Personae dar, weil sie sich als soziale Rahmen mit bestimmten Konventionen bilden: »[…] musical genres are Goffmanian frames that contextualize the expectations surrounding the mutual self-presentations of musicians and their audiences« (2015a: 69–70). In *The American Film Musical* verdeutlicht Rick Altman diese Beziehung zwischen Genre und Persona für das Musical:

> more than in any other genre, the musical calls on actors to play themselves. Thus Chevalier plays the song-and-dance-man Chevalier, Astaire plays the elegant top-hat-white-tie-and-tails Astaire, and Kelly plays the familiar happy-go-lucky self-confident Kelly. As viewers, we rarely have to deal with a contradiction between actor and character, thus reducing the gap separating fiction and reality, and with it the spectator's psychic expenditure. (Altman 1987: 80)

In einem Filmmusical stellen Schauspieler*innen üblicherweise keine offenkundig fiktiven Charaktere dar, sondern führen Personae auf, die mit ihren Images übereinstimmen. *Dancer* verstärkt diese Art der Rezeption.[163] Der grundlegende Unterschied zwischen Björk und Gene Kelly besteht jedoch darin, dass Kelly weniger als sich ausdrückender Künstler denn als Unterhalter (Entertainer) gesehen wurde (vgl. Cohan 2005: 149–199). Hingegen lenkt Björks Image als Künstlerin, die ihre Musik selbst komponiert, aufführt und produziert, die Rezeption ihrer Musik auf eine Interpretation in Anbetracht ihrer Biographie und auf eine Wahrnehmung als emotional authentisch. Lars von Triers und Björks zuvor zitierte Aussagen über ihre Schauspielerei unterstreichen diese Wahrnehmung, nach denen Björk gerade nicht versucht habe, einen offenkundig fiktiven Charakter zu verkörpern. »Authenticity«, so Richard Dyer (2012: 86), »is established or constructed in media texts by the use of markers that indicate lack of control, lack of premeditation and privacy.« Wie bereits dargelegt, betonte der Diskurs um den Film die spontane, unmittelbare und private Natur ihrer Performance.

Wer also ist diese Björk, die sich scheinbar selbst präsentiert? Im Musical innerhalb des Melodrams (Selmas Imagination) performt Björk ihre musikalische Persona. Obwohl die äußere Selma und Björk Attribute wie »kindlich« oder »verletzlich« teilen, sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden musikalischen Personae

163 Für eine Analyse von *Dancer* im Hinblick auf die Traditionen des Filmgenres Musical vgl. Heldt (2013: 162–170).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

weitaus auffälliger.[164] Wenn man die Erscheinung und das Verhalten (persönliche Fassade) von Selmas Traum-Ich in *Dancer* mit Björk in »It's Oh So Quiet« vergleicht, lässt sich feststellen, dass sie nicht nur vorgeblich fixierte Ausdrucksträger teilen (wie Geschlecht, Alter, phänotypische Merkmale, ethnische Herkunft, soziale Schichtzugehörigkeit), sondern auch eine Reihe flüchtiger Ausdrucksmittel: ob Bewegung (Stepptanz), Kostümierung (einfarbige Shift-Kleider mit Juwel-Halsausschnitt und kurzen Ärmeln), das Fehlen von sichtbarem Make-Up, Gesichtsausdrücke wie kindliches Lächeln mit geschlossenen Augen und zum Himmel erhobenem Kopf (Abb. 9.3) oder die leicht übersteuerte Stimme, die durch die hörbar geringe Distanz den Eindruck einer intimen zwischenmenschlichen Beziehung verstärkt. Die Musikeinlagen in *Dancer* erscheinen aufgrund der persönlichen Fassade und des Bühnenbilds als mögliche Musikvideos für Björk. All diese Aspekte bewirken, dass die aufgeführte Entität die Gestalt eher der Darstellerin und ihrer Persona als des fiktiven Charakters annimmt, wodurch der Eindruck von »Björk performs Björk« (Tate 2000) entsteht. »In one sense,« wie Britta Sjogren treffend feststellt, »the musical scenes convey Selma's fantasy that she is *Björk*« (2006: 191; Herv. i. O.). Mit anderen Worten: Björk spielt einen Charakter, der davon träumt, Björk zu sein.

Da unsere Wahrnehmung des Films durch unsere Vorstellung vom Image der Darstellerin geprägt ist, färbt Björks musikalische Persona auf die musikalische Persona im Film ab und intensiviert so den Eindruck von Selma als authentischem Charakter. Das Auftreten als Musikerin und Komponistin unterstützt diesen intimen Aspekt der Authentizität. Die Doppelrolle betrifft sowohl Filmcharakter als auch Popstar: Die innerfilmische Selma komponiert die Songs insofern, als sie sich diese in ihrer Fantasiewelt ausdenkt, und die außerfilmische Björk komponiert die Songs im wahrsten Sinne des Wortes, veröffentlicht sie als Album *Selma-songs* (One Little Indian Records, 2000) und nimmt sie teilweise sogar in ihre Bühnenprogramme auf.[165] Obendrein ist Björks musikalische Persona in der Intimität von Selma platziert. Obwohl Selma und Björk damals gemeinsame Eigenschaften wie kindliche Unschuld oder Verletzlichkeit verkörperten, verdeutlicht die Selma in der fiktionalen Realität, dass der Film keine Filmbiographie über Björk ist. Während der musikalischen Darbietungen wird Selma jedoch zu einem Teil von Björks musikalischer Persona, da sie durch die Songtexte auch eine fiktive Entität

164 Die Liedtexte, die der isländische Lyriker Sjón Sigurðsson mit Trier geschrieben hat, tragen ebenfalls kindliche Züge (vgl. etwa das onomatopoetische »Rattle, clang, crack, thud, whack, bam!« in der ersten Musiknummer »Cvalda«).

165 So integrierte Björk z. B. die »Overture«, welche *Dancer* einleitet, in ihr Bühnenprogramm für den 7. Dezember 2001 im Royal Opera House in London. Der Auftritt wurde auf DVD veröffentlicht (One Little Indian, 2002).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aufführt, nämlich Selmas Charakter. Wie in Abb. 9.3 dargestellt, verzahnen die Musikeinlagen Björks musikalische Persona mit Selmas Charakter: Selmas fantasiertes Alter Ego bietet Björk den Kontext, ihre musikalische Persona direkt zu performen, während gleichzeitig diese Persona zwischen Performer (Björk) und Charakter (Selma) vermittelt und so einen Björk-als-Selma / Selma-als-Björk-Nexus konstituiert. In Anlehnung an Moores (2002) Typologie für die Konstruktion von Authentizität entspricht dieser Nexus sowohl seiner »third person authenticity« (»authenticity of execution«) als auch der »first person authenticity« (»authenticity of expression«). Erstere entsteht, »when a performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another« (ebd.: 218). Letztere tritt ein, »when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his / her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form« (ebd.: 214). Björks

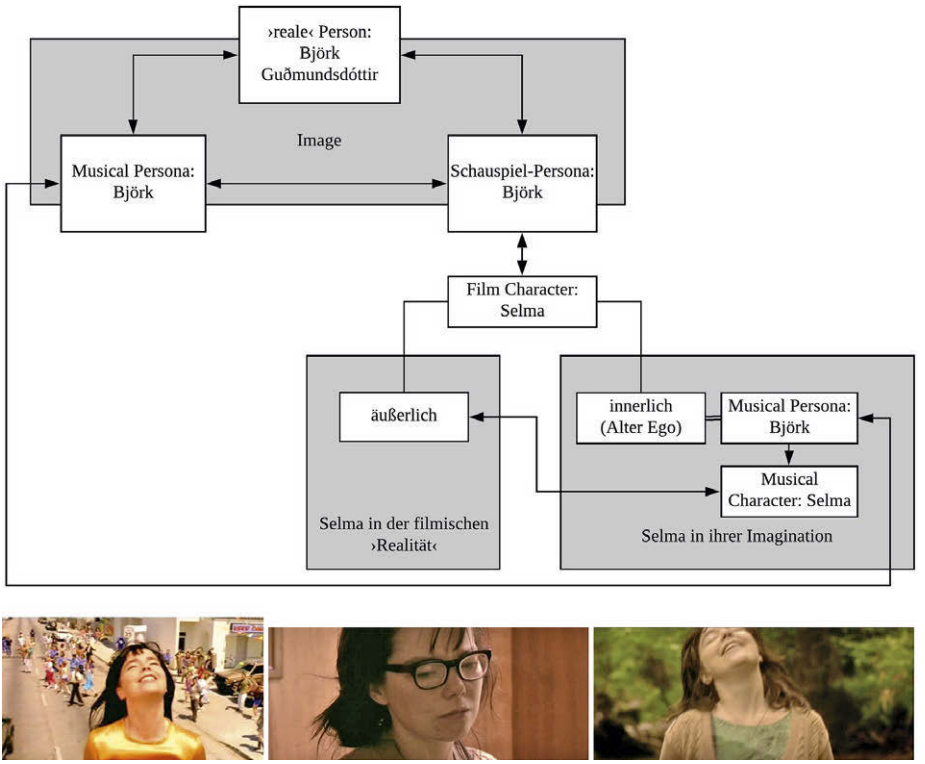


Abb. 9.3: Die Konstruktion von Björks Performance in *Dancer in the Dark* (links: »It's Oh So Quiet«, 3:38; in der Mitte: *Dancer in the Dark*, 0:59:59; rechts: ebd., 1:15:11).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Performance vermittelt »so ist es, Selma zu sein« und »so ist es, ich zu sein« gleichzeitig, da sowohl Selma ein Teil von Björk (Selmas Charakter in Björks Musik-Performance) als auch Björk ein Teil von Selma ist (Björks musikalische Persona in Selmas Imagination).

