

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

Anhand von *Nymphomaniac* zeigte sich im vorangegangenen Kapitel, wie die klangliche Dimension an der Konstruktion einer filmischen Metapher partizipiert. Hierbei handelt es sich um eine kreative, also kulturell nicht verfestigte Metapher. Indem Joe mithilfe von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« ihre Nymphomanie in Beziehung zur Polyphonie setzt, findet eine wechselseitige Projektion statt, in der Eigenschaften aus ihren gewöhnlichen Bedeutungsbereichen in neue übertragen werden. Die Metaphertheorie stellt eine Möglichkeit dar, sich die Mechanismen der filmischen Bedeutungsgenese in Bezug auf präexistente Musik zu erschließen. Mit ihr lässt sich zeigen, dass film-musikalische Bedeutung sowohl durch eine Praxis der filmischen Rekontextualisierung von präexistenter Musik (intermedialer Konflikt) als auch der musikalischen Bearbeitung für den Film (intramedialer Konflikt) geschaffen wird. In diesem Zusammenhang gelange ich zu dem Konzept der »inexistenten Präexistenz«, welches seine theoretische Grundlage insbesondere in Nicholas Cooks musikalischer Kontextabhängigkeit und Christian Thoraus metaphorntypischem Konflikt hat. In einem letzten Schritt erfolgt eine theoretische Modellierung mithilfe der Adaptionstheorie. Die in den vorherigen Analysen ausgebreiteten Tendenzen in den Aneignungsprozessen werden schließlich in diesem Modell zusammengeführt, auf dem die folgenden Untersuchungen wiederum aufbauen.

Metapher

Die von George Lakoff und Mark Johnson begründete kognitive Metaphertheorie erweitert die rhetorisch-poetische Definition der Metapher radikal. Während die Metapher nach der traditionellen Definition eine Prädikationsstruktur ist, die zwei Bedeutungssphären miteinander verbindet, die konventionell nicht zusammengehören, bestimmen Lakoff und Johnson die Essenz der Metapher als »understanding and experiencing one kind of thing in terms of another« (Lakoff & Johnson 1980: 5). Dieser Ansatz betrachtet die Metapher als eine grundlegende Struktur der menschlichen Kognition. Die »Conceptual Metaphor« wurde infolgedessen in den Kognitionswissenschaften breit diskutiert (vgl. Barsa-

lou 2010) und für die Musiktheorie und -analyse fruchtbar gemacht.¹⁰⁴ Nicholas Cook war der Erste, der die kognitive Metapherntheorie mit musikalischer Multimedialität verknüpfte. In seinem Buch *Analyzing Musical Multimedia* (1998) demonstriert er mithilfe dieser Theorie, dass Emergenz das zentrale Charakteristikum musikalischer Multimedialität darstellt. Er versteht musikalische Multimedialität als ein System, in dem neue Bedeutungen infolge des Zusammenspiels seiner Elemente herausgebildet werden. Dabei bezieht er sich auf eine musikpsychologische Studie, die zehn Jahre zuvor von Sandra Marshall und Annabel Cohen veröffentlicht wurde. Marshall und Cohen zeigten ihren Proband*innen denselben abstrakten Animationsfilm mit zwei Klavierbegleitungen, die sich in ihrem Charakter stark voneinander unterschieden: in Tempo (moderat vs. langsam), Tonart (Dur vs. Moll), Register (sehr hoch vs. sehr tief) und Textur (einstimmige Melodie und dreistimmige Akkorde vs. Melodie in Oktaven und sechsstimmige Akkorde). Der gut zweiminütige Film stammt wiederum aus einer Studie von Fritz Heider und Marianne Simmel (1944). In ihm sind ein größeres Dreieck, ein kleineres Dreieck und ein Kreis zu sehen, die sich in und um ein rechteckiges Behältnis bewegen, das sich über ein aufklappbares Liniensegment öffnet und schließt (Abb. 6.1). Heider und Simmel konnten in ihrer Studie zeigen, dass ihre Proband*innen die Filmbilder im Hinblick auf Handlungen von Lebewesen, vor allem von Menschen, interpretierten und den geometrischen Figuren Charaktereigenschaften zuschrieben, indem das größere Dreieck etwa als aggressiv wahrgenommen wurde.

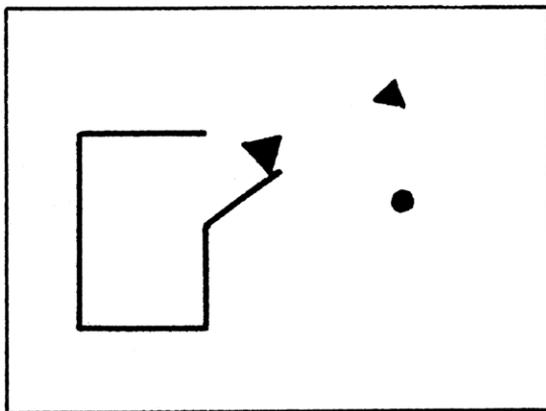


Abb. 6.1:
Still aus dem abstrakten
Animationsfilm von
Heider & Simmel
(1944: 244), welcher für
die Studie von Mar-
shall & Cohen (1988)
verwendet wurde.

104 Vgl. hierzu die Arbeiten von Saslaw (1997/98), Mead (1999), O'Donnell (1999), Brower (2000), Asknes (2001), Zbikowski (2002), Bauer (2004), Spitzer (2004), Larson (2012), Thorau (2012) und Rudolph & Küssner (2018).

Mithilfe des semantischen Differenzials (bipolare Adjektivskalen wie schnell–langsam, stark–schwach) wiesen Marshall und Cohen wiederum nach, dass sich die Wahrnehmung des Films und der geometrischen Figuren innerhalb des Films in Abhängigkeit von der verwendeten Musik unterscheidet. Nach Marshall und Cohen ist davon auszugehen, dass Musik die Bedeutung eines Films in einer direkten Art und Weise verändern kann, »that meaning of the music may become directly associated with the film« (Marshall & Cohen 1988: 108). In einem Modell fassen sie diese Art der Entstehung von Bedeutungen zusammen (Abb. 6.2):

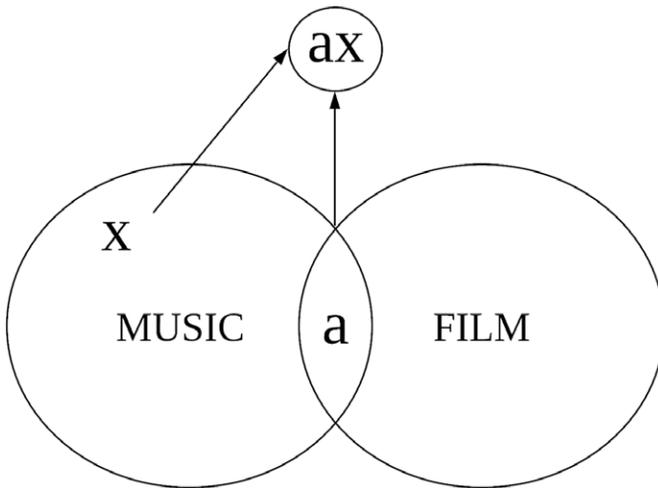


Abb. 6.2: Das »Congruence-Associationist Model« nach Marshall & Cohen (1988: 109).

