

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

Nymphomaniac erzählt die Lebensbeichte der selbst ernannten Nymphomaniin 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.

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 <i>Suite für Varieté-Orchester</i>	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 <i>Missa Hodie Christus natus est</i>	1	I 2:02:42
Wagner: »Verwandlungsmusik« aus <i>Rheingold</i> (3. Bild)	1	II 0:15:34
Händel: »Lascia ch'io pianga« aus <i>Rinaldo</i>	1	II 1:06:30
Mozart: »Introitus (Requiem aeternam)« aus <i>Requiem d-Moll</i> (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.

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 misogynen Medizingeschichte, 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. Schepern 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 befasste 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 fort schreibt, 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

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, Schlüssel-szenen 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 Jérôme (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 Jérôme 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 Jérôme 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

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. Letztendlich erklingt die Sonate, als Joe ihren »Seelenbaum« findet: Nachdem Joe herausgefunden hat, dass P sie mit ihrem Ex-Mann Jérôme 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 Takt 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 Hertrich herausgegebene Edition (1998).

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 kadenzelle 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).

Sonate 1

César Franck

Allegretto ben Moderato

Vordersatz

Violoncello

Klavier

6

Phrasenwiederholung

Nachsatz

11

G#7

Sequenz (Nachsatz)

sempre dolce

15

Überleitung

B^b3(b9)

A/B

poco cresc.

poco cresc.

E: D^{9>} D₃ D₉ D⁷ D⁷_{6 5}

Abb. 5.1: Beginn von César Francks Sonate in A-Dur in *Nymphomaniac*.

5 Von der subtilen zur expliziten Aneignung

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.

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 Variété-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).

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.

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

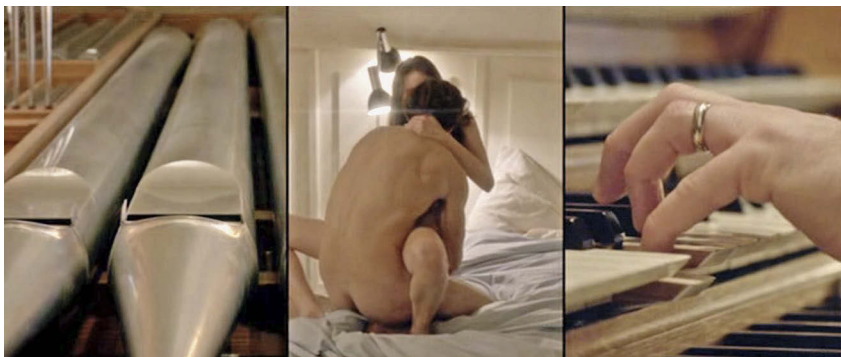


Abb. 5.2: Split Screen in *Nymphomaniac* (2:17:16).

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« (Seeblen 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 Jérôme 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).

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 Erklängen 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:

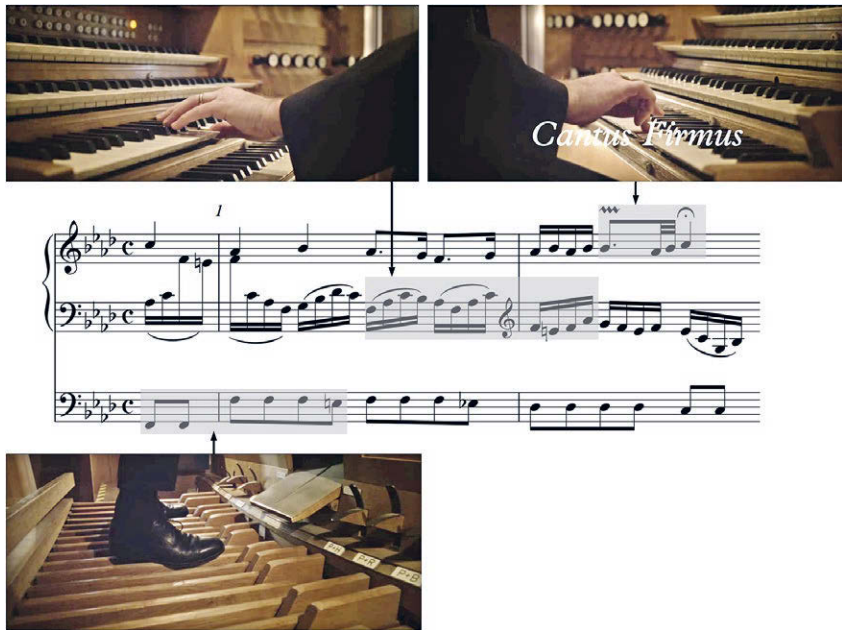


Abb. 5.3: Vorstellung der einzelnen Stimmen in »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« (nur die grau unterlegten Noten erklingen).