Zurück zu Linda Badleys (2010: 98) Frage: »Was it even a performance?« Aus meiner Sicht war Björks Selma eine Performance, die ihren Status als Performance infolge ihrer Konstruktion verschleiert. Der Eindruck von Björks schauspielerischer Leistung als Darstellung ihres ›authentischen Selbst‹ entsteht durch die Anlage des Filmcharakters, da sie Björk den Kontext bietet, gleichzeitig ihre musikalische Persona und Selma in der inneren Welt des Charakters zu spielen. Badleys verschwommene Grenzen zwischen »reality and simulation« (ebd.: 98) gelten in erster Linie für die Grenzen zwischen Björks musikalischer Persona und den Musikeinlagen im Film, aber da Björks musikalische Persona als emotional authentisch wahrgenommen wurde und Selma Teil von Björks Performance ihrer musikalischen Persona innerhalb von *Dancer* ist, authentifizieren sich Björk und Selma gegenseitig. Die filmische Simulation scheint Realität zu werden.

Empathie und Eskapismus

Nach Maria Cizmic (2015) zeigt Triers Verwendung von präexistenter Rockmusik in *Breaking the Waves* (1996), »how empathy and escape, pleasure and suffering can become entangled in a morally complex embrace« (ebd.: 1). Cizmic folgt dem phänomenologischen Ansatz von Vivian Sobchack, laut dem das Betrachten von Filmen Reaktionen hervorruft, die das Wissen über physisch gelebte Erfahrungen beinhalten (vgl. Sobchack 2004: 53–84). »The images and sounds on screen«, so fasst Cizmic (2015: 4) den Text von Sobchack zusammen, »trigger knowledge about how an experience might feel upon the body, or taste on the tongue, or impact upon [an] individual's sense of gravity, weight, and movement.« In *Breaking* entsteht durch den 1970er-Jahre-Rock beim Publikum eine physische Empathie für die Protagonistin Bess, indem die Musik es dazu anregt, sich am eigenen Leib vorzustellen, was Bess im Film erlebt (ebd.: 5). Doch während Bess' Umstände außer Kontrolle geraten, eröffnet die Musik einen Ausweg aus der Abwärtsspirale des Films, da sie dem Publikum ermöglicht, sich auf die eigene körperliche und emotionale Reaktion auf die *Musik* zu konzentrieren (ebd.: 17–18). So werden die Zuschauer*innen durch den Einsatz von Musik in *Breaking* zwischen zwei Zuständen hin- und hergerissen: »[…] an embodied identification with Bess and an awareness of one's own physical responses to music separate from Bess« (ebd.: 1). »At the same time that a viewer can empathise with Bess,« so

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cizmic (ebd.: 22), »such a person can have his or her own personal experiences; at the same time that Bess suffers, a viewer can enjoy a bit of musical pleasure.« Durch die gleichzeitige Assoziation und Dissoziation mit der Protagonistin und ihrer Erzählung entsteht die für die »Active Spectatorship« typische Gleichzeitigkeit von Involvierung in und Distanzierung zum filmischen Geschehen, was laut Cizmic unsere Beziehung zum Dargestellten infrage stellt:

> Von Trier's use of music encourages an audience member to relate to Bess in an embodied manner while never letting one lose a sense of one's own body as distinct from the film. This musically constructed position raises what I think is one of the central ethical questions of our own historical and cultural moment: how do we relate to representations of someone else's suffering? (Cizmic 2015: 27)[166]

Die Integration von Björk und ihrer Musik in *Dancer* funktioniert auf ähnliche Weise. Björks Musik kann das Publikum dazu bringen, ein Gefühl der Empathie mit Selma zu empfinden. Aber während Selmas Umstände außer Kontrolle geraten, lässt der Film Raum für unsere Reaktionen auf ihre Musik, sodass sie einen Eskapismus ermöglicht: ein kurzes Durchatmen, bevor die Geschichte weiter eskaliert. Wenn wir Selma in »107 Steps« auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung tanzen und singen sehen, erinnert uns die Musiknummer daran, dass das, was wir sehen, die Performance des Popstars Björk ist. Da die Nummern lang genug sind, um sich von der Erzählung des Films zu lösen und den Fokus vom Film auf die Performance des Songs zu verlagern, scheinen die musikalischen Einlagen einen Raum für das Publikum zu schaffen, der unabhängig von Selmas Tragödie ist. Abgesehen von der Besetzung eines Popmusikers liegt ein großer Unterschied zwischen *Dancer* und *Breaking* in der Verlagerung der Musik in Selmas Imagination, sodass *sie selbst* musikalischen Genuss erlebt – sogar auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung. Die Musik lässt uns daher zwischen zwei Polen oszillieren: einer Identifikation mit Selma und einem Bewusstsein für die eigene Erfahrung mit Björk. Da das Publikum den Raum des Eskapismus mit Selma teilt, wird durch die Konstruktion von Selmas Charakter und die Integration von Björk noch mehr als in *Breaking* deutlich, wie sich Lust und Leid, Empathie und Eskapismus in moralischer Komplexität verschränken können. Sollen wir über die Figuren und Ereignisse urteilen, als wären sie real? Oder sollen wir erkennen, dass der Film uns so nah wie möglich an Selma heranzieht, nur um uns daran zu erinnern, dass die wahre Fiktion unsere eigene Wahrnehmung dieser Nähe ist?

166 Zur »Active Spectatorship« in Triers Filmschaffen vgl. Kapitel 8.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In der Schlusssequenz wartet Selma am Galgen auf ihre Hinrichtung. Sie singt schließlich ihre letzte Nummer »Next To Last Song« ohne hellere Farben, statische Kameras, 5.1-Ton, Vollplayback oder jegliche musikalische Untermalung. Was wir sehen und hören, scheint nicht mehr Selmas Imagination zu sein, denn es fehlen die Komponenten, die die Traumwelt audiovisuell markiert haben. In ihrer Studie zur weiblichen Stimme im Kino interpretiert Britta Sjogren diesen unmittelbaren, direkten Klang als »final ›pinning‹ of Björk's voice to Selma's body« (2006: 195). Doch wen sehen wir hier? Wer ist am Galgen: Björk, die leidet, während sie Selma spielt, oder Selma, gespielt von Björk, oder beide? In Triers Drehbuch liest sich diese Szene wie folgt:

> Selma moves into the song with complete confidence. Happy and exalted as never before! She makes up the song as she sings it with great pleasure. This song is filmed both in the same way as the other dance numbers, with many fixed cameras, and with the traditional handle camera. When we are in the fixed camera state, everybody in the room seems to have frozen and does not move much. In the handle camera state, Brenda's argument with the officials still goes on, as does the other chaotic action. (Trier 2000: 150–151)

Laut Drehbuch war eine Gleichzeitigkeit von Traumwelt und fiktiver Realität geplant. Der finale Film verwehrt dem Publikum die Flucht in Selmas musikalische Welt. Dennoch bietet die filmische Realisierung ein gewisses Maß an Uneindeutigkeit, da die Reaktionen der anderen Filmcharaktere offenlassen, ob auch sie Selmas Gesang hören. Die im Drehbuch beschriebene Gleichzeitigkeit, die sich durch Parallelmontage ausdrückt, würde indes klar zwischen diesen beiden Ebenen unterscheiden. Das Fehlen dieser eindeutigen Unterscheidung im Film führt im Gegenteil dazu, dass der Eindruck entsteht, Selmas Charakter und Björks musikalische Persona würden völlig ineinander übergehen: Björk in Selmas Traum und Selma in Björks Performance. Wir sehen und hören Björk singen, nicht nachsynchronisiert, sondern live am Filmset aufgenommen, ohne Playback oder musikalische Begleitung, lediglich ihr Herzschlag ist zu hören. Björks Performance ist von etwas gekennzeichnet, was Auslander im Anschluss an Goffman »dramatization« nennt (vgl. 2021: 111), d. h., sie macht *in* ihrer Performance sichtbar, was ihr diese Performance abverlangt, sodass ihr vermeintlich innerer Zustand offengelegt wird. Ihre Anstrengungen sind hörbar in ihren vereinzelten Intonationsfehlern, der Klarheit ihrer stimmlichen Artikulation, den intim hervorgehobenen nicht-musikalischen Stimmgeräuschen (einschließlich scharfer Atemzüge), ihrem verstärkten Herzschlag und ihrer dynamischen Bandbreite von zerbrechlichem *piano* bis hin zu kraftvollem *forte*. Ebenso macht sie ihre Beanspruchung durch eine geduckte Haltung und Mimik sichtbar, die von Agonie bis zum

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kindlichen Lächeln reicht und durch extreme Nahaufnahmen noch verstärkt wird. Im Gegensatz zur Version dieses Songs auf dem Album *Selmasongs* (die auch im Abspann zu hören ist), ist der Text, den sie am Galgen singt, überdies erstmals explizit in der Erzählung verankert, da sie ihren (abwesenden) Sohn Gene anspricht und auf einen gemeinsamen Moment zu Beginn des Films zurückverweist.[167] Im Filmfinale beanspruchen Björks musikalische Persona und Selmas Charakter so gleichzeitig denselben Grad an Sichtbarkeit.[168] Die Persona wird vom Charakter ununterscheidbar, und die Performance wird eher als Präsentation des Selbst denn als Repräsentation eines Charakters wahrgenommen.