Die Gesamtbedeutungen (»total meaning«) der Musik und des Films werden durch Kreise dargestellt. Die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film, die der Schnittmenge Musik \cap Film im Venn-Diagramm entsprechen (a). Die Musik kann die Bedeutung eines bestimmten filmischen Aspekts nun verändern, indem Bedeutungen der Musik, die sich in der Differenzmenge MUSIK \setminus FILM, also außerhalb der Schnittmenge befinden (x), der übereinstimmenden Bedeutung von Musik und Film (a) zugeschrieben werden (ax): »[...] if music through structural similarity directs attention to feature »a« of the film and provides information about connotation »x«, then connotation »x« may become associated with feature »a« (ebd.: 110). Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film ziehen unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Gleichzeitig können diese Eigenschaften mit Assoziationen verknüpft werden, die der Musik, jedoch nicht dem Film zu eigen sind. Die audiovisuelle Wahrnehmung – so legt es die Musikpsychologie nahe – wird maßgeblich von der Musik beeinflusst.¹⁰⁵

Cook sieht in dem »Congruence-Associationist Model« die Struktur von Metaphern offengelegt. Infolgedessen funktioniere musikalische Multimedialität nach Art der Metapher. Die Musik hat Bedeutungspotenziale, und während einige durch die Überlappung mit den filmischen Elementen exponiert werden, fallen andere weg. Diese Schnittmenge setzt wiederum einen Bedeutungstransfer zwischen den Elementen in Gang. Wie Lakoff und Johnson in ihrer kognitiven Metaphertheorie betont Cook, dass musikalische Multimedialität dadurch Bedeutung nicht reproduziert, sondern konstruiert: »[...] music – like any other filmic element – participates in the *construction* of cinematic characters, not their reproduction, just as it participates in the construction, not the reproduction, of all cinematic effects« (Cook 1998: 86; Herv. i. O.). Die emergente Bedeutungsgenese ließe sich also mit der Formel $A + B = C$ abbilden, sodass aus dem Zusammenspiel von musikalischen (A) und nicht-musikalischen Elementen (B) etwas Neues entsteht, »a third something« (Cook 1998: 84), hier bezeichnet mit C.¹⁰⁶

Sowohl nach Marshalls und Cohens Modell als auch Lakoffs und Johnsons Theorie verlief dieser emergente Interaktionsprozess in *eine* Richtung. Die kognitive Metaphertheorie nach Lakoff und Johnson (1980) zeichnet sich durch eine Unidirektionalität aus, nach welcher eindeutig zwischen Quell- und Zielbereich unterschieden wird und Konzeptualisierungen eine einseitige Projektionsrich-

- 105 Grund zu dieser Annahme bieten zahlreiche weitere musikpsychologische Studien. Bolivar, Cohen und Fentress (1994) zeigten, dass Musik die Interpretation und Wahrnehmung des Verhaltens von Wölfen beeinflusst. In Shevys Studie (2007) hat unterschiedliche instrumentale Rockmusik zu verschiedenen Interpretationen eines Videos geführt. In der Studie von Tan, Spackman und Bezdek (2007) wurden die Proband*innen bei der Interpretation von neutraler Mimik eines Filmcharakters durch die Musik beeinflusst, und das obwohl sich das Erklängen der Musik und das Erscheinen des Filmcharakters nur für wenige Sekunden überschneiden haben. Nach Boltz, Schulkind und Kantra (1991) tritt eine solche Beeinflussung sogar ein, wenn die Musik gänzlich vor der zu bewertenden Szene erklingt. Für einen detaillierten Überblick und eine Weiterentwicklung des »Congruence-Associationist Model« vgl. Cohen (2013).
- 106 Cook bezieht sich mit »a third something« auf Sergei Eisenstein. Nach Eisenstein stellt das neue Etwas das Basisprinzip der Montage dar: »[...] two pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition« (1957 [1942]: 4; im Original alles hervorgehoben). Eisenstein betrachtet die Montage ebenso als emergent: »[...] the juxtaposition of two separate shots by splicing them together resembles not so much a simple sum of one shot plus another shot – as it does a *creation*« (ebd.: 7; Herv. i. O.). Während nach der Montagetheorie Bedeutung das direkte Resultat einer Verknüpfung von Bildern (oder Bild und Ton) darstellt, entsteht sie nach Cooks metaphertheoretischem Ansatz aus der Schnittmenge der Einzelkomponenten und des dadurch in Gang gesetzten Bedeutungstransfers zwischen ihnen (vgl. Cook 1998: 84–85).

tung aufweisen.¹⁰⁷ Marshalls und Cohens »Congruence-Associationist Model« ist ebenso durch Unidirektionalität gekennzeichnet, weil keine filmischen Aspekte an der Bedeutungskonstruktion beteiligt sind, die in der Differenzmenge FILM\MUSIK liegen, d. h., der Film schreibt der Musik keine Bedeutung zu, die sich außerhalb der Schnittmenge befindet (vgl. Abb. 6.2).¹⁰⁸ Das Modell stellt darüber hinaus eine additive Beziehung zwischen den Elementen dar ($a + x = ax$). Es legt nahe, dass die Bedeutungsbildung das Ergebnis einer Aneinanderreihung von bereits existierenden Bedeutungen darstellt.

Hingegen betont Cook, dass die emergente Bedeutungsgenese durch »reciprocal interactions« entstehe (1998: 67). Ihm zufolge handelt es sich bei dem dynamischen Prozess der Bedeutungsentstehung in multimedialen Konfigurationen um einen »reciprocal transfer of attributes that gives rise to a meaning constructed, not just reproduced, by multimedia« (1998: 97). So ändert er auch die von Lakoff und Johnson adaptierte Metaphernnotation von »A IS B« zu »A ↔ B« (1998: 70, 72). Auch in dem Beispiel des vorangegangenen Kapitels (»die Dreistimmigkeit von Bachs Choralbearbeitung ist eine Metapher für die besondere Qualität von Joes Nymphomanie«) lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die verschiedenen Orgelstimmen auf die verschiedenen Sexualpartner übertragen werden oder umgekehrt. Stattdessen kann die Perspektive im Sinne einer bidirektionalen Interaktion hin- und hergetauscht werden.

Mit Blick auf präexistente Musik im Film lässt sich festhalten: Emergenz ist ein zentrales Charakteristikum von musikalischer Multimedialität, sodass sich das Ergebnis aus dem Zusammentreffen von Musik und Film nicht auf Grundlage der einzelnen Komponenten vorhersehen lässt. Darüber hinaus entsteht die emergente Bedeutung durch eine bidirektionale Interaktion. Die Musik beeinflusst die Wahrnehmung der Bilder genauso wie die Bilder die Wahrnehmung der Musik. Die filmische Adaption von präexistenter Musik schafft durch einen *wechselseitigen* Transfer von Eigenschaften *neue Bedeutungen*.

Das Beispiel des letzten Kapitels demonstrierte eindrücklich, dass dieser wechselseitige Transfer zwischen als unvereinbar erscheinenden, ja sogar konkurrierenden Bedeutungssphären geschehen kann (Polyphonie ↔ Nymphomanie).

107 Vgl. hierzu Sweetser (1990: 30), Spitzer (2004: 77–78) und Thorau (2017: 165). Gilles Fauconnier und Mark Turner (2002) haben seit den 1990er-Jahren den kognitiven Ansatz von Lakoff und Johnson mit der Theorie des »Conceptual Blending« weiterentwickelt. In dem »Conceptual Integration Network« (CIN) ersetzen hierbei zwei Input-Bereiche die Quell- und Zielbereiche, womit der Austausch in beide Richtungen ermöglicht wird.

108 Für eine solche Fragestellung müsste das Experiment genau umgekehrt angelegt sein: Veränderung der visuellen Dimension bei Beibehaltung der Musik. Es ist bemerkenswert, dass in der Musikpsychologie häufig der Einfluss von Musik auf Bilder, jedoch kaum von Bildern auf Musik untersucht wird (vgl. Boltz, Ebendorf & Field 2009).