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,

vorspiel, d. h., das Erinnernte 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 Erinnernte 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.

Zur Aktivierung des Publikums vgl. Kapitel 8.

98

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).

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 vorangegangenen 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-

The image displays a musical score for piano and voice, featuring two systems of music. The first system consists of a piano part with a treble and bass staff, and a vocal line. Above the piano part, there are three small images: a leopard's face, a close-up of piano keys, and a hand playing piano keys. Below the piano part, there are two more small images: a red car and a leopard's face. The second system also consists of a piano part and a vocal line. Above the piano part, there are three small images: a train, a leopard's face, and a woman's face. Below the piano part, there are two more small images: a woman's face and a couple embracing. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A circled '3' is present in the first system, and a circled '1' is present in the second system. The text '(ausgeschriebene Wdh.)' is written below the second system.

Abb. 5.4: Die zweite Split Screen-Sequenz (die Kreissymbole stellen Panorama-regler und somit die Platzierung der Stimmen im virtuellen Klangraum dar).

bende Choral einen vokalen Bewegungsduktus. Nach Joe stellt diese liedmäßige Oberstimme Jérôme 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 Jérôme 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

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 Jérôme 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 Chormelodie 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 Jérôme bemerkt, dass sie nichts mehr fühlt. So unvollständig die Aufnahme von Bach ist, so unbefriedigt bleibt Joe auch mit Jérôme.

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 Chormelodie weist eine sog. Barform auf, die aus einem Stollen (A), einem Gegenstollen (A) und einem Abgesang

5 Von der subtilen zur expliziten Aneignung

The image displays a musical score in G-flat major (three flats) and common time (C). The score is divided into three systems, each featuring piano and bass staves. Above the first system, two photographs are shown: a couple kissing and hands playing a piano. An arrow points from the first measure of the piano staff to the first photograph. Above the second system, a row of six photographs is presented: a train, a person in a bed, hands on a piano, a red car, hands on a piano, and a leopard. An arrow points from the third measure of the piano staff to the row of photographs. Above the third system, three photographs are shown: a woman's face, a vintage typewriter, and a couple embracing. An arrow points from the first measure of the piano staff to the first photograph. The final measure of the piano staff in the third system is highlighted with a grey background and contains the text "Musik hört abrupt auf".

1

3

(ausgeschriebene Wdh.)

1

Musik hört abrupt auf

Abb. 5.5: Die dritte Bach-Sequenz.

(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.

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 Erklängen 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 Erklängen 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-

zeichnung »a 2 Clav. & Ped.« notierte, sodass der Cantus firmus auf einem separaten Manual gespielt werden soll. Ebenso findet eine Stimmendifferenzierung üblicherweise durch die Orgelregistrierung statt. Allerdings erhält die auditive Wahrnehmungsweise im Film eine Medienspezifität 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 (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.

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

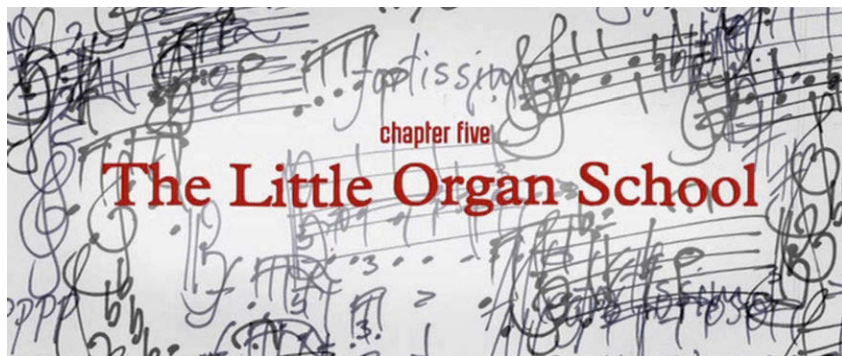


Abb. 5.6: Das fünfte Kapitelbild in *Nymphomaniac* (2:07:14).

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.

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 Holts-träter 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 »Nymhomaniac«*. In: *Kosmorama*, 259. URL: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac> (05.08.2021).
- Seeblen, 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).

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.