Der Einsatz von Musik in *Dancer* und die Integration von Björks Persona werfen wichtige ethische Fragen auf: Wie verhalten wir uns als Publikum zu voyeuristischen Darstellungen des Leidens eines anderen Menschen, wenn diese einen Wirklichkeitsanspruch erheben? Wie gehen wir mit der (Selbst-?)Opferung einer Person um, die wir zu kennen glauben? Inwieweit dürfen wir als Gesellschaft ›echte‹ Aufführungen würdigen, in denen die Darsteller*innen das Leiden ihrer Figuren miterleben, oder sollten wir auf einer Professionalität bestehen, die Fiktion und Realität klar trennt? Wie schon in Kapitel 8 ging es mir auch hier nicht darum, Antworten auf diese Fragen zu finden. Mein Erkenntnisinteresse galt vielmehr der Art und Weise, *wie* diese Fragen überhaupt erst entstehen. Lars von Trier sagte, was er für das Publikum von *Dancer* erreichen wollte, sei

> that you take things as seriously as you do in an opera. Some years ago, people really cried at operas. I think it's a skill to be able to find such an emotion in something so stylised. I would love to feel that much for someone who's been killed with a cardboard sword. (Trier 2000: vi)

Dieses Kapitel demonstrierte, wie wichtig eine zugrunde liegende Präexistenz – sowohl im allgemeinen (und konzeptuell bewusst ausgeweiteten) Sinne von Björks Star-Status als auch im speziellen Sinne von »It's Oh So Quiet« – für die Rezeption sein kann. Was in *Dancer in the Dark* Bedeutung schafft und die Illu-

167 Der improvisiert wirkende Liedtext (»Dear Gene, of course you are near and now there's nothing to fear. […] Remember what I have said. Remember wrap up the bread. Do this, do that, make up your bed«, ab 2:07:23) bezieht sich auf einen Streit, den Selma zu Beginn des Films (ab 0:09:35) mit ihrem Sohn hat: »And you forgot to make your bed as well. And you forgot to wrap up the bread. Two times!«

168 Die Performance-Situation wird hier – wie in der Musical-Probe am Filmanfang (vgl. Kapitelbeginn) – noch auf eine andere Art und Weise gedoppelt: Die Kameraposition zu Beginn der letzten Filmeinstellung positioniert die Zuschauer*innen in das sitzende Publikum, welches der Hinrichtung beiwohnt. Der Effekt ähnelt einer Mise en abyme: Wir sehen das Publikum, das wiederum die Hinrichtung sieht, wodurch uns Zuschauer*innen der Akt des Zuschauens gespiegelt wird.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sion von schockierendem Realismus erzeugt, ist die spezifische Beziehung zwischen Björks außerfilmischer Präsenz (als Popstar) und ihrer filmischen Performance (als Selma). Lars von Triers Schwert mag ein Requisit aus Pappe sein. Die Analyse von *Dancer*'s Rezeption als transmediales Phänomen hat allerdings gezeigt, warum dieses Pappschwert so real aussieht und sich sein Hieb so ausgesprochen grausam darstellt.

Quellen

Literatur

Ago, Alessandro (2003): Once Upon a Time in Amerika: *Dancer in the Dark* and Contemporary European Cinema. In: Spectator, 23/2: 32–43.

Altman, Rick (1987): The American Film Musical. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press.

Aston, Martin (1996): Björk: Björkgraphy. London: Schuster & Schuster.

Auslander, Philip (1992): Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Auslander, Philip (2002 [1986]): Just Be Your Self: Logocentrism and Difference in Performance Theory. In: Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide. Hg. von Phillip B. Zarrilli. London und New York: Routledge. S. 53–60.

Auslander, Philip (2004): Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. In: Contemporary Theatre Review, 14/1: 1–13.

Auslander, Philip (2006): Musical Personae. In: The Drama Review, 50/1: 100–119.

Auslander, Philip (2009): Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music. In: The Ashgate Research Companion to Popular Musicology. Hg. von Derek B. Scott. Farnham: Ashgate Publishing. S. 303–315.

Auslander, Philip (2015a): On the Concept of Persona in Performance. In: Kunstlicht, 36/3: 62–79.

Auslander, Philip (2015b): Everybody's in Show Biz: Performing Star Identity in Popular Music. In: The Sage Handbook of Popular Music. Hg. von Andy Bennett and Steve Waksman. Los Angeles und London: Sage. S. 317–331.

Auslander, Philip (2021): In Concert: Performing Musical Persona. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Badley, Linda (2010): Lars von Trier. Urbana et al.: University of Illinois Press.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Björk (2000): Why she decided to act. Webchat, 22. Juni, archiviert am 22. Dezember 2007. URL: https://web.archive.org/web/20071222180117/http://www.bjork.com/facts/about/right.php?id=629 (05.08.2021).

Björk (2017): Facebook-Post, 15. Oktober. URL: https://www.facebook.com/bjork/posts/i-am-inspired-by-the-women-everywhere-who-are-speaking-up-online-to-tell-about-m/10155777444371460/ (05.08.2021).

Björkman, Stig (2001): Trier über von Trier: Gespräche mit Stig Björkman. Hamburg: Rogner & Bernhard.

Borgstedt, Silke (2008): Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams. Bielefeld: Transcript.

Cizmic, Maria (2015): The Vicissitudes of Listening: Music, Empathy, and Escape in Lars von Trier's *Breaking the Waves*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 9/1: 1–32.

Cohan, Steven (2005): Incongruous Entertainment: Camp Cultural Value, and the MGM Musical. Durham und London: Duke University Press.

Cooke, Mervyn (2008): A History of Film Music. Cambridge: Cambridge University Press.

Daston, Lorraine und Sibum, H. Otto (2003): Scientific Personae and Their Histories. In: Science in Context, 16/1–2: 1–8.

Dibben, Nicola (2006): Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk. In: Music Analysis, 25/1–2: 171–197.

Dibben, Nicola (2009): Björk. London: Equinox Publishing.

Dyer, Richard (2012): In the Space of a Song: The Uses of Song in Film. New York: Routledge.

Foucault, Michel (2000 [1969]): Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 198–229.

Frith, Simon (1996): Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press.

Gibsone, Harriet (2015): Björk's Album Artwork: from Sci-Fi Mother Earth to McQueen's Kimono – in Pictures. In: The Guardian, 22. Januar. URL: https://www.theguardian.com/music/gallery/2015/jan/22/bjorks-album-artwork-in-pictures-vulnicura-biophilia (05.08.2021).

Gledhill, Christine (1991): Signs of Melodrama. In: Stardom: Industry of Desire. Hg. von ders. London: Routledge. S. 206–229.

Goffman, Erving (2017 [1956]): Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. München: Piper.

Graver, David (1997): The Actor's Bodies. In: Text and Performance Quarterly, 17/3: 221–235.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Grimley, Daniel M. (2005): Hidden Places: Hyper-realism in Björk's *Vespertine* and *Dancer in the Dark*. In: Twentieth-Century Music, 2/1: 37–51.

Grissemann, Stefan (2006): Torture is Fine: Lars von Trier Interview. In: Film Comment, Januar–Februar. URL: https://www.filmcomment.com/article/lars-von-trier-interview-manderlay/ (05.08.2021).

Hansen, Kai Arne (2019): (Re)Reading Pop Personae: A Transmedial Approach to Studying the Multiple Construction of Artist Identities. In: Twentieth-Century Music, 16/3: 501–529.

Heath, Chris (2011): Lars and his Real Girls. In: GQ, 17. Oktober. URL: https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-bjork-john-c-reilly-kirsten-dunst-nicole-kidman-extras (05.08.2021).

Heldt, Guido (2013): Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border. Bristol and Chicago: Intellect.

Hilderbrand, Lucas (2000): Dancer in the Dark, Les Miserables, or, It's Oh So Björk. In: PopMatters, Juli. URL: https://www.popmatters.com/dancer-in-the-dark/ (01.11.2019).

Jacke, Christoph (2013): Inszenierte Authentizität versus authentische Inszenierung: Ein Ordnungsversuch zum Konzept Authentizität in Medienkultur und Popmusik. In: Ware Inszenierungen. Hg. von Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript (Beiträge zur Popularmusikforschung, 39). S. 71–95.

Johnston, Nessa (2020): Singing, Sonic Authenticity and Stardom in *Dancer in the Dark*. In: The Singing Voice in Contemporary Cinema. Hg. von Diane Hughes und Mark Evans. Sheffield und Bristol: Equinox. S. 20–37.

Kaufman, Anthony (2003): Lars von Trier Comes Out of the Dark. In: Lars von Trier Interviews. Hg. von Jan Lumholdt. Jackson: University Press of Mississippi. S. 153–158.

Keazor, Henry und Wübbena, Thorsten (2007): Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. Bielefeld: Transcript.

Koplev, Kjeld (2003): 9 a. m., Thursday, September 7, 2000: Lars von Trier. In: Lars von Trier Interviews. Hg. von Jan Lumholdt. Jackson: University Press of Mississippi. S. 170–204.

Leonard, Marion (2007): Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power. Aldershot: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series).

Lössl, Ulrich (2000): Interview mit Lars von Trier: Björk wollte nicht erhängt werden. In: Der Spiegel, 28. September. URL: https://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-lars-von-trier-bjoerk-wollte-nicht-erhaengt-werden-a-95723.html (05.08.2021).

Meyers, Erin (2009): »Can You Handle My Truth?«: Authenticity and the Celebrity Star Image. In: The Journal of Popular Culture, 42/5: 890–907.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Moore, Allan (2002): Authenticity as Authentication. In: Popular Music, 21/2: 209–223.

Moore, Allan (2012): Addressing the Persona. In: Black Box Pop: Analysen Populärer Musik. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript (Beiträge zur Popularmusikforschung, 38). S. 125–133.

Morin, Edgar (1960 [1957]): The Stars: An Account of the Star-System in Motion Pictures. New York: Grove Press.

O'Sullivan, Charlotte (2000): Love, hate and rows with Bjork. In: Independent, 25. August. URL: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/love-hate-and-rows-with-bjork-697347 (05.08.2021).

Pisters, Patricia (2003): The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory. Stanford: Stanford University Press.

Plessner, Helmut (1982 [1948]): Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Ausdruck und menschliche Natur: Gesammelte Schriften VII. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 205–219.

Pytlik, Mark (2003): Björk: Wow and Flutter. Toronto: ECW Press.