Damit ist ein Aspekt angesprochen, welcher in Christian Thoraus Metaphertheorie zentral ist und mir für das Phänomen der präexistenten Musik von hoher Bedeutung erscheint: der Konflikt. Thoraus *Vom Klang zur Metapher* (2012) folgt nicht dem Kognitionsparadigma, sondern betrachtet die Metapher aus semiotischer Perspektive. Ausgehend von Nelson Goodmans Theorie der Bezugnahme und Max Blacks Interaktionstheorie gelangt Thorau zu einer heuristischen Definition von nicht-sprachlicher und ästhetisch relevanter Metaphorizität:

Metaphorizität entsteht durch ein Aufeinanderbeziehen von zwei Zeichen bzw. Zeichenkomplexen, das eine Interaktion zwischen Implikationssystemen bewirkt und durch einen Konflikt zwischen gemeinsamen und nicht gemeinsamen Merkmalen in Bewegung gehalten wird. (Thorau 2012: 64)

Während der Begriff des Zeichenkomplexes offenlässt, »*was kombiniert wird, welche Zeichenformen also in das Aufeinanderbeziehen involviert sind*« (ebd.: 68; Herv. i. O.), ist unter dem von Black adaptierten Begriff des Implikationssystems das »Netz von Behauptungen, das sich aus einer Aussage konstruieren lässt« (ebd.: 65), zu verstehen. Das folgende Modell bildet die Funktionsweise einer metaphorischen Struktur ab (Abb. 6.3).

Am auffälligsten in Thoraus Modell ist der Verzicht auf die visuelle Darstellung einer Schnittmenge zwischen den beiden Implikationssystemen. Durch das Übereinander entgegengesetzter Pfeilrichtungen und die Bezugnahme über gemeinsame und nicht-gemeinsame Merkmale gelangt hingegen der Konflikt in

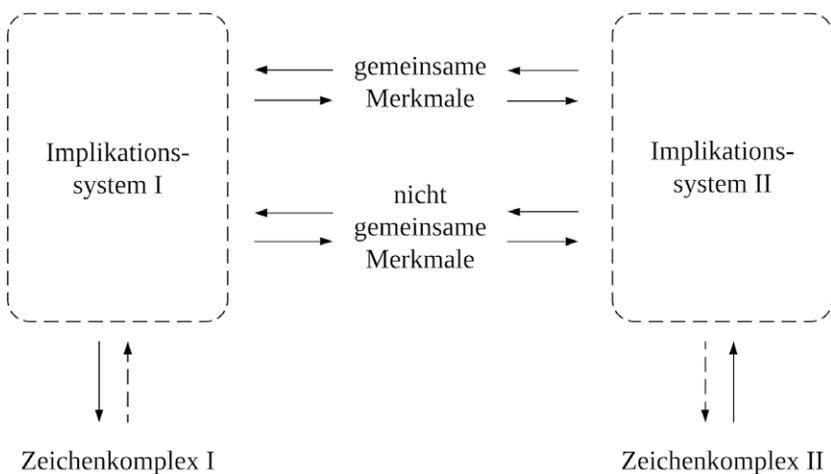


Abb. 6.3: Thoraus heuristisches Modell musikalischer Metaphorizität (nach Thorau 2012: 72).

den Fokus. Im Gegensatz zu Lakoffs und Johnsons Ansatz, der die Gemeinsamkeiten ins Zentrum rückt, betont Thorau die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz als Bedingung von Metaphorizität. Er beruft sich bei der Konflikthaftigkeit auf Nelson Goodmans Zeichenphilosophie (1976 [1968]). »Goodmans Metaphernbegriff«, so Thorau (2012: 61), »legt einen Akzent auf den Aspekt des Konfliktes«, denn jede »treffende, interessante Metapher basiert auf einem Widerspruch, auf einer inneren Spannung«. Diese paradoxe Struktur stellt den »inneren Motor« der Metapher dar (ebd.: 177) und grenzt sie vom bloßen Vergleich ab:

Zu sagen, Metaphern beruhen weniger auf Ähnlichkeit als vielmehr auf einem Konflikt, heißt, sie an eine Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz zu binden, an eine spannungsvolle (und labile) Balance zwischen Anziehung und Widerstand, Neuheit und Vertrautheit, Passen und Nicht-Passen. (ebd.: 69)

Es ist somit zentral für die Metapher, dass sich die Implikationssysteme eben nicht einfach entsprechen, sondern dass sie sich sogar *widersprechen* müssen. Hierbei fordern sich die Implikationssysteme gegenseitig heraus, transformieren sich und stellen sich infrage.

Indem Thorau den Fokus auf den Konflikt richtet, gelangt er – aufbauend auf Blacks Aktivitätsspektrum – zu einem spektralen Metaphorizitätsbegriff, mit dem sich Metaphernhaftigkeit in Abhängigkeit von Konfliktausprägung abstufen lässt:

Starke Metaphorizität begünstigt die Emphase und Resonanz einer Metapher durch einen die Interaktion befördernden Konflikt; schwache Metaphorizität ist nicht weniger aktiv oder »reizvoll«, organisiert die Implikationssysteme aber weniger stark und nachhaltig um. Ihre Stärke liegt eher in einem performativen Reiz, der im Moment entsteht, aber nicht grundlegend in die Struktur des Primärgegenstandes eingreift und einen nachhaltigen Deutungsprozess anstößt. (ebd.: 177)

Thorau versteht Metaphorizität als ein Spektrum zwischen starker und schwacher Konfliktausprägung. Eine graduelle Abstufung ist auch für das Phänomen der prä-existenten Musik im Film fruchtbar, denn schließlich macht es einen offenkundigen Unterschied, ob die spannungsreichen Harmonien in César Francks Sonate Joes unstillbare Sehnsucht begleiten oder Bachs dreistimmiges Choralvorspiel in ein Beziehungsverhältnis mit Joes Promiskuität gezwungen wird (vgl. Kapitel 5). Auf dieses Prinzip der Abstufung wird deswegen mit Blick auf die Adaptionstheorie zurückzukommen sein.

Thoraus und Cooks Theorien eint die Ausrichtung auf die analytische Anwendung. Trotz verschiedener Paradigmen, auf die sie sich berufen (Kognitions- bei

Cook, Zeichenparadigma bei Thorau), haben beide Studien eine ähnliche Pointe, nämlich jene, dass Musik selbst metaphorisch strukturiert ist. Zu dieser Erkenntnis kommen sie aber auf unterschiedliche Weise: Thorau zeigt anhand der Beziehung von Thema und Variation in der Instrumentalmusik, dass Musik auch ohne zusätzliche Zeichensysteme nach der Art der Metapher gebaut sein kann:

Die Metaphorizität von musikalischen Variationen lässt – als starke These formuliert – den Schluss zu, dass Funktion und Struktur von Metaphern nicht ausschließlich an Sprache gebunden sind, obwohl die Analyse des Phänomens in der Sprache vor sich geht und aus ihr abgeleitet wird. (Thorau 2012: 186)

Die musikalische Variation zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf ihr zugrunde liegendes Thema durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede verweist. Die Eigentümlichkeit der paradoxen Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung und Differenz haben Metapher und musikalische Variation daher gemein. Thorau formuliert im Anschluss an Goodman: »Die hinreichende Bedingung für das Funktionieren als Variation ist, dass die Variation auf das Thema *Bezug nimmt* und zwar *sowohl über die geteilten als auch über die nicht geteilten Merkmale*« (ebd.: 173; Herv. i. O.). Musik kann mithin eine Referenzstruktur aufweisen, die sich als metaphorisch bezeichnen lässt; sie kann »metaphorisch sein, bevor Wörter, Texte oder Bilder hinzutreten und denotativ fixierte Semantik hineintragen« (ebd.: 186).

