

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 Trier¹ 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 spielfestivitäts-, 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).

1 Einleitung

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 Film Institut 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*innen⁴ 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«, »pre-composed 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 Filmmusikschaften, 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 (*).

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 *Die 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).

1 Einleitung

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 Einzelementen 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 Heliokopter-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

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 Aneignungsprozess⁹ 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 überschatteten 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 Filmusikanalysen 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?«

1 Einleitung

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 Populärmusik 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*.«

sonisch zitiert wird, sind *spezifische präexistente Musikaufnahmen*. Allerdings können auch spezifische Musikaufnahmen allossenisch 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 allossenisches 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 allossenisch 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 (allossenisch), 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 allossenisch 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 (allossenisches Zitieren), wie in Kapitel 2 zu sehen sein wird. Die Möglichkeiten der digitalen Klangbearbeitung lassen die Grenze zwischen allossenischem 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).

1 Einleitung

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: Et).

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 Filmforschung 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 Kunstillustrationen eröffnen. Wenn gleich 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.

1 Einleitung

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 Tiers 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

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 zoomt 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, unterscheide 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 Unauffälligkeit

1 Einleitung

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 Metapherntheorie 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 Metapherntheorie über das Konzept der »inexistenten Präexistenz« hin zur Adaptionstheorie.

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

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 Konfliktsziehung 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 Adoptionsprozess 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).

1 Einleitung

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-diegetische¹⁹ 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 Handlungsräums 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.

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 *intramediale* Konflikt ein *intertextueller* (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik) und der *intermediale* Konflikt ein *intratextueller* (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 Langkjærns Theorie des aktiv hörenden Filmpublikums (2000) mit Theorieelementen aus Robert Rabenalts *Musikdramaturgie*

1 Einleitung

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 Rabenals Unterscheidung zwischen Mitaffekt und Eigenaffekt lassen sich spezifische Erlebniszustände auf Langkjær's 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 Beispielenanalysen, 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 Identität

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 Musikschaften 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).

1 Einleitung

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 Tiers 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 einwirken, kann ich hier nur wenige erwähnen: Philip Auslander, Ute von Bloh, Stefan Drees, Emily Dreyfus, Melanie Fritsch, Guido Heldt, Jan Hemming, Knut Holts-

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 geben. 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 ließt.

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

1 Einleitung

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.

- 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.

1 Einleitung

- 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 Trier's 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: Tecum (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 Trier's *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*

- 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 Metapherntheorie. 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.