Reckwitz, Andreas (2019 [2012]): Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Reese, Lori (2000): Björk explains the conflict over »Selmasongs«. In: Entertainment Weekly, 31. Oktober. URL: https://ew.com/article/2000/10/31/bjork-explains-conflict-over-selmasongs/ (05.08.2021).

Rosiny, Claudia (2013): Tanz Film: Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld: Transcript.

Sjogren, Britta (2006): Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film. Urbana und Chicago: University of Illinois Press.

Sobchack, Vivian (2004): Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.

Stevenson, Jack (2002): Lars von Trier. London: BFI Publishing.

Tate, Greg (2000): Björk's Second Act. In: Paper, 1. Oktober. URL: http://www.papermag.com/bjorks-second-act-1425145050.html (25.01.2018).

Trier, Lars von (2000): Dancer in the Dark. London, Basingstoke und Oxford: Filmfour Screenplay / Macmillan Publishers.

Winters, Ben (2014): Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experience in Screen Fiction. New York und London: Routledge.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

10 Ausblick

Der Maestro betritt die Konzertbühne, legt die Partitur auf das Notenpult und klopft mit der Spitze seines Batons auf die obere Kante seines Pults: Das Konzert beginnt. Mit Bezug auf dieses weitverbreitete Klischee beginnt Ben Winters sein Buch *Music, Performance and the Realities of Film* (2014), in dem er die Beziehung zwischen ›klassischen‹ Musikaufführungen im Erzählfilm und außerfilmischer Realität untersucht. Erstaunlicherweise scheint sich diese stereotype Geste ausschließlich durch Hollywoods Darstellung des Orchesterkonzerts etabliert zu haben (Abb. 10.1). Gleichzeitig war und ist diese Praxis des Klopfens im ›realen‹, d.h. außerfilmischen Konzert weder damals noch gegenwärtig verbreitet (ebd.: 2–3). Winters demonstriert mit diesem Beispiel, wie sehr der Film unsere Alltagswirklichkeit beeinflussen kann. Der Film repräsentiert nicht bloß, sondern schafft auch Realität. Selbst wenn die filmische Darstellung der außerfilmischen Realität widerspricht – wie diese Geste im Dirigat –, kann sie unsere Sicht auf die Dinge verändern, Erwartungshaltungen erzeugen, ja gar Klischees hervorbringen. Besonders im Sound Design existieren viele solcher filmischen Stereotype, die keinerlei Rückhalt in der außerfilmischen Realität haben, wie die Geräuschkulisse von vorbeiziehenden Raumschiffen in Science-Fiction-Filmen oder auch das sphärische Raunen in der Eingangssequenz von *Melancholia*, obwohl im Weltraum das Trägermedium Luft für die Schallübertragung fehlt (vgl. Flückiger 2009: 159–160). Ein anderes Beispiel ist der Countdown vor dem Raketenstart, als dessen erste Darstellung Fritz Langs *Frau im Mond* (1929) gilt. Das Herunterzählen vor dem Start wurde daraufhin nicht nur eine weitverbreitete Vorstellung, sondern eine ›reale‹ Praxis in der (westlichen) Raumfahrt.

Im vorliegenden Buch wurde das Phänomen der präexistenten Musik im Film aus metaphertheoretischer Perspektive betrachtet (vgl. insb. Kapitel 6). Die Beziehung zwischen adaptierter Musik und musikalischer Adaption wurde als metaphorische Konfiguration beschrieben, die neue Bedeutungen schafft. Unser Verständnis von Wagners *Tristan*, Francks Violinsonate, Saint-Saëns' »Le Cygne«, Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« oder auch vom Popstar Björk ist nach den Filmen ein anderes. Eine wichtige Erkenntnis dieser Studie ist, dass filmmusikalische Bedeutung nicht nur durch die filmische Rekontextualisierung, sondern auch durch die musikalische Bearbeitung für den Film entsteht. Infolgedessen wären beide Dimensionen filmischer Aneignung auch jenseits des Films von Bedeutung: Die Filme verändern nicht nur die Sicht auf die Dinge, sondern auch die Dinge selbst. Das Schlusskapitel widmet sich den ›realen‹ Auswirkungen der filmischen Aneignung von Musik. Dies geschieht anhand von drei Beispielen:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

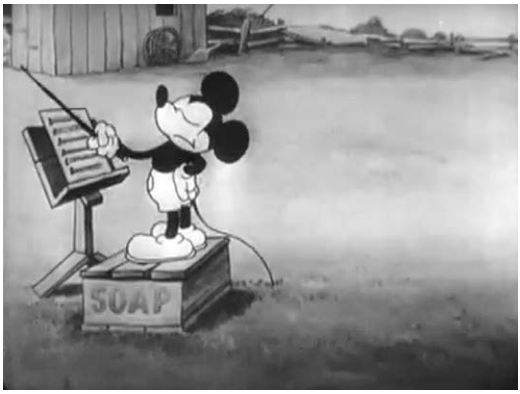


Abb. 10.1:
Micky Maus als Dirigent. Laut Winters (2014: 3) befindet sich eine der frühesten Darstellungen des mit dem Baton auf dem Notenpult klopfendem Dirigenten in Walt Disneys Zeichentrickfilm *The Barnyard Concert* (1930).

Film-Konzert, Soundtrack-Veröffentlichung und Opern-Inszenierung. Im Sinne eines Ausblicks, der hier an die Stelle einer Zusammenfassung tritt,[169] wird darauf hingewiesen, dass das Phänomen der präexistenten Musik im Film Bestandteil einer breiteren Kultur der Aneignung ist, die gemeinhin als postmodern bezeichnet wird.[170]

Einige Musikforscher*innen und Kritiker*innen missbilligen die filmische Aneignung präexistenter Musik aufgrund der außerfilmischen Konsequenzen. In diesem Zusammenhang herrscht oft die Befürchtung vor, der Film kontaminiere die Musik und sauge ihr wie ein Vampir das Leben aus.[171] Dieser Argumentation liegt eine Dichotomie zwischen dem Verständnis von Film als kommerzielles Produkt einer kapitalistischen Kulturindustrie und Musik als vermeintlich autonomes Kunstwerk zugrunde. Demgegenüber steht die Annahme, der Film sichere gerade das Überleben der Musik, indem er Aufmerksamkeit generiert und sie einem neuen Publikum zugänglich macht.[172] Präexistente Musik im Film umfasst demzufolge nicht nur eine Praxis des *Verbindens* (filmische Rekontextualisierung der Musik) und des *Veränderns* (musikalische Bearbeitung für den Film), sondern auch des *Hinweisens* auf vorgeblich wichtige Kulturgüter.

Die Vorstellung von der Unantastbarkeit der Musik (zumeist männlicher europäischer Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts) ist nichts Selbstverständliches, sondern gehört zu spezifischen Kulturen und historischen Momenten. So

169 Vgl. Kapitel 1 für einen Überblick über die zentralen Ergebnisse dieser Arbeit.
170 Vgl. bereits Brown (1994: 239–240), Joe (2006: 70–73) und insb. Yang (2006).
171 Vgl. u. a. Brody (2014), de la Motte-Haber & Emons (1980: 205), Schneider (1989: 41) und ferner Horowitz (1992).
172 Vgl. hierzu wiederum Godsall (2019: 131–161), Hutcheon (2013: 176) und ferner Joe (2006) sowie Marshall (1997).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

war das Konzept einer Werktreue und die Verehrung des Komponisten für viele Instrumentalist*innen des 19. Jahrhunderts ziemlich belanglos. Stattdessen lag der Schwerpunkt auf den sportlichen Fertigkeiten und dem Wettbewerb, wofür die rivalisierenden Virtuos*innen häufig improvisierten und Variationen über populäre Opernarien spielten (Cook 2013: 21). Mina Yang verweist in ihrem Aufsatz zur postmodernen Rezeption von Beethovens »Für Elise« auf ein gegenwärtiges und eindrückliches Beispiel, um die Werte-Hierarchie zu verdeutlichen, die häufig einer Abneigung musikalischer Aneignung zugrunde liegt:

> One of the more notable uses of *Für Elise* involves garbage trucks in Taiwan, which signal their arrival with that famous opening snippet. Associating Beethoven with malodorous refuse would amount to nothing short of sacrilege for many, but such a judgment can be made only by prioritizing our own Western values about the sanctity of classical music over whatever views the Taiwanese hold about this music. (Yang 2006: 11–12)

»An adaptation, like the work it adapts,« so Linda Hutcheon (2013: 142) in ihrer Adaptionstheorie, »is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum.« Im Folgenden geht es nicht um die Frage, ob die filmische Aneignung von Musik prinzipiell abzulehnen oder zu begrüßen ist. Unaufhaltbar erscheint sie allemal, mehr noch: Durch die Digitalität avancierte die Aneignung zur allgegenwärtigen Alltagspraxis (vgl. Stalder 2021 [2016]: 95–128). Vielmehr interessiert mich, wie sich die filmische Aneignung von Musik konkret und nachweislich auf die außerfilmische Realität auswirkt.