Cook geht es ebenfalls um die Metaphorizität von Musik. Für ihn ist die Idee einer musikalischen Multimedialität redundant, da Musik niemals »allein« vorkommt. Seine Studie ist also keine Theorie zur musikalischen Multimedialität im Speziellen, sondern eine zur Konstruktion von musikalischer Bedeutung im Allgemeinen:

The question [What does music mean?] treats meaning as if it were an intrinsic attribute of sound structure, rather than the product of an interaction between sound structure and the circumstances of its reception. It asks about discursive content in the abstract, when such content is negotiated only within specific interpretive contexts. It is, in short, an aesthetician's version of »How long is a piece of a string?« (Cook 1998: 23)

Die Musikkultur ist nach Cook von Natur aus eine multimediale Kultur. Sein Ziel besteht im Wesentlichen darin, das seit Langem bestehende ästhetische Paradigma der rein musikalischen Bedeutung als Mythos zu entlarven. Er wendet sich gegen eine Ideologie, die musikalische Bedeutung als völlig in sich geschlossen innerhalb der Musik selbst betrachtet. Nach Cook beruhe sie indes auf außermusikalischen Zusammenhängen und Kontexten. Dass Musik eben nicht »allein« gehört wird, zeige sich etwa in der riesigen Publikationsindustrie der westlichen

Kunstradition mit ihren CD-Covers, Begleitheften und Musikmagazinen, aber auch in dem musikgeschichtlichen Zusammenfall von autonomer Instrumentalmusik mit dem Aufkommen von Programmheften (ebd.: 71–74, 91–92). Während Cooks Pointe darin besteht, dass musikalische Bedeutung nur durch den Kontext zustande kommt, also durch das *intertextuelle* Zusammenwirken *verschiedener* Zeichenkomplexe, führen Thoraus metaphortheoretische Reflexionen zu der Folgerung, dass musikalische Metaphorizität auch *intratextuell* innerhalb *eines* Zeichenkomplexes entstehen kann.¹⁰⁹

Inexistente Präexistenz

Bei dem Phänomen der präexistenten Musik im Film entsteht durch *beide* Konfigurationen Bedeutung. Zudem lässt sich mithilfe beider Theorien zeigen, dass das Konzept einer Präexistenz im Filmmusikkontext in zweifacher Hinsicht problematisch ist.

Erstens: Cooks Emergenz und Kontextabhängigkeit verdeutlichen, dass Bedeutung ständig verhandelt wird. Sie ergibt sich aus der bidirektionalen Interaktion verschiedener Medien und ist nicht in einem einzelnen Medium gegeben; sie wird konstruiert, nicht reproduziert. Die Adaption von präexistenter Musik führt innerhalb eines wechselseitigen Transfers von Eigenschaften also zu neuen Bedeutungen. Dies betrifft multimediale Konfigurationen, unabhängig davon, wie stark die semantischen Überschneidungen zwischen Musik und Film sind: »With its radical deconstruction of the component media and its generation of new meaning, contest covers its own traces, eradicates its own past; for this reason I see it as a the paradigmatic model of multimedia« (Cook 1998: 106). Kurz darauf spitzt Cook (ebd.: 106) diese Aussage sogar zu, indem er schreibt, dass »contest is to all intents and purposes the only category of multimedia«. Dieser intermediale Konflikt ist bei der Adaption von präexistenter Musik *immer* mit im Spiel. Der Begriff »präexistente Musik« ist daher insofern irreführend, als die musikalische Bedeutung durch die filmische Adaption verändert wird und sich diese neue Bedeutung nicht einfach aus der Summe von präexistenten Bedeutungen ableiten lässt. Die Interaktion zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Filmelementen ergibt ein »neues Etwas«. Wenn man an Marshalls und

109 Vgl. auch Danuser (2010) zur Kontextualisierung in der Musikwissenschaft. Er bezeichnet die »Beziehung eines Textteils zu anderen Teilen desselben Textes« als »Ko-Text« (ebd.: 43). Als intratextuelle Kontextualisierung stellt der Ko-Text einen Modus des Kontextes dar (vgl. ebd.).

Cohens Darstellung mit einer Formel festhalten wollte, müsste diese also wie folgt aussehen: $A \leftrightarrow B = C$.

Zweitens: Thoraus metaphorntypischer Konflikt verdeutlicht hingegen, dass metaphorische Referenzialität aus der Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung *und* Differenz entsteht. Durch die Gegenüberstellung von sprachlicher Metapher und musikalischer Variation gelingt es ihm, Metaphorizität bereits in der Musik anzusiedeln. Die musikalische Variation tritt zum Thema in den für die Metapher typischen Konflikt im Sinne eines gleichzeitigen Bezugnehmens über Ähnlichkeit und Kontrast. Jene eigentümliche Paradoxie der gleichzeitigen Übereinstimmung und Differenz lässt sich auch auf das Phänomen der präexistenten Musik anwenden. Die Abweichung von filmischer Erscheinungsform der Musik zur außerfilmischen ist bereits häufig technologisch bedingt. Neben der filmspezifischen Erlebnisqualität, die durch die Tonmischung entsteht,¹¹⁰ können verschiedene Videoformate die Tonhöhe und Geschwindigkeit einer präexistenten Musik deutlich verändern.¹¹¹ Die Idee einer Präexistenz ist infolgedessen irreführend, da die Musik zwar auf eine präexistente Komposition verweist, das konkret im Film Erklingende aber gleichzeitig von ihr abweicht. Ausgehend von dem hier vorgelegten Analysekorpus wäre es ein Trugschluss, davon auszugehen, dass A – um bei dieser Formel zu bleiben – dieselbe Erscheinungsform wie die musikalische Vorlage habe. Die Formel müsste also folgendermaßen korrigiert werden: $A' \leftrightarrow B = C$, wobei A' = Variante von A. Auf diese Weise erfolgt eine Unterscheidung zwischen A – dem musikalischen ›Original‹ oder besser: der zugrunde liegenden außerfilmischen Erscheinungsform der Musik, welche in Form eines Notentextes, einer präexistenten Musikaufnahme oder aber auch einer präexistenten Adaption vorliegen kann (d. i. adaptierte Musik) – und A' , einer Abwandlung von A, sprich: der spezifischen filmisch-musikalischen Erscheinungsform (d. i. musikalische Adaption).

110 In der Tonmischung werden alle Klangelemente akustisch bearbeitet und zueinander in Beziehung gesetzt. Die Endmischung stellt das Resultat zumeist zahlreicher einzelner Tonspuren dar.

111 Vgl. hierzu den sog. PAL Speed Up Effect: Da Filme in der Regel mit einer Bildrate von 24 Bildern pro Sekunde (fps) aufgezeichnet und wiedergegeben werden, DVDs im PAL-Format jedoch 25 fps besitzen, muss die Bildfrequenz bei einer solchen DVD-Veröffentlichung um ca. 4% erhöht werden. Die beschleunigte Wiedergabe wirkt sich auch auf die Tonspur aus, sodass diese um 1/24 schneller abgespielt wird, was zu einer Erhöhung um 71 Cent führt. Diese Tonhöhenveränderung liegt zwischen einem Viertel- und gleichstufigen Halbton (= 100 Cent). Der Ton klingt auf einer PAL-DVD also stets etwas höher und schneller als im Kino, auf Blu-ray oder im Internet-Streaming, da dort die originalen 24 fps wiedergegeben werden können. Dies betrifft auch die vorherigen Beispiele: In *Nymphomaniac* erklingt Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« auf der PAL-DVD ungefähr einen Halbton höher und etwas schneller als auf der NTSC-DVD, Blu-ray, im Streaming oder auf der Soundtrack-Veröffentlichung. Die Rock-Songs in *Breaking the Waves* erklingen ebenso fast einen Halbton höher und um gut 5 bpm schneller als im Original.

Die Idee einer Präexistenz ist also problematisch, weil (1) der Prozess der Bedeutungsgenese zwischen Musik und Film emergent ist und (2) an dieser auch noch eine Musik partizipiert, die nicht identisch ist mit ihrer außerfilmischen Erscheinungsform.

Selbstverständlich betrifft diese Differenz insofern auch viele andere durch Notation fixierte Musikformen, als verschiedene Aufführungen desselben Musikstücks niemals identisch sind, denn jede noch so exakte schriftliche Fixierung bietet Freiraum für Interpretation. Der Unterschied zur filmmusikalischen Adaption besteht jedoch darin, dass Filme im Gegensatz zu konventionellen Konzerten mit dem regulierenden Ideal einer Werktreue brechen. Nach Lydia Goehr (1992), die sich dem Konzept des Werks und seinen Implikationen aus philosophischer und historischer Perspektive nähert, entstand die Werkidee um 1800 und wirkt seitdem regulierend auf die Musikpraxis. Dadurch habe sich die perfekte Übereinstimmung zwischen Partitur und Aufführung als Ideal etabliert:

To speak of ideals is not to speak in a disguised form of identity conditions. [...] we cannot stipulate that every performance *be* perfectly compliant with the score, only that it is an *ideal* that each performance *be* such. Recognizing something to be an ideal means that it is rarely if ever perfectly realized, but this does not undermine its existence and force in any way. (1992: 100; Herv. i. O.)

Eventuell ist es genau diese noch vorherrschende Ideologie, die zu den in der Einleitung genannten Analysen von präexistenten Musikstücken in Filmen ohne Berücksichtigung ihrer Bearbeitung führt. Durch das Werkideal entstanden Ausführungskonventionen. Sie sind das historisch gewachsene Ergebnis sozialer Aushandlungsprozesse. Durch Mitwirkung von Publikum und Musiker*innen haben sich gewisse Vorstellungen entwickelt, wie beispielshalber Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« aufzuführen sei und zu klingen habe. Filme verstoßen gegen diese Konventionen, indem – wie in Kapitel 4 beschrieben – Saint-Saëns' Melodie etwa in einer amateurhaft wirkenden, zerstückelten und auf einer Melodica gespielten Version von Kim Kristensen erklingt. Im Vergleich zum Konzertkontext nimmt sich die filmmusikalische Adaption größere Freiräume, weil sie sich dieser Vereinbarungen häufiger und stärker widersetzt. Man kann die filmmusikalische Adaption sicherlich als eine Verzerrung oder gar Entweihung eines musikalischen »Meisterwerks« missbilligen. Sie lässt sich aber auch als kreativer Umgang mit einer Vorlage verstehen, der bestimmte Bedeutungspotenziale freisetzt und neue Bedeutungen generiert. Eine solche Debatte zeigt sich in der Rezeption von *Melancholia* (vgl. Kapitel 7). Wie die filmische Adaption von präexistenter Musik hingegen nachfolgende Ausführungs- und Wahrnehmungskonventionen beeinflussen kann, wird im Schlusskapitel diskutiert (vgl. Kapitel 10).

Mit der Metapherntheorie setze ich am Konflikt an. Genau genommen: an den Konflikten. Erstens stehen präexistente Musik und ihre filmische Realisierung in Konflikt. Dies ist ein *mono-modaler Konflikt*, er herrscht also *innerhalb* eines Zeichensystems vor, d. h.: *intramedial*. Man könnte sagen, dass es sich um einen *Konflikt der Texte* handelt. Zweitens geht mit der Adaption von präexistenter Musik im Film auch ein *Konflikt der Kontexte* oder auch *Konflikt der Implikationssysteme* einher. Dies ist ein *cross-modaler Konflikt*, welcher also zwischen *verschiedenen* Zeichensystemen stattfindet, d. h.: *intermedial*. Während der *intermediale* Konflikt also ein *intratextueller* ist (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), ist der *intramediale* Konflikt ein *intertextueller* (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik).

intramedialer Konflikt	intermedialer Konflikt
innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik	musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films
Konflikt der Texte	Konflikt der Kontexte
intertextuell	intratextuell
mono-modal	cross-modal

Tab. 6.1: Der intramediale und intermediale Konflikt in der filmischen Aneignung von Musik (Gegenüberstellung).

Der Hauptkonflikt bei Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac* liegt in der Aneignung von Joe, die die Choralbearbeitung eines Kirchenlieds benutzt, um die besondere Qualität ihres promiskuitiven Sexualverhaltens zu veranschaulichen, wodurch Pornographie mit christlich-religiöser Sphäre und westlicher Kunsttradition kollidiert. Es ist jener intermediale Konflikt der Kontexte, der von manchen als kreativer Humor, von anderen als provozierende Blasphemie wahrgenommen werden mag. Das Vorhandensein von zwei Konflikten kann – auch wenn es zunächst paradox erscheint – zur schwächeren Konflikthaf-tigkeit führen, da der eine Konflikt den anderen teilweise auflösen kann: So entschärft der intramediale Konflikt zwischen den Texten den intermedialen Konflikt zwischen den Kontexten in *Nymphomaniac*, indem die Bearbeitung von Bachs Choralvorspiel (sukzessives Einsetzen der Orgelstimmen, Verortung der Stimmen im virtuellen Klangraum usw.) direkt an der Konstruktion einer Schnittmenge zwischen Polyphonie und Joes Nymphomanie beteiligt ist. Auf die

Formel »A' ↔ B = C, wobei A' = Variante von A« bezogen, greifen Konflikte zwischen B und A' (intermedialer Konflikt der Kontexte/Implikationssysteme) und A und A' (intramedialer Konflikt der Texte) ineinander.

Sowohl musikalische Multimedialität als auch die Beziehung zwischen der außerfilmischen Erscheinungsform von Musik und ihrer konkreten filmischen Realisierung können also als Konfiguration verstanden werden, die nach Art der Metapher gestaltet ist. Auf Grundlage von Cooks emergenter Bedeutungsgenese musikalischer Multimedialität und Thoraus musikalischer Bezugnahme durch Übereinstimmung und Differenz schlage ich für das Phänomen der präexistenten Musik im Film das Konzept der »inexistenten Präexistenz« vor. Diese polemische Paradoxie soll den Fokus auf die filmischen Aneignungsprozesse richten. Die Resultate meiner Analysen stehen im Gegensatz zur allgemeinen Annahme, dass präexistente Musik im Film in Copy-and-Paste-Manier verwendet wird. Die »inexistente Präexistenz« stellt somit das herkömmliche Text/Kontext-Paradigma infrage, bei dem schlicht zwischen präexistenter Musik (Text) und Film (Kontext) unterschieden wird. Dieses Paradigma zeigt sich in den etablierten Begriffen der Filmmusikforschung: präexistente Musik, precomposed music, existing music, autonome Musik, musikalische Zitate usw. Das Problem dieser Begriffe ist, dass sie genau jenen Umstand der filmischen Bearbeitung verschleiern. Somit liegt der analytische Fokus zumeist auf dem außerfilmischen Text oder der außerfilmischen Musikaufnahme. Wie jedoch die Analysen zeigen, ist die musikalische Bearbeitung für den Film an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt. Sie generiert Bedeutungspotenziale, die wiederum neue dramaturgische Perspektiven eröffnen, welche mit dem herkömmlichen Text/Kontext-Paradigma ignoriert werden. Das Konzept der »inexistenten Präexistenz« ist demgemäß als korrekativer Gegenpol zu diesen Begriffen zu verstehen.

Während mit den herkömmlichen Begriffen die Analyse von präexistenter Musik im Film von der Seite der Wiederholung bzw. Übernahme angegangen wird, setze ich mit der Idee der »inexistenten Präexistenz« von der Seite der Konflikte an. Damit soll der analytische Kurzschluss vermieden werden, die außerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in direkte Beziehung zum filmischen Kontext zu setzen, ohne die filmische Erscheinungsform der präexistenten Musik zu beachten und in die Analyse zu integrieren. Mit der »inexistenten Präexistenz« werden die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Dadurch handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Präexistente Musik im Film zu analysieren bedeutet nicht, die Partitur oder die präxis-

tente Musikaufnahme zu analysieren, sondern *mithilfe* dieser die spezifische Relation zwischen verschiedenen Textvarianten und Kontexten freizulegen.