Konzert

Am 20. August 2016 fand in Kopenhagen ein Konzert mit dem Titel »Lars von Triers Film: Live in Concert« statt. Das Dänische Radio-Sinfonieorchester führte unter der Leitung von Henrik Vagn Christensen verschiedene Musikstücke auf, die in Triers Filmen erklingen: von Antonio Vivaldis Largo-Satz aus dem Konzert in G-Dur (RV 575) über Richard Rodgers und Oscar Hammersteins Musical-Hit »My Favorite Things« bis hin zu Rammsteins »Führe mich«. Das Konzertprogramm bestand größtenteils aus präexistenter Musik (Abb. 10.2). »Experience the music from films such as *Melancholia*, *Antichrist*, *Dogville*, *Dancer in the Dark*«, heißt es im Werbetrailer. Der Begleittext zum Video lautet gar: »Experience the works of Lars von Trier live in Concert!«[173]

173 Werbetrailer und Begleittext sind über folgende URL aufrufbar: https://www.facebook.com/watch/?v=10154863270409922 (30.06.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 10.2a: Das Programmheft zu dem Konzert »Lars von Triers Film: Live in Concert«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lars von Triers film
Program

DR Koncerthuset 2016/17 2

Lørdag 20. august kl. 21.00

DR Koncerthuset, Koncertsalen

DR SymfoniOrkestret

Dirigent: Henrik Vagn Christensen

Solister:
Philippa Cold, *sopran*
Andrea Pellegrini, *mezzosopran*
Per Salo, *klaver*

Koncertmester:
Christina Åstrand

Voice over: David Bateson

Lysdesign: Mikael Sylvest

Video editering:
Larus Gudbjørnsson

Koncept:
Nicolai Abrahamsen
Mikkel Maltha

Medvirkende i præsentationsvideoer:
Adrian Hughes, Maria Månson, Peter AAlbæk, Louise Vesth, Peter Schepelern, Kristian Eidnes Andersen, Joachim Holbek.

Koncerten sendes direkte på P2 og genudsendes søndag 21. august på P2

DR | P2

Koncerten er produceret i samarbejde med Zentropa

Overture fra *Dancer in the Dark (2000)*
Björk (f. 1965), arr. Thommy Anderson

Uddrag af Tannhäuser fra *Epidemic (1987)*
Richard Wagner (1813-1883)

Uddrag af Medea *(1988)*
Joachim Holbek (f. 1957)

Europa Suite fra *Europa (1991)*
Joachim Holbek (f. 1957), arr. Thommy Anderson

Life on Mars fra *Breaking the Waves (1996)*
David Bowie (1947-2016), arr. Nicklas Schmidt

Concert i G, RV 575: Largo fra *Dogville (2003)*
Antonio Vivaldi (1678-1741)

Stabat mater, 1. sats: *Stabat mater fra Dogville (2003)*
Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

My Favorite Thing fra *Dancer in the Dark (2000)*
Rodgers/Hammerstein, arr. Nicklas Schmidt

Tristan og Isolde: Præludium fra *Melancholia (2011)*
Richard Wagner (1813-1883)

Führe mich fra *Nymphomaniac (2013)*
Rammstein, arr. Peter Due

Sonate for violin og klaver fra *Nymphomaniac (2013)*
César Franck (1822-1890)

Antichrist lyddesign for orkester fra *Antichrist (2009)*
Kristian Eidnes (f. 1966)

Lacia C'hio Pianga fra *Antichrist (2009)*
Georg Friedrich Händel (1685-1759)

You're a Lady fra *Idioterne (1998)*
Peter Skellern (f. 1947), arr. Thommy Anderson

Chef for DRs Kor og Orkestre:
Kim Bohr
Producent: Nicolai Abrahamsen
Produktionskoordination:
Jan Barfod og Jonas Norup
Lyssignalør: Anne Fokdal

Videoproducer: Andreas Hüttel
Produktionsleder: Signe Møldrup
Zink, Lene Beaver
PA: Claus Pedersen
Lydproducer: Thore Brinkmann
Musikteknik: Jan Oldrup

Produktionsass.: Cecilie Honoré Ruge
Redaktion: Ragnhild Bjørk Evensen
Videoafvikling: Johannes Hornberger
Layout: NOTATION
Tryk: Trykportalen Cph

Abb. 10.2b: Forts.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Werbeslogans legen nahe, dass diese filmkulturelle Musikperformance nicht mehr die Komponist*innen der präexistenten Musik als primäres Bezugssystem hat, sondern die Filme, in denen sie erklang, und vor allem ihren Regisseur. Dies hat unmittelbaren Einfluss auf das aufgeführte Programm. Wüsste man nicht um Triers Filmographie als Konstante, wäre es wohl kaum möglich, eine Konsistenz in der Zusammenstellung der Stücke zu identifizieren. Der musikalische Eklektizismus in seiner Filmographie (vgl. Kapitel 2) spiegelt sich demnach im Konzertprogramm.

Mit Blick auf das Programm stellt sich die Frage, welche Erscheinungsform Einzug in das Konzert gefunden hat: die außerfilmische oder filmische, die ursprüngliche oder bearbeitete – oder keine davon? Die Popmusik erfuhr eine Anpassung an den hochkulturell konnotierten Raum des ›klassischen‹ Konzertsaals, indem etwa David Bowies »Life on Mars« im symphonischen ›Gewand‹ erklang. Dafür wurden eigene Arrangements angefertigt. Diese Musik erklang gerade nicht, wie sie im Film verwendet wurde. Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass die Filmographie zwar der Grund für die *Auswahl* dieser Stücke ist, der ›klassische‹ Konzertsaal jedoch die (philharmonische) *Ausführung* dieser Stücke bestimmt. Wie der Film eignet sich auch die Konzertkultur die Musik an, indem sie sie in neue Kontexte stellt und sie verändert.

Demgegenüber steht der Beginn von »My Favorite Things«, da hier die Tonspur des Films direkt übernommen wurde. In *Dancer in the Dark* singt Björk diesen Song im Hochsicherheitstrakt (vgl. Kapitel 9). Das Konzertpublikum hat diese Interpretation zunächst ›vom Band‹ in Begleitung des Orchesters gehört, bevor die Live-Musik die Aufnahme dann vollständig ablöste. ›Vom Band‹ erklang auch Rammsteins »Führe mich« samt der Plätschergeräusche, die den Song in *Nymphomaniac* einleiten. Diese Konzertnummer war ebenfalls eine Mischung aus Band-Aufnahme und Live-Aufführung, wobei die Rammstein-Aufnahme von Beginn an insofern orchestral ›gedoppelt‹ wurde, als das Orchester den gesamten Song musikalisch begleitet hat. Als Zugabe wurde letztlich Joachim Holbeks »The Shiver« aus *Riget* abgespielt, ohne dass das Orchester oder andere Live-Musiker*innen mitwirkten. Mit den Beispielen sind zwei Pole markiert: Einerseits kann die *filmische* Erscheinungsform der Musik in den Konzertsaal Einzug finden, andererseits kann die ›klassische‹ Konzertkultur die Ausführung der Musik bestimmen.

Sosehr die populäre Musik für jenen Konzertkontext verändert werden kann, sowenig ist die ursprünglich in jener Konzertkultur stehende Musik vor der filmischen Erscheinungsform gefeit. Neben César Francks Violinsonate, die zwar

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

im Programm auch als »Sonate für Violine und Klavier«[174] genannt wird, jedoch im Konzert wie in *Nymphomaniac* mit Henrik Dam Thomsen am Violoncello aufgeführt wurde, betrifft dies vor allem die Orchestereinleitung zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Thomsens Cellostimme wurde wie in der Aufnahme für *Melancholia* im Stile eines Solos über Lautsprecher verstärkt (vgl. Kapitel 7). Neben dieser vom Film beeinflussten Klangästhetik wurden auch Kristian Eidnes Andersens musikalische Schnitte für die Eingangssequenz von *Melancholia* übernommen. Das Konzertpublikum hat Wagners *Tristan*-Einleitung somit nicht nur mit verstärktem Cello-Solo, sondern auch ohne die T. 36.4–40.3 und mit einem vorzeitigen Ende nach der Klimax in T. 83 gehört. Sowohl die filmische Rekontextualisierung von präexistenter Musik als auch ihre musikalische Bearbeitung für den Film können sich also nicht nur Bahn brechen, sondern auch direkt auf die Konzertkultur zurückwirken, indem die allgemeine filmische Verwendung die Grundlage für die Auswahl der Musik und die spezifische filmische Adaption die Grundlage für die Ausführung der Musik bilden kann.

Soundtrack

Nun stellt dieses Konzert ein einmaliges Event dar. Im Gegensatz dazu stehen die Soundtracks, die mit den Filmen veröffentlicht werden und für weitaus mehr Personen gut zugänglich sind. Auch hier lässt sich feststellen, dass die Komponist*innen als wichtiges Bezugssystem verdrängt wurden. Sei es die CD zu *Manderlay* und *Dogville* (Milan Music, 2005), die Schallplatte zu *Antichrist* (Cold Spring, 2019) oder das MP3-Album zu *Melancholia* (Various Artists, 2011): Auf allen Covern prangen zwar der Filmtitel und der Name Lars von Trier in Kombination mit einem Bild aus dem Film; von den Komponisten oder Arrangeuren (vgl. Kapitel 2) fehlt indes jede Spur. Dass auch bei *Antichrist* der Name des Music Supervisors Kristian Andersen fehlt, ist besonders erstaunlich, da diese Schallplatte neben der Neuaufnahme von Händels »Lascia ch'io pianga« – die einzige präexistente Musik im Film und auf dem Album – doch sechs Klangkompositionen von Andersen enthält (Abb. 10.3).

Die filmische Rekontextualisierung zeigt sich auf dieser Schallplatte in der Kompilation. Händels Arie wird wie im besagten Film von Andersens düsteren Geräuschkompositionen umgeben. Darüber hinaus folgt die Reihenfolge der Stücke ihrem Erklingen im Film, sodass die Arie sogar in zwei unterschiedlichen

174 I. O.: »Sonate for violin og klaver«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

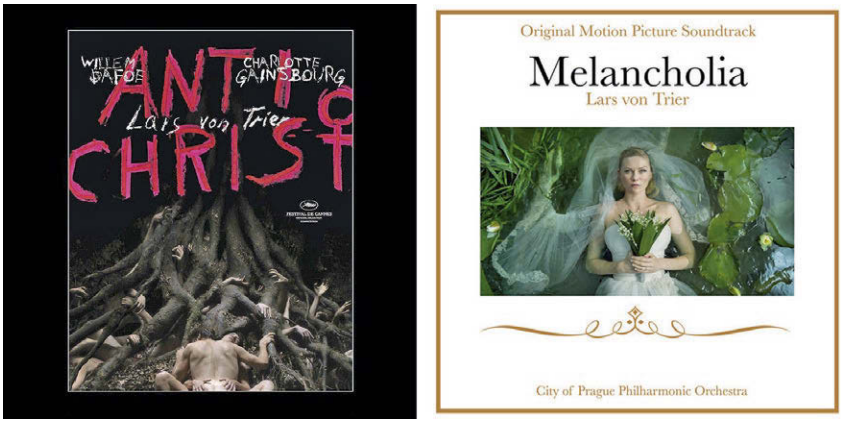


Abb. 10.3: Cover der Soundtracks zu *Antichrist* (Cold Spring, 2019) und *Melancholia* (Various Artists, 2011).