Adaption

Die Metapherntheorie half dabei, präexistente Musik im Film als eine Konfliktbeziehung zwischen verschiedenen Textvarianten und Kontexten zu denken. Der letzte Abschnitt nähert sich den filmischen Aneignungsprozessen von präexistenter Musik aus der Perspektive von Linda Hutcheons Adaptionstheorie. Die kanadische Literaturwissenschaftlerin untersucht in ihrem Buch *A Theory of Adaptation* (2013) die Wirkungsweise von Adaptionen über Genre- und Mediengrenzen hinweg. Sie widmet sich allen erdenklichen medialen Erscheinungsformen von Adaptionen: von Film-Remakes über Videospiele bis hin zu Freizeitparks.

Bereits der Begriff schließt den Bearbeitungs- bzw. Anpassungsaspekt mit ein (lat. »adaptare« als »anpassen«). »Because adaptation is a form of repetition without replication,« so Hutcheon (2013: xviii), »change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting.« Es wird eine begriffliche Unterscheidung zwischen der *adaptierten Musik*¹¹² – die von der Orchesterpartitur über die präexistente Musikaufnahme bis hin zu der präexistenten Musikadaption reichen kann – und der *musikalischen Adaption* im Film möglich, also der konkreten klanglichen Realisierung auf der Tonspur. Doch was ist unter Adaption genau zu verstehen? Cardwell macht darauf aufmerksam, dass diese Frage im wissenschaftlichen Diskurs zumeist unbeantwortet bleibt (2002: 10–15). Linda Hutcheon benennt allerdings drei Merkmale. Sie versteht Adaption als:

- »An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative *and* interpretative act of appropriation / salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work« (Hutcheon 2013: 8; Herv. i. O.)

Der erste Punkt betrifft die Adaption als Gegenstand bzw. formale Entität. Eine Adaption muss prinzipiell erkennbar und in irgendeiner Hinsicht überführt worden sein. Eine musikalische Adaption im Film wäre demnach gegeben, wenn ein

112 Ich folge Hutcheon (2013: xv), indem ich bewusst den deskriptiven Begriff »adaptierter Texte bzw. »adaptierte Musik« verwende. Begriffe wie »Original« oder »Quelle« implizieren die Idee einer Werktreue und Hierarchie, die nicht der Rezeptionspraxis entspricht, da adaptierte Texte auch nach den Adaptionen rezipiert werden: »Multiple versions exist laterally, not vertically« (ebd.: xv).

musikalischer Text (präexistente Musik, präexistente Musikaufnahme oder präexistente Musikadaption) in einem neuen Kontext (dem spezifischen Film) verwendet wird. Der zweite Punkt betrifft die Adaption als Produktionsprozess. Adaptionen weisen stets einen gewissen Grad an Interpretation und Kreation hinsichtlich des adaptierten Textes auf (ebd.: 172). Der letzte Punkt betrifft die Adaption als Rezeptionsprozess. Adaptionen als solche zu rezipieren, bedeutet, sie als eine Form von Intertextualität zu verstehen. Wenn das Publikum um die Adaption weiß und den adaptierten Text kennt, rezipiert es die Adaption in Bezug auf den adaptierten Text. Der französische Poststrukturalismus hat bereits die romantische Idee von Genie, Originalität und Autonomie infrage gestellt, indem Barthes den literarischen Text als »Gewebe« (2000 [1968]: 190) oder Kristeva als »Mosaik« aus Zitaten (1972 [1967]: 348) bezeichnete. Das Besondere bei Adaptionen ist jedoch, dass sie sich auf *spezifische* Texte beziehen (Hutcheon 2013: 21).

In Anlehnung an Hutcheon (2013: 170–172) schlage ich vor, die Adaption in einem Spektrum zwischen den Polen »kreative Interpretation« und »interpretative Kreation« zu denken. Wenngleich für sie – im Gegensatz zu mir – die Frage nach der Beziehung zwischen Adaption und adaptiertem Text nicht im Zentrum steht (vgl. ebd.: 7), spricht sie von »(re-) interpretations and (re-) creations« und verortet an dem einen Ende Übersetzungen oder Klavierauszüge und an dem anderen Ende Puppen oder Figuren zu Videospiele oder Filmen. Vor allem der filmwissenschaftliche Diskurs beschäftigte sich bereits mit Adaptionprozessen (zumeist anhand von Literaturverfilmungen) und erstellte dabei Taxonomien.¹¹³ Den meisten ist das Kriterium »Nähe vs. Distanz« zwischen Adaption und adaptiertem Text gemein, welches hier durch die beiden Pole »kreative Interpretation« und »interpretative Kreation« abgebildet wird.

Das Prinzip der Abstufung korrespondiert mit Thorauss spektralem Metaphorizitätsbegriff. Die interpretative Kreation entsteht durch eine starke Form von Emergenz, die das Resultat einer starken Metaphorizität ist, die wiederum aus einer starken Konfliktausprägung hervorgeht. Die kreative Interpretation entsteht hingegen durch eine schwache Form von Emergenz, die das Resultat einer schwachen Metaphorizität ist, die wiederum aus einer schwachen Konfliktausprägung hervorgeht.

- starke Konfliktausprägung → starke Metaphorizität → starke Emergenz = interpretative Kreation
- schwache Konfliktausprägung → schwache Metaphorizität → schwache Emergenz = kreative Interpretation

113 Vgl. die Arbeiten von Wagner (1975), Andrew (1980), Klein & Parker (1981), Cartmell (1999) und Stam (2000).

Auf diese Weise lässt sich die filmische Aneignung von präexistenter Musik in Abhängigkeit von der Konfliktausprägung zwischen musikalischer Adaption und adaptierter Musik abstufen und als ein Spektrum zwischen interpretativer Kreation und kreativer Interpretation beschreiben. Die Bezeichnungen der Pole verdeutlichen, dass Adaptionen *immer* einen gewissen Grad an Autonomie haben. Sie weichen stets in manchen Aspekten von den adaptierten Texten ab. Der Film macht sich die Musik (zu einem gewissen Grad) zu eigen. Durch eine solche Perspektive wird die präexistente Musik, die präexistente Musikaufnahme oder die präexistente Adaption zum Gegenstand des Adaptionsprozesses, kurzum: zum adaptierten Text.

Da – wie mithilfe der Metapherntheorie darlegt wurde – dieser Aneignungsprozess auf zwei Ebenen stattfindet, entsteht bei präexistenter Musik im Film aus dem eindimensionalen ein zweidimensionales Spektrum: Der filmische Adaptionsprozess von präexistenter Musik geschieht sowohl intra- als auch intermedial. Dies lässt sich mit folgendem zweidimensionalen kartesischen Koordinatensystem abbilden (Abb. 6.4).

Die bisherigen Analysen können nun in dieses Modell eingeordnet werden (Abb. 6.5). Auf der horizontalen Achse, die sich auf den innerfilmischen Konflikt zwischen Ton- und Bildspur bezieht, stellen die Adaptionen von Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne* und Francks Violinsonate in *Nymphomaniac* eher kreative Interpretationen dar, während die Barockmusik in *Dogville* und vor allem Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac* in stärkerem Konflikt zur Geschichte stehen und deshalb zur interpretativen Kreation tendieren. Diese Gruppierung ändert sich jedoch, wenn man jene Beispiele auf der vertikalen Achse verortet, die sich auf den Konflikt zwischen der außerfilmischen Erscheinungsform der Musik und ihrer filmmusikalischen Adaption bezieht. Hier lässt sich neben Francks Sonate nun vor allem die Barockmusik bei der kreativen Interpretation einsortieren. Wie Kapitel 4 und 5 darlegten, sind diese Musikstücke in einer Art und Weise bearbeitet und produziert, dass der musikalische Adaptionsprozess kaschiert wird. Im Gegensatz dazu wurde weitaus stärker und offensichtlicher in das musikalische Material von Bachs Choralvorspiel und vor allem von Saint-Saëns' »Le Cygne« eingegriffen.