Versionen erscheint: in voller Länge nach Andersens »Intro« und in einer um mehr als die Hälfte gekürzten Version vor Andersens »Credits«-Musik.

Die Kürzung der zweiten Version von Händels Arie zeigt, dass die filmische Erscheinungsform der Musik veröffentlicht wurde, d. h. Andersens musikalische Bearbeitung für *Antichrist*. Auch auf dem Soundtrack zu *Melancholia* ist die *Tristan*-Musik in der Bearbeitung von Andersen zu hören, so wie auf der CD *Manderlay and Dogville* die kurzen Musikausschnitte in der Bearbeitung von Joachim Holbek zu hören sind.

Das Konzert und diese Veröffentlichungen mögen für Musikliebhaber*innen, die mit den ursprünglichen Kompositionen vertraut sind, ein Kuriosum darstellen. Ihre Existenz verdeutlicht jedoch, dass die musikalische Bearbeitung einer präexistenten Musik auch jenseits der Filme rezipiert wird. Die vorherige Rekontextualisierung der Musik durch den Film ist ein integraler Bestandteil dieser Rezeption. So schreibt beispielsweise der Amazon-Rezensent David Ramirer über die CD-Veröffentlichung *Manderlay and Dogville*:

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

David Ramirer

★★★★★ **wunderbar**

Rezension aus Deutschland vom 16. April 2006

Verifizierter Kauf

die idee lars von triers, die filme "dogville" und "manderlay", die beide als fundierte amerika-kritik zu sehen sind, mit brillianter barock-musik zu unterlegen, ist absolut unkonventionell und somit zu den filmen passend.
es ist ein absoluter glücksfall, dass es diesen soundtrack gibt! die interpretationen der stücke ist ausnehmend schön und ruft die schlüsselmomente des filmes in erinnerung. abseits davon ist die zwar nur knapp 30 minuten lange zusammenstellung aber auch eine in sich ruhende, großartige "suite".
sehr empfehlenswert für den liebhaber von barockmusik.

Abb. 10.4: Rezension zu der CD *Manderlay and Dogville* (Milan Music, 2005) auf Amazon.[175]

Diese Rezension zeigt, dass sich in der Rezeption weder ein Selbstverständnis als »Liebhaber von Barockmusik« und der Film als primäres Bezugssystem der Musik noch ein durch den Film bedingter Collagen-Charakter (»Zusammenstellung«) und ein ästhetischer Eigenwert des Soundtracks (»großartige ›Suite‹«) gegenseitig ausschließen müssen.

Es wird hier also weniger die adaptierte Musik als vielmehr die musikalische Adaption für den Film rezipiert. Die Grundlage der Musikaufnahme stellt die musikalische Bearbeitung für den Film dar, der Fixpunkt in der Rezeption ist wiederum die filmische Rekontextualisierung der Musik. Allerdings ist diese filmische Rekontextualisierung nicht auf Aufführungen oder Aufnahmen beschränkt, die explizit auf den Film Bezug nehmen. In der Netzkultur gibt es die Phrase »X brought me here«, durch die sich das intertextuelle Rezeptionsverhalten von Nutzer*innen rekonstruieren lässt. Mit über 6,5 Millionen Klicks ist die Aufnahme des *Tristan*-Vorspiels vom Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler (Naxos, 1952) die mit Abstand meistgehörte Einspielung auf der Streaming-Plattform YouTube. Ein Blick in die Kommentarsektion offenbart, dass zahlreiche Benutzer*innen auf Triers Film verweisen. Von den 2704 Kommentaren nennen 69 Lars von Trier und 133 *Melancholia* (Stand: 04.03.2021), wobei affirmierende Kommentare wie »me too« oder »same« noch nicht miteinbezogen sind (Abb. 10.5).[176]

175 Die Rezension kann über folgende URL aufgerufen werden: https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1MoKV1XPNoGPM/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B01NoCEV11 (13.09.2021).

176 Das Video kann über folgende URL aufgerufen werden: https://www.youtube.com/watch?v=J-qoaioG2UA (08.03.2021).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

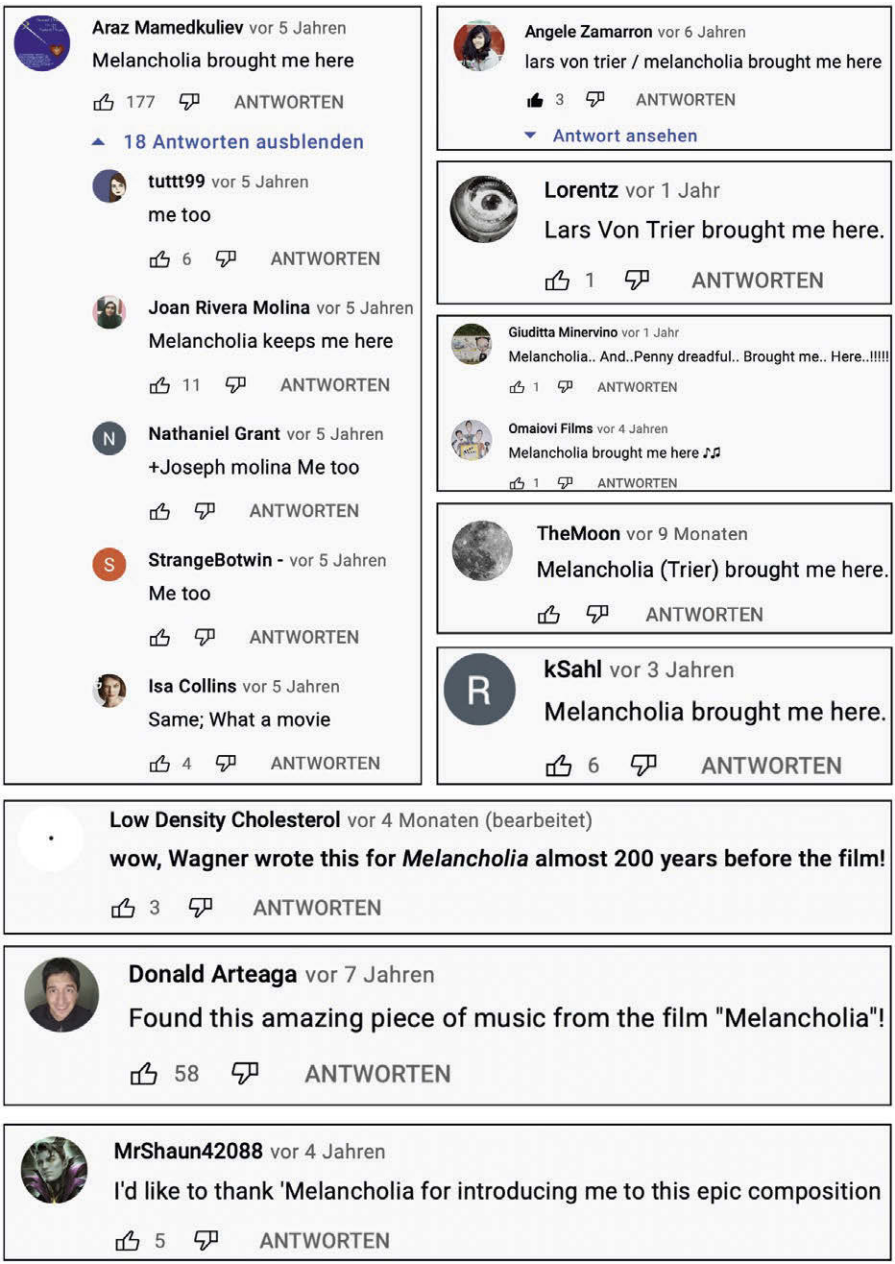


Abb. 10.5: Ausschnitte aus der Kommentarsektion unter der Aufnahme des *Tristan*-Vorspiels vom Philharmonia Orchestra mit Wilhelm Furtwängler (Naxos, 1952) auf YouTube.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:22
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diese Rezeptionspraxis spielt selbstredend dem oben erwähnten Argument, die filmische Aneignung von Musik sichere ihr Überleben, in die Karten. Sie deutet aber auch darauf hin, dass Konzepte wie Originalität und Werktreue sowie die dabei zugrunde liegende Hierarchie für viele Rezipient*innen schlichtweg keine Rolle zu spielen scheinen oder zumindest nicht an eine historische Genese gebunden sind. Adaptierte Texte werden *nach* den Adaptionen rezipiert, sodass der originale Kontext dieser *Tristan*-Hörer*innen der Film und nicht das Musikdrama darstellt. »Multiple versions exist laterally,« so Hutcheon (2013: xv) in ihrer Adaptionstheorie, »not vertically.«

Inszenierung

In Mariusz Trelińskis Inszenierung von Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* erinnert einiges an Triers *Melancholia*. Die Uraufführung fand im Frühjahr 2016 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Simon Rattle am Festspielhaus in Baden-Baden statt. Die Inszenierung zog dann im Sommer nach Warschau in die polnische Nationaloper, eröffnete im Herbst die Saison 2016/17 der Metropolitan Opera in New York und wurde im Sommer 2017 schließlich im Nationalen Zentrum für Darstellende Künste in Peking aufgeführt. Während das Trier-Konzert ein einmaliges Ereignis in Kopenhagen war und die Soundtrack-Veröffentlichungen tendenziell eine musikkulturelle Nische darstellen, handelt es sich bei dieser Inszenierung um eine Ko-Produktion, die drei Kontinente umspannt, in vier Ländern auf der Bühne aufgeführt und weltweit in über 70 Ländern live auf Kinoleinwand übertragen wurde.

Treliński lässt die Geschichte auf einem paramilitärischen Kriegsschiff in schwerer See spielen. Neben dem Polarlicht, welches das düstere Bühnenbild streckenweise aufhellt und das bereits in *Melancholia* mit der *Tristan*-Musik verknüpft wurde, rufen vor allem die Einleitungen zu den drei Akten den Film in Erinnerung. Diese Musik wird von Videoprojektionen in Form einer riesigen Radaranzeige begleitet. Auf dem Radarschirm erscheint eine Montage, die ein Schiffsbug im stürmischen Meer, Wälder in Flammen, in der Luft wehende Asche und Nussfrüchte einer Pusteblume sowie eine Holzhütte zeigt, in der sich ein Mann mit einer Pistole das Leben zu nehmen scheinen will. Wie in der Eingangssequenz von *Melancholia* werden viele dieser Bilder in extremer Zeitlupe abgespielt. Die wohl eindeutigste Referenz stellt jedoch einen Planeten oder eine schwarze Sonne dar, der bzw. die sich in allen drei Videoprojektionen der Erde (und dem Publikum) bedrohlich nähert und der augenscheinliche Grund für den Weltuntergang im Flammenmeer ist.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

All dies sind Bilder und Stilmittel, die in *Melancholia* mit der *Tristan*-Musik in Zusammenhang gebracht wurden und sich nun auch außerhalb des Films Bahn gebrochen haben. Dementsprechend ist es kaum verwunderlich, dass Triers Film auch in der journalistischen Besprechung dieser Inszenierung ein wichtiger Bezugspunkt war:

> […] die düstere Szenerie scheint bisweilen ein wenig an Lars von Triers Film *Melancholia* zu erinnern. (Doppler 2016)

> Man hat zwischendurch den Eindruck, Treliński könnte Lars von Triers Film *Melancholia* vor Augen gehabt haben, in dem die »Tristan«-Musik eine entscheidende Rolle spielt. (von Sternburg 2016)

> Apart from the superb singing and conducting, what struck me the most about this production was its cinematic qualities and its use of association to create a thick web of visual imagery in keeping with the films of Lars von Trier, in particular the 2011 film *Melancholia*. (Rothe 2016)

> The characters are observed incessantly, every few moments Isolde's cabin is displayed on monitoring screens. They are also kept watch on through a night vision device. These ideas are all very interesting, comprehensible and expressive, similarly to the visualizations of the black sphere, a planet of death or melancholy, evoking associations with *Melancholia* by Lars von Trier (in which the Prelude to *Tristan und Isolde* was used) or a warship cutting through the waves. (Dębowska 2016)

Diese Inszenierung und ihre Rezeption verdeutlichen, wie direkt die Musikkultur von der Filmkultur beeinflusst sein kann. Durch die filmische Rekontextualisierung der Musik findet eine (Neu-)Semantisierung statt, mit der neue Bedeutungspotenziale generiert werden, die *nach dem* Film und *jenseits des* Films aufgerufen werden können. Selbstverständlich handelt es sich nicht um eine Einbahnstraße. Ganz im Gegenteil, *Melancholia* ist wiederum von einer Bayreuther *Siegfried*-Inszenierung inspiriert, wie Nila Parly feststellt:

> […] one of the pictures in von Trier's *Ring* project archive is a photograph from Act III of Wieland Wagner's *Siegfried* from 1954 […]. The circle in the background and the curved platform, for which this scene is famous, constitute a by now iconic image of a final Wagnerian love. One can see how this operatic scene inspired von Trier's final shot from *Melancholia*. (Parly 2019: 25)

Musik und Film koexistieren nicht einfach bloß: Dass die Inspiration für das Schlussbild in *Melancholia* einerseits durch Triers Arbeit am Bayreuther *Ring* entstand (vgl. Kapitel 8) und es sich andererseits bei Treliński sowohl um einen

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

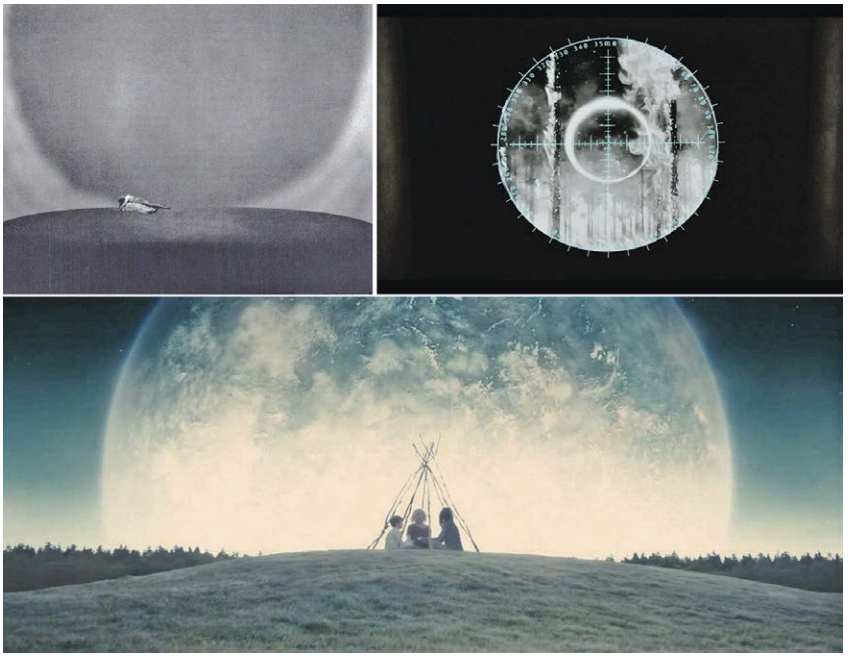


Abb. 10.6: Wieland Wagners *Siegfried*-Inszenierung (1951; links oben),[177] das Ende von Lars von Triers *Melancholia* (2011; unten) und der Beginn von Mariusz Treliński*s Tristan*-Inszenierung (2016; rechts oben).

Opern- als auch Filmregisseur handelt, zeigt, wie verzahnt Film- und Musikkultur sein können (Abb. 10.6).[178]

***

Sowohl die filmische Rekontextualisierung als auch die musikalische Bearbeitung für den Film wirken sich auf die außerfilmische Realität aus. Das Phänomen präexistenter Musik im Film ist auch jenseits des Films von Bedeutung, weil film-

177 Das Foto ist Spotts (1994: 215) entnommen. Die Bildüberschrift dort lautet: »The Awakening scene in *Siegfried* was one of New Bayreuth's most sublime stage images. In this 1954 performance Siegfried was Wolfgang Windgassen and Brünnhilde was Astrid Varnay, who sang the role during the years 1951–67.« Das Foto in Triers Inspirationsmappe für sein Bayreuth-Projekt ist nicht nur mit diesem identisch, sondern scheint auch ebenso aus Spotts Buch zu stammen, da es die gleiche Überschrift trägt (vgl. Parly 2019: 24).

178 Vgl. hierzu auch Jacke (2014: 270): »Robert Wilson hat den zweiten Akt [des *Tristan*] einmal so choreografiert, dass die beiden Liebenden in absoluter Verlangsamung aufeinander zuschreiten. Diese Choreografie wird exakt in der Ouvertüre des Films [*Melancholia*] gezeigt, in der zwei Planeten, die langsam aufeinander zukommen, am Ende miteinander verschmelzen.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

musikalische Adaptionen wiederum in anderen kulturellen und medialen Kontexten adaptiert werden. Dies anhand ausgewählter Beispiele zu zeigen, war das Ziel für die letzten Seiten dieses Buchs. Das Prinzip der Exemplarität und die damit verbundene Anschaulichkeit und Konkretion betreffen insofern die gesamte Studie, als sie einen Regisseur als Untersuchungsgegenstand herausgreift, dessen Korpus für die Beantwortung der zentralen Fragen aufschlussreich erscheint: Wie machen sich Filmschaffende Musik zu eigen und wie entsteht dadurch Bedeutung? Dieses Buch schlug nicht nur Antworten vor, sondern diskutierte auch verschiedene Perspektiven auf diese Fragen. Die kürzestmögliche Antwort und mithin die Kernaussage des Ganzen lautet: In *kollaborativen Arbeitsprozessen* adaptieren Filmschaffende präexistente Musik sowohl durch die *musikalische Bearbeitung* für den Film als auch die *filmische Rekontextualisierung* der Musik.

Erwartungsgemäß (ent)stehen am Ende einer Studie neue Fragen. Im Laufe der Arbeit wurden Themen angeschnitten, die nicht vertieft werden konnten, und es wurden Fragen aufgeworfen, die an anderer Stelle beantwortet werden müssen. So ließen sich viele Aspekte der vorherigen Analysen im Lichte postmoderner Charakteristika betrachten, worunter u. a. die Collage, der Eklektizismus, die Widersprüchlichkeit, die Ironisierung, die Fragmentierung, die Enthierarchisierung und die Funktionalisierung zählen.[179] Postmoderne und präexistente Musik eint die Destabilisierung traditioneller Ideen von Autorschaft, Originalität und vom ›Werk‹. Die postmoderne Aneignung von Musik ist dabei keinesfalls auf den Film beschränkt. Im Gegenteil, sie betrifft den Großteil der heutigen Kunst- und Unterhaltungswelt: von den Praktiken des Samplings in der DJ-Kultur über die repetitive Imitation und Adaption von Songs auf TikTok bis hin zur Avatarisierung von Popstars und Spielbarmachung ihrer Musikperformances im Videospiel.[180] Die filmmusikalische Aneignung ist somit Bestandteil einer breiteren Kultur, die nicht nur die gegenwärtigen kompositorischen Praktiken beeinflusst, sondern auch die Art und Weise, wie wir Musik aus vergangenen Zeiten rezipieren. Durch die Digitalität und die dadurch entstehende zunehmende Verfügbarkeit wurde diese Aneignung zur Alltagspraxis, mit der sich Menschen in kulturelle Prozesse einschreiben. So wie Lars von Trier in dieser Arbeit als Fallstudie für das Phänomen der präexistenten Musik im Film dient, kann wiederum die filmische Aneignung von präexistenter Musik als Fallstudie einer postmodernen Kulturtechnik verstanden werden, die durch die heutige Digitalität allgegenwärtig ist.