Die Überschriften der besagten Kapitel (»von der expliziten zur subtilen Aneignung« und »von der subtilen zur expliziten Aneignung«) legen gewissermaßen einen Hin- und Rückweg nahe. Durch das Modell wird deutlich, dass dies keineswegs der Fall ist. Denn denkt man nun diese Tendenzen auf der horizontalen und vertikalen Achse zusammen, belegt jede vorangegangene Analyse ihren eigenen Quadranten im Koordinatensystem. In Kapitel 4 stand Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne* für die explizite filmische Aneignung und die Barockmusik in *Dogville* für

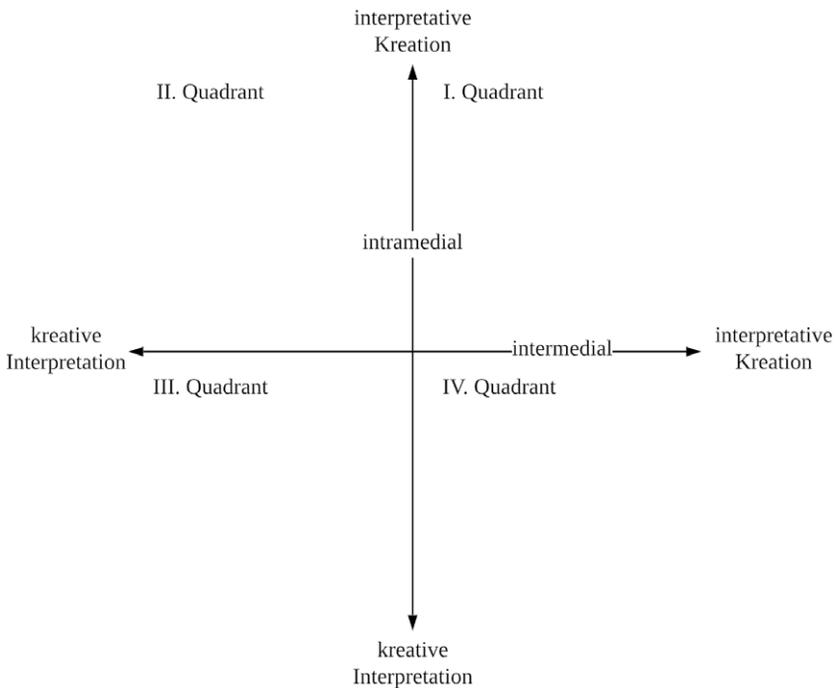


Abb. 6.4: Der inter- und intramediale Adaptionsprozess von präexistenter Musik im Film (als kartesisches Koordinatensystem).

die subtile Aneignung. Die Explizitheit entsteht dort durch den intramedialen Konflikt – die Uminstrumentierung, die musikalischen Schnitte und die laienhaft wirkende Interpretation –, während sich der melancholische Charakter der Musik durchaus mit der Charakterdarstellung der Protagonistin in *Idioterne* trifft (intermediale Beziehung). Diese Aneignung lässt sich also in den Quadranten II verorten. Die Barockmusik in *Dogville* lässt sich hingegen in den Quadranten IV einsortieren, da sich trotz der subtilen musikalischen Bearbeitung für den Film (intramediale Beziehung) ein raumzeitlicher Konflikt zwischen Musik und Handlung aufdrängt (intermediale Beziehung). Jener intermediale Konflikt ist bei Francks Sonate in *Nymphomaniac* weitaus geringer ausgeprägt, indem sich das schwebende Klangbild, welches bereits in der viertaktigen Einleitung etabliert wird, auf die Sehnsucht der Protagonistin beziehen lässt, sodass diese Adaption tendenziell den Quadranten III belegt. Alles andere als subtil ist letztlich der Adaptionprozess von Bachs Choralvorspiel in *Nymphomaniac*. Hier macht nicht nur die unvollständige Kassettenaufnahme dieses Stücks auf die spezifische filmische Er-

6 Eine Theorie der filmischen Aneignung von Musik

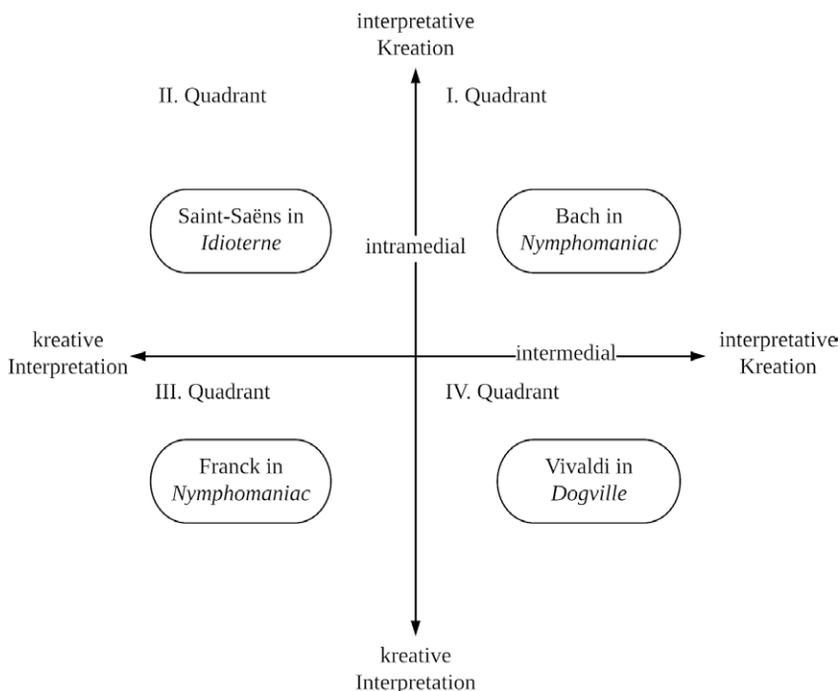


Abb. 6.5: Der inter- und intramediale Adaptionprozess von präexistenter Musik im Film mit Beispielen.

scheinungsform aufmerksam, sondern erfolgt die Aneignung der Musik gar durch die Protagonistin selbst. Dieser Adaptionprozess ist also auf beiden Ebenen äußerst explizit, sodass sich dieses Beispiel in den Quadranten I platzieren ließe.

Der Abfolge in den beiden vorherigen Analysekapiteln und der Bezeichnungswiese in den dazugehörigen Überschriften entsprechend, kann der filmische Adaptionprozess von präexistenter Musik demgemäß folgendermaßen gestaltet sein:

- 1) intramedial explizit, aber intermedial subtil (Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne*; Quadrant II; Kapitel 4);
- 2) intramedial subtil, aber intermedial explizit (Vivaldis Musik in *Dogville*; Quadrant IV; Kapitel 4);
- 3) sowohl intra- als auch intermedial subtil (Francks Violinsonate in *Nymphomaniac*; Quadrant III; Kapitel 5);
- 4) sowohl inter- als auch intramedial explizit (Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *Nymphomaniac*; Quadrant I; Kapitel 5).

In diesem Modell lassen sich demzufolge die in den letzten Kapiteln ausgebreiteten Tendenzen in den Aneignungsprozessen zusammenführen. Die in den Kapitelüberschriften genannte Explizitheit entsteht einmal primär durch den intramedialen Konflikt («Cygne») und ein anderes Mal in erster Linie durch den intermedialen Konflikt (Bachs Choralvorspiel), während sich die Subtilität einmal tendenziell auf die intramediale Beziehung zwischen außer- und innerfilmischer Erscheinungsform der Musik (Barockmusik) und ein anderes Mal stärker auf die intermediale Beziehung zwischen Musik und filmischer Kontextualisierung bezieht (Violinsonate). Die Visualisierung als Kontinuum verdeutlicht, dass es sich hierbei um Tendenzen handelt. Sowenig es sich bei der Unterscheidung zwischen kreativer Interpretation und interpretativer Kreation um diskrete Kategorien oder Dichotomien handelt, so sehr soll das mit ihr aufgespannte Spektrum als flexibles Analysewerkzeug fungieren.

Das vorliegende Kapitel untersuchte, wie bei der filmischen Aneignung von Musik Bedeutung entsteht. Ausgehend von den Beobachtungen der letzten Kapitel, wurde mithilfe der Metapherntheorie – Cooks Kontextabhängigkeit und Thoraus metaphorntypischem Konflikt – dargelegt, dass die filmmusikalische Bedeutungsgenese sowohl durch die Praxis der filmischen Rekontextualisierung der präexistenten Musik (intermedialer Konflikt) als auch der musikalischen Bearbeitung für den Film (intramedialer Konflikt) geschieht. Sodann habe ich die Idee einer »inexistenten Präexistenz« als korrektiven Gegenpol zu den herkömmlichen Bezeichnungen dieses Phänomens zur Diskussion gestellt. Diese polemische Paradoxie korrigiert jene noch häufig anzutreffende Auffassung, nach der die präexistente Musik im Film auf ihre außerfilmische Erscheinungsform reduziert wird. Stattdessen werden mit der »inexistenten Präexistenz« die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Auf diese Weise handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Die Adaptionstheorie half letztlich dabei, die Beziehung zwischen diesen Textvarianten näher zu bestimmen. In Anlehnung an Hutcheon wurde dafür plädiert, die Adaption in einem Spektrum zwischen kreativer Interpretation und interpretativer Kreation zu denken. Da der filmische Adaptionsprozess von präexistenter Musik intramedial und intermedial geschieht, entsteht aus dem eindimensionalen ein zweidimensionales Spektrum, welches durch ein kartesisches Koordinatensystem ins

Bild gesetzt wurde. In diesem Modell ließen sich schließlich alle vorangegangenen Analysen verorten.

Wie in der folgenden Detailanalyse zu *Melancholia* zu sehen sein wird, kann die Bearbeitung der präexistenten Musik und ihre dramaturgische Bedeutung intratextuell exponiert werden. Dies geschieht dort, indem zu Beginn des Films (nahezu) die gesamte Orchestereinleitung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* erklingt, die im weiteren Verlauf als Folie für die musikalischen Bearbeitungen fungiert. Während bislang der intramediale Konflikt stets ein intertextueller war (verschiedene Varianten einer Musik) und der intermediale Konflikt ein intratextueller (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), zeigt dieses Beispiel, dass filmmusikalische Bedeutung auch intramedial und zugleich intratextuell generiert werden kann, indem sich auch die innerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in verschiedene Varianten aufspaltet, die in bedeutungsschaffender Beziehung zueinander stehen.

Quellen

Literatur

- Andrew, Dudley (1980): The Well-worn Muse: Adaptation in Film and Theory. In: Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction. Hg. von Syndy M. Conger und Janice R. Welsch. Macomb: Western Illinois Press. S. 9–17.
- Asknes, Hallgjerd (2001): Music and its Resonating Body. In: Dansk Årbog for Musikforskning, 29: 81–100.
- Barsalou, Lawrence W. (2010): Grounded Cognition: Past, Present, and Future. In: Topics in Cognitive Science, 2/4: 716–724.
- Barthes, Roland (2000 [1968]): Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.
- Bauer, Amy (2004): »Tone-color, movement, changing harmonic planes«: Cognition, Constraints and Conceptual Blends in Modernist Music. In: The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology. Hg. von Arved Ashby. Rochester: University of Rochester Press. S. 121–152.
- Bolivar, Valerie J.; Cohen, Annabel J. und Fentress, John C. (1994): Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures: Effects on the Interpretation of Visual Action. In: Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition, 13/1–2: 28–59.
- Boltz, Marilyn; Ebendorf, Brittany und Field, Benjamin (2009): Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory. In: Music Perception, 27/1: 43–59.

- Boltz, Marilyn; Schulkind, Matthew und Kantra, Suzanne (1991): Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events. In: *Memory & Cognition*, 19: 593–606.
- Brower, Candace (2000): A Cognitive Theory of Musical Meaning. In: *Journal of Music Theory*, 44/2: 323–379.
- Cardwell, Sarah (2002): *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Cartmell, Deborah (1999): Introduction. In: *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Hg. von ders. und Imelda Whelehan. London: Routledge. S. 21–28.
- Cohen, Annabel J. (2013): Film Music from the Perspective of Cognitive Science. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Hg. von David Neumeyer. Oxford et al.: Oxford University Press. S. 96–130.
- Cook, Nicholas (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (2010): Die Kunst der Kontextualisierung: Über Spezifik in der Musikwissenschaft. In: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Für Reinhold Brinkmann. Hg. von Tobias Bleek und Camilla Bork. Stuttgart: Franz Steiner. S. 41–63.
- Eisenstein, Sergei (1957 [1942]): *The Film Sense*. Hg. und übersetzt von Jay Leyda. New York: Meridian Books.
- Fauconnier, Gilles und Turner, Mark (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson (1976 [1968]): *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. Auflage. Indianapolis, New York und Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Heider, Fritz und Simmel, Marianne (1944): An Experimental Study of Apparent Behavior. In: *The American Journal of Psychology*, 57/2: 243–259.
- Hutcheon, Linda (2013): *A Theory of Adaptation*. Abingdon und New York: Routledge.
- Klein, Michael und Parker, Gillian (1981): Introduction: Film and Literature. In: *The English novel and the movies*. Hg. von dens. New York: Frederick Ungar. S. 1–13.
- Kristeva, Julia (1972 [1967]): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, 3. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum. S. 344–375.
- Lakoff, George und Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Larson, Steve (2012): *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.

6 Eine Theorie der filmischen Aneignung von Musik

- Marshall, Sandra K. und Cohen, Annabel J. (1988): Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. In: *Music Perception*, 6/1: 95–112.
- Mead, Andrew (1999): Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding. In: *Journal of Music Theory*, 43/1: 1–19.
- O'Donnell, Shaugn (1999): Space, Motion, and Other Musical Metaphors. In: *Perspectives on the Grateful Dead: Critical Writings*. Hg. von Robert G. Weiner. Westport: Greenwood. S. 127–135.
- Rudolph, Pascal und Küssner, Mats B. (2018): Visual Figures of Musical Form Between Musicological Examination and Auditory Perception Based on Morgan's Analysis of the »Tristan« Prelude. In: *Music & Science*, 1: 1–10. URL: <https://doi.org/10.1177/2059204318794364> (05.08.2021).
- Saslaw, Janna K. (1997/98): Life Forces: Conceptual Structures in Schenker's Free Composition and Schoenberg's The Musical Idea. In: *Theory and Practice*, 22–23: 17–33.
- Shevy, Mark (2007): The Mood of Rock Music Affects Evaluation of Video Elements Differing in Valence and Dominance. In: *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, 19/2: 57–78.
- Spitzer, Michael (2004): *Metaphor and Musical Thought*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Stam, Robert (2000): Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: *Film Adaptation*. Hg. von James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press. S. 54–76.
- Sweetser, Eve E. (1990): From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Linguistics, 54).
- Tan, Siu-Lan; Spackman, Matthew P. und Bezdek, Matthew A. (2007): Viewers' Interpretation of Film Characters' Emotions: Effects of Presenting Film Music Before or After a Character is Shown. In: *Music Perception*, 25/2: 135–152.
- Thorau, Christian (2012): *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 71).
- Thorau, Christian (2017): Musik als Metapher. Theorieansätze zwischen Sprache, Zeichen und Kognition. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston: Walter de Gruyter (Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 2). S. 159–175.
- Wagner, Geoffrey (1975): *The Novel and the Cinema*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Zbikowski, Lawrence (2002): *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford et al.: Oxford University Press (AMS Studies in Music).