179 Für Charakteristika »postmoderner Musik« vgl. Kramer (2016: 9–11).

180 Zur musikalischen Sampling-Kultur vgl. Liechti (im Druck), zur »Musical Persona« als digitale Spielfigur vgl. Fritsch (2016) und zur musikalischen Praxis und Popularisierungsprozesse auf TikTok vgl. Zeh (2020).

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Quellen

Literatur

Brody, Richard (2014): Music Ruined by Movies. In: New Yorker, 24. März. URL: https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/music-ruined-by-movies (05.08.2021).

Brown, Royal S. (1994): Overtones and Undertones: Reading Film Music. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.

Cook, Nicholas (2013): Beyond the Score: Music as Performance. Oxford und New York: Oxford University Press.

Dębowska, Anna (2016): Tristan und Isolde – Mariusz Treliński. In: Culture.pl, Juni. URL: https://culture.pl/en/work/tristan-und-isolde-mariusz-trelinski (05.08.2021).

Doppler, Bernhard (2016): »Tristan und Isolde«: Dunkles Nachtstück mitten auf dem Meer. Berliner Philharmoniker und Sir Simon Rattle bei den Osterfestspielen in Baden-Baden. In: Der Standard, 24. März. URL: https://www.derstandard.at/story/2000033593160/tristan-und-isolde-dunkles-nachtstueck-mitten-auf-dem-meer (05.08.2021).

Flückiger, Barbara (2009): Sound Effects: Strategies for Sound Effects in Film. In: Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview. Hg. von Graeme Harper, Ruth Doughty, und Jochen Eisentraut. New York et al.: Bloomsbury. S. 151–179.

Fritsch, Melanie (2016): Beat it! Playing the »King of Pop« in Video Games. In: Music Video Games: Performance, Politics, and Play. Hg. von Michael Austin. New York: Bloomsbury. S. 153–176.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Horowitz, Joseph (1992): Mozart as Midcult: Mass Snob Appeal. In: The Musical Quarterly, 76/1: 1–16.

Hutcheon, Linda (2013): A Theory of Adaptation. Abingdon und New York: Routledge.

Jacke, Andreas (2014): Krisen-Rezeption: oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Joe, Jeongwon (2006): Reconsidering Amadeus: Mozart as Film Music. In: Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. Hg. von Phil Powrie und Robynn Stilwell. London & New York: Routledge. S. 57–73.

Kramer, Jonathan (2016): Postmodern Music, Postmodern Listening. Hg. von Robert Carl. New York et al.: Bloomsbury.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Liechti, Hannes (im Druck): This Track Contains Politics: The Culture of Sampling in Experimental Electronica. Bern: Norient Books.

Marshall, Robert L. (1997): Film as Musicology: Amadeus. In: The Musical Quarterly, 81/2: 173–179.

Motte-Haber, Helga de la und Emons, Hans (1980): Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Hanser.

Parly, Nila (2019): Lars von Trier's Lost *Ring*. In: Cambridge Opera Journal, 30/1: 1–28.

Rothe, Alexander (2016): A Tristan in the Style of Lars von Trier. In: Blog, 15. Oktober. URL: https://alexanderkrothemusicology.wordpress.com/2016/10/15/a-tristan-in-the-style-of-lars-von-trier/ (05.08.2019).

Schneider, Norbert Jürgen (1989): Handbuch Filmmusik: Musik im dokumentarischen Film. München: Ölschläger (Kommunikation Audiovisuell, 15).

Spotts, Frederic (1994): Bayreuth: A History of the Wagner Festival. New Haven und London: Yale University Press.

Sternburg, Judith von (2016): »Tristan und Isolde« in Baden-Baden: Schwarze Sonnen. In: Frankfurter Rundschau, 21. März. URL: https://www.fr.de/kultur/theater/schwarze-sonnen-11657225.html (05.08.2021).

Winters, Ben (2014): Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction. New York und London: Routledge.

Yang, Mina (2006): Für Elise, circa 2000: Postmodern Readings of Beethoven in Popular Contexts. In: Popular Music and Society, 29/1: 1–15.

Zeh, Miriam (2020): TikTok. In: Pop. Kultur und Kritik, 16: 10–15.

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

Abbildungen

2.1: Lars von Trier in »The Shiver« (1994) und »You're a Lady« (1998). *37*

2.2: Die Musical Idea Work Group im Filmschaffen Lars von Triers. *47*

2.3: Die Bearbeitung einer präexistenten Musikaufnahme. *57*

3.1: Autorschaft und Cover-Gestaltung von Drehbüchern. *70*

4.1: Karen im Tivoli, zugleich ist »Le Cygne« auf einer Melodica zu hören. *102*

4.2: »Le Cygne« im Original und in *Idioterne*. *105*

4.3: Bearbeiteter Ausschnitt aus Vivaldis Konzert in G-Dur am Filmanfang von *Dogville*. *111*

4.4a: Ausschnitt aus Vivaldis »Cum dederit dilectis suis somnum« im Finale von *Dogville*. *114*

4.4b: Forts. *115*

5.1: Beginn von César Francks Sonate in A-Dur in *Nymphomaniac*. *127*

5.2: Split Screen in *Nymphomaniac*. *131*

5.3: Vorstellung der einzelnen Stimmen in »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«. *134*

5.4: Die zweite Split Screen-Sequenz. *138*

5.5: Die dritte Bach-Sequenz. *140*

5.6: Das fünfte Kapitelbild in *Nymphomaniac*. *145*

6.1: Still aus dem abstrakten Animationsfilm von Heider & Simmel, welcher für die Studie von Marshall & Cohen verwendet wurde. *150*

6.2: Das »Congruence-Associationist Model« nach Marshall & Cohen. *151*

6.3: Thoraus heuristisches Modell musikalischer Metaphorizität. *154*

6.4: Der inter- und intramediale Adaptionsprozess von präexistenter Musik im Film (als kartesisches Koordinatensystem). *165*

6.5: Der inter- und intramediale Adaptionsprozess von präexistenter Musik im Film mit Beispielen. *166*

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

7.1a: Die *Tristan*-Musik in *Melancholia* (Übersicht). *174*

7.1b: Forts. *175*

7.2: »Melancholia-Motiv« und »Blickmotiv«. *178*

7.3: Morgans Formanalyse des *Tristan*-Vorspiels. *179*

7.4: Konnex zwischen den Melancholia-Einstellungen und der Musik. *182*

7.5a: *Die Jäger im Schnee* von Pieter Bruegel dem Älteren in der Eingangssequenz und in einer späteren Szene in der Bibliothek. *184*

7.5b: Forts. *185*

7.6: Ausschnitt aus Cue 2. *191*

7.7: Ausschnitt aus Cue 9. *194*

7.8a: Melancholias Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit. *198*

7.8b: Forts. *199*

8.1: Produktionsskizze, 1. Akt des *Siegfried*. *216*

8.2: Produktionsskizze, Beginn 2. Akt des *Siegfried*. *217*

8.3: Die »bereicherte Dunkelheit« in *The House That Jack Built*. *228*

8.4: Die erste Einstellung in *Dogville* zeigt das minimalistische Filmset aus der Vogelperspektive. *230*

9.1: Cover von *Debut* und *Selmasongs*. *245*

9.2: Das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« zitiert Demys Musicalfilm *Les Parapluies de Cherbourg*. *247*

9.3: Die Konstruktion von Björks Performance in *Dancer in the Dark*. *260*

10.1: Micky Maus als Dirigent. *270*

10.2a: Das Programmheft zu dem Konzert »Lars von Triers Film: Live in Concert«. *272*

10.2b: Forts. *273*

10.3: Cover der Soundtracks zu *Antichrist* und *Melancholia*. *276*

10.4: Rezension zu der CD *Manderlay and Dogville* auf Amazon. *277*

10.5: Ausschnitte aus der Kommentarsektion unter der Aufnahme des *Tristan*-Vorspiels vom Philharmonia Orchestra mit Wilhelm Furtwängler auf YouTube. *278*

10.6: Wieland Wagners *Siegfried*-Inszenierung, das Ende von Lars von Triers *Melancholia* und der Beginn von Mariusz Trelińskis *Tristan*-Inszenierung. *281*

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Tabellen

2.1: Lars von Triers Kinofilme. *38*

3.1: Eine Typologie der »Drehbuchmusik«. *93*

4.1: Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne*. *101*

4.2: Die Musikstücke in *Dogville*, sortiert nach Häufigkeit des Erklingens. *109*

5.1: Die Musikstücke in *Nymphomaniac*, sortiert nach Häufigkeit des Erklingens. *122*

5.2: Ausschnitte aus Francks Violinsonate in *Nymphomaniac*, sortiert nach Häufigkeit des Erklingens. *128*

5.3: Bachs Choralvorspiel im ersten Teil von *Nymphomaniac*. *133*

6.1: Der intramediale und intermediale Konflikt in der filmischen Aneignung von Musik (Gegenüberstellung). *160*

https://doi.org/10.5771/9783967077582, am 12.10.2024, 06:23:23
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb