

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

Der Film *Melancholia* (2011) eignet sich besonders gut für eine Detailanalyse, da er sich durch einen extensiven Gebrauch der Orchestereinleitung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* auszeichnet. Dabei stellt er eine enge und wechselseitige Beziehung zwischen Bild und Ton her. Dieses Kapitel analysiert die Eingangssequenz sowie die Verwendung der *Tristan*-Musik im weiteren Filmverlauf. Auf diese Weise wird deutlich, wie die filmische Adaption der Musik neue musikalische, dramaturgische und narrative Bedeutungen schafft. Bei der Beleuchtung der Koordination zwischen musikalischer Struktur und bewegtem Bild integriere ich den musikwissenschaftlichen Formdiskurs, wodurch ich musiktheoretische und künstlerische Formdeutung in einen sich fruchtbar ergänzenden Dialog stelle. Den Abschluss bildet eine Reflexion des filmischen Umgangs mit der *Tristan*-Musik in Anbetracht des musiktheoretischen Konzepts des Leitmotivs, filmischer Genrekonventionen und musikalischer Rezeptionsgeschichte.

Lars von Triers »beautiful movie about the end of the world« (2011) handelt von der Entwicklung der depressiven Justine (Kirsten Dunst) und ihrer Schwester Claire (Charlotte Gainsbourg) in Anbetracht eines ominösen Planeten, der sich der Erde nähert. *Melancholia* ist eingeteilt in zwei Akte, die nach den Frauen betitelt sind; vorgeschaltet ist diesen eine Eingangssequenz mit kryptischen Traumbildern, welche die Hauptcharaktere und den mit der Erde kollidierenden Planeten zeigen. Der erste Akt »Justine« handelt von ihrer Hochzeitsfeier mit Michael (Alexander Skarsgård) im Schloss ihres Schwagers John (Kiefer Sutherland). Bereits bei der verspäteten Ankunft am Anwesen ist Justine von einem roten Stern am Himmel gebannt. Verwundert darüber, dass Justine diesen Stern sehen kann, erklärt ihr der Hobby-Astronom John, dass es sich um Antares handelt, den Hauptstern im Sternbild Skorpion. Die Feier entpuppt sich daraufhin als Desaster: Die geschiedenen Brauteltern beschimpfen sich vor den Gästen, Justines Arbeitgeber Jack (Stellan Skarsgård) setzt sie am selben Abend mit der Forderung nach einem neuen Werbeslogan unter Druck, sie fällt in ihre Depression zurück und verlässt immer wieder die Hochzeitsgesellschaft. Am Ende der Feier hat Justine ihren Job gekündigt, mit einem jungen Kollegen geschlafen und wurde von ihrem Ehemann verlassen. Der erste Akt endet mit einem Ausritt am nächsten Morgen, bei dem Justine bemerkt, dass Antares nicht mehr zu sehen ist. Im zweiten Akt »Claire« erklärt John begeistert, dass das Verschwinden von Antares mit dem neu entdeckten Planeten Melancholia zusammenhänge, welcher laut den Wissenschaftler\*innen auf die Erde zusteure und sie in unmittelbarer Nähe kol-

lisionslos passieren werde. Justines Depression hat sich derweil zur schweren Katatonie entwickelt, sodass sie zur (erfolglosen) Fürsorge bei John und Claire unterkommt. Währenddessen häufen sich dunkle Vorzeichen: Die Pferde werden zunehmend unruhiger, der Strom und die Autobatterien funktionieren nicht mehr, die Bediensteten bleiben fern, das Wetter schlägt blitzartig um, John besorgt heimlich Benzin und Lebensmittelvorräte, nimmt sich jedoch etwas später das Leben. Zwischenzeitlich gelingt es Justine zunehmend, ihre Depression zu überwinden, während ihre Schwester Claire angesichts des nahenden Kataklysmus mehr und mehr die Fassung verliert. Nach einem erfolglosen Fluchtversuch von Claire mit ihrem Sohn Leo (Cameron Spurr) bittet sie Justine, die letzten Stunden auf der Terrasse bei Kerzenschein und Wein zu verbringen. Justine weigert sich zunächst, bleibt jedoch, um mit Leo ein Tipi aus Stöcken zu bauen. Schließlich sitzen die Schwestern und Leo in dieser »magic cave« und warten, bis der Planet mit der Erde kollidiert und sie im Flammenmeer untergehen.

Im gesamten Film erklingt immer wieder das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*. In 29 Minuten des 130-minütigen Films ist die Musik Wagners zu hören und begleitet dementsprechend fast 23 % des gesamten Films. Noch einmaliger erscheint die Adaption, wenn man bedenkt, dass (nahezu) das gesamte *Tristan*-Vorspiel in der Eingangssequenz erklingt und die *Tristan*-Musik die einzige nicht-diegetische Musik darstellt. Neben Wagners Musik gibt es lediglich szenisch motivierte Hintergrundmusik von einer Jazzband während der Hochzeitsfeier im ersten Teil des Films. Somit ist es kaum verwunderlich, dass in der Rezeption des Films fast immer auf den Score, also die *Tristan*-Musik, und ihren Stellenwert verwiesen wird. So spricht Danielle Vera Kollig beispielsweise vom »audiovisual excess« (2013: 86).<sup>114</sup> Sabine Sonntag nennt die Anfangssequenz von *Melancholia* eine »hochmusikalische Montage« (2015: 76). Zudem schreibt sie, dass sie sich nicht vorstellen könne, »dass Lars von Trier diese magischen Bilder konzipiert und dann erst eine passende Musik, eben die des *Tristan*, gesucht hätte« (ebd.: 76). Diese These lässt sich mit Triers eigenen Worten untermauern: »Very early on in the project I chose the music from Wagner, which is the Prelude to *Tristan and Isolde*. [...] That has kind of somehow turned the whole thing into a very romantic film also in the images and stuff.«<sup>115</sup> Sonntag erkennt zwar den

114 Das Konzept des »Cinematic Excess« wurde von Kristin Thompson in die neoformalistische Filmtheorie (vgl. Kapitel 8) eingebracht und bezieht sich auf filmische Verfahren, in denen die narrativen Bedingungen zugunsten ästhetischer Strukturen weichen. Durch expressives Bühnenbild, Traumsequenzen, Manipulation der Farbgestaltung oder eben – wie hier – ungewöhnlich lange Musiksequenzen in Kombination mit extremer Zeitlupe gewinnt die filmische Materialität einen wahrnehmungsqualitativen Eigenwert jenseits der Narration (vgl. Thompson 1977).

115 Das Zitat stammt aus dem Interview auf der Concorde-Ausgabe des Films (2012).

immensen Stellenwert der Musik, fokussiert sich jedoch auf eine psychoanalytische Deutung des Films. David Larkin (2016) vergleicht die Verwendung von Wagners Musik in *Melancholia* mit Triers früherem Film *Epidemic* (1987). Auf Sonntags und Larkins Beobachtungen baue ich im Folgenden auf. Zur Orientierung dient eine Übersicht (Abb. 7.1), in welcher alle Einstellungen in der Eingangssequenz sowie alle Filmabschnitte (Cues), in denen die *Tristan*-Musik erklingt, anhand der Taktzahlen des Vorspiels dargestellt sind.<sup>116</sup>

## Eingangssequenz

Zu Beginn des Films erklingt der längste Musikeinsatz, in dem mit einer Dauer von fast acht Minuten nahezu das komplette *Tristan*-Vorspiel zu hören ist, während 16 Einstellungen in extremer Zeitlupe und ohne Kamerabewegung gezeigt werden. Hier sticht zugleich die rhythmische Montage ins Auge, sodass sich der filmische Schnitt nach dem musikalischen Metrum richtet: Es erfolgen sieben Schnitte auf die erste Zählzeit des jeweiligen Taktes (Schnitt zu Einstellung 3 [T. 12], E4 [T. 16], E6 [T. 26], E7 [T. 29], E8 [T. 31], E9 [T. 35] und E11 [T. 51]) und fünf Schnitte auf den zweiten Schwerpunkt (Zählzeit 4) des jeweiligen Taktes (Schnitt zu E5 [T. 22], E12 [T. 57], E13 [T. 63], E14 [T. 66] und E15 [T. 71]). Übrig bleiben die Schnitte zu E2, welcher mit den Violoncelli in T. 8.3<sup>117</sup> einhergeht, zu E10, welcher mit dem höchsten Ton (*fi's'*) in T. 43.5 zusammenfällt, und zu E16 in T. 76.5. Auch wenn der letzte Schnitt zu E16 eine Ausnahme zu sein scheint, ist schnittspezifisch eine außerordentlich starke Orientierung an der Musik vorherrschend, die gegen herkömmliche Filmkonventionen verstößt. Der musikorientierte Schnitt erinnert an die Ästhetik von Musikvideos und impliziert eine Umkehr des Bedingungsgefüges zwischen Filmbild und Filmmusik. Während üblicherweise eine »Bedingtheit der Musik durch den Film« angenommen wird (Kloppenburg 2000: 23), determiniert hier die Musik insofern die visuelle Ebene, als sich die Bildschnitte in der Eingangssequenz nach dem musikalischen Verlauf richten.

Die filmische Konvention, den Bildschnitt nicht mit dem musikalischen Metrum zu synchronisieren, findet sich in zahlreichen Ratgebern für die Praxis formuliert. »Wenn auf Musik geschnitten wird«, so Schneider (1990: 118), »dann

116 Der Begriff »Cue« entstammt dem Jargon der Filmpraxis und bezeichnet einen filmischen Musikeinsatz.

117 Diese und folgende Taktangaben bitte wie folgt lesen: Takt acht, Zählzeit drei. Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die von Robert Bailey herausgegebene Edition (Norton 1985).



111	110	109	108	107	106	105	104	103	102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84	83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59	58	57	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
E11											E12											E13											E14											E15											E16																																																							
Dritter Akt, T. 15																																																																																																														
																																																			Dritter Akt, T. 1-51.3																																																											

Abb. 7.1b: Forts.

nur in seltenen Fällen so exakt, daß die ›Eins‹ eines Taktes mit dem Bildschnitt zusammenfällt«, da ansonsten »das mechanistische Mickey-mousing« (ebd.: 119) entstände. Köbner schreibt im *Handbuch der Filmmontage* (1999: 145): »Musik reagiert auf Bild und Schnitt – der Schnitt nicht auf die Musik.« Lars von Trier ist sich dieser Normabweichung im Umgang mit der Musik bewusst:

For years, there has been this sort of unofficial film dogma not to cut to the music. Don't cut on the beat. It's considered crass and vulgar. But that's just what we do in *Melancholia*. When the horns come in and out in Wagner's overture, we cut right on the beat. It's kind of like a music video that way. It's supposed to be vulgar. That was our declared intention. It's one of the most pleasurable things I've done in a long time. I didn't have to force it out, like in *Antichrist*, not at all. Cutting on the beat is pleasurable. (Trier in Carlsen 2011)

Auch wenn die schnittspezifische Orientierung am musikalischen Puls einen hohen Stellenwert der präexistenten Musik in *Melancholia* markiert, erfuhr diese trotzdem eine musikalische Bearbeitung für den Film. So offenbart der Vergleich zwischen Partitur und Filmanfang zwei musikalische Schnitte (vgl. die geschwärzten Abschnitte in Abb. 7.1): Erstens endet die Musik – und damit auch die filmische Anfangssequenz – mit der Klimax in T. 83, nach der T. 15 vom Vorspiel zum dritten Akt erklingt, sodass die chromatisch absteigende Sechzehntel-Triole in den Violinen (Vorspiel T. 83) zum Nonenvorhalt des Dominantseptakkords auf C in T. 15 (3. Akt) führt. Die Streichung der wieder ruhigeren Musik der letzten Takte schafft eine Form, die den Charakter einer stetigen Steigerung bis zum Höhepunkt des Vorspiels verstärkt, und geht Hand in Hand mit der visuellen Gestaltung der Eröffnungssequenz, die ebenfalls mit ihrem Höhepunkt endet: dem finalen Zusammenstoß von *Melancholia* und Erde. Der Takt aus dem dritten Akt verweist auf den Filmabspann, in welchem das Vorspiel zu ebendiesem Akt erklingt, und komplementiert den antizipierenden Charakter der Sequenz. Zweitens wurde der Abschnitt von T. 36.4 bis 40.3 herausgeschnitten.<sup>118</sup> Während das Ende der Eingangssequenz mit der musikalischen Klimax dramaturgisch nachvollziehbar erscheint, irritiert die Streichung der vier Takte inmitten des Vorspiels. Larkin (2016: 57) äußerte die These, dass sich Trier in der Postproduktion gegen eine komplette Einstellung entschieden haben könne. Die Detailbetrachtung der folgenden vier Einstellungen wird hierüber Aufschluss geben.

118 Vgl. das ergänzende Video auf <https://vimeo.com/larsvontriermusic> (25.02.2022). Es gibt noch eine weitere (kaum wahrnehmbare) Abweichung vom Notentext: Das Englischhorn wechselt von T. 10 zu T. 11 eine Achtel zu früh. Ich danke Scott Murphy für diesen Hinweis.

Eine absolute Sonderposition hinsichtlich einstellungsinterner Kategorien stellen E<sub>4</sub>, E<sub>9</sub>, E<sub>12</sub> und E<sub>16</sub> dar (kursiviert in Abb. 7.1): Alle vier Einstellungen zeigen Melancholia und die Erde, wie sie einander umkreisen, näherkommen und schließlich kollidieren. In E<sub>4</sub> erscheint die Okkultation von Antares durch Melancholia; in E<sub>9</sub> kreist Melancholia um die Erde; in E<sub>12</sub> sind sich Melancholia und Erde bereits so nahe, dass eine Kollision erwartet wird, Melancholia jedoch hinter der Erde verschwindet; in E<sub>16</sub> treffen sie schließlich aufeinander. Es handelt sich um die einzigen Einstellungen, welche eine einstellungsübergreifende Narrativität entwickeln, da sie die gleichen Objekte darstellen und eine kontinuierliche Bewegungsrichtung aufweisen, die schließlich in dem finalen Kataklysmus mündet. Diese Einstellungsfolge stellt ein markantes ordnendes Prinzip innerhalb der Eingangssequenz dar, intensiviert durch die Wiederkehr – einem musikalischen Ritornell gleich – in etwa gleichen, sich jedoch verringern den Abständen: Bis E<sub>4</sub> vergehen 92 Sekunden, von E<sub>4</sub> bis E<sub>9</sub> 78 Sekunden, von E<sub>9</sub> bis E<sub>12</sub> 72 Sekunden und von E<sub>12</sub> bis E<sub>16</sub> 60 Sekunden.

Die Melancholia-Einstellungen werden in hohem Maße durch die Partitur unterstützt: Die erste Melancholia-Einstellung (E<sub>4</sub>) beginnt mit T. 16 und endet mit T. 22.3. Der Beginn der Einstellung korrespondiert mit der ersten musikalischen Klimax des Vorspiels (T. 16), welche durch den Bruch in Textur und Dynamik entsteht. Ab T. 17.4 erklingt während dieser Melancholia-Einstellung eine Cello-Kantilene (Abb. 7.2), die in der Leitmotivexegese gemeinhin als »Blickmotiv« betitelt wurde (vgl. Thorau 2003: 192–202). Der einstellungsinterne Höhepunkt – die Okkultation von Antares – fällt mit dem musikalischen Höhepunkt des Blickmotivs zusammen. Der Eindruck eines musikalischen Höhepunkts entsteht durch die satzartige Form des Leitmotivs (Phrase – Phrasenwiederholung – Entwicklung / Abspaltung), die zu diesem musikalischen Element vorwärtsdrängt, die Intervallsprünge, die vorherige aufsteigende Melodielinie bis hin zum mittels Septimensprung erreichten Spitzenton (*b'*), nachdem wiederum eine absteigende Linie erklingt, die steigende bzw. fallende Dynamik sowie die Harmonisierung mit einem verminderten Septakkord. Dieses prägnante musikalische Element in T. 20 (Kasten in Abb. 7.2) wird im weiteren Verlauf als musikalische Markierung für die Melancholia-Einstellungen aufgegriffen, sodass jedes weitere Erklingen dieses Leitmotivelements von diesen Einstellungen begleitet wird (vgl. weiter unten Abb. 7.4): E<sub>9</sub> in T. 35.1, E<sub>12</sub> in T. 57.4 inklusive T. 61 sowie E<sub>16</sub> in T. 76.5 (hier als Oktavsprung variiert). Durch die Verbindung der Melancholia-Einstellungen mit diesem musikalischen Element exponiert einerseits die Einstellungsfolge die Wiederkehr der Violoncello-Kantilene und ihres Höhepunkts im Vorspiel und andererseits das Blickmotiv die Wiederkehr der Melancholia-Einstellungen in der Eingangssequenz.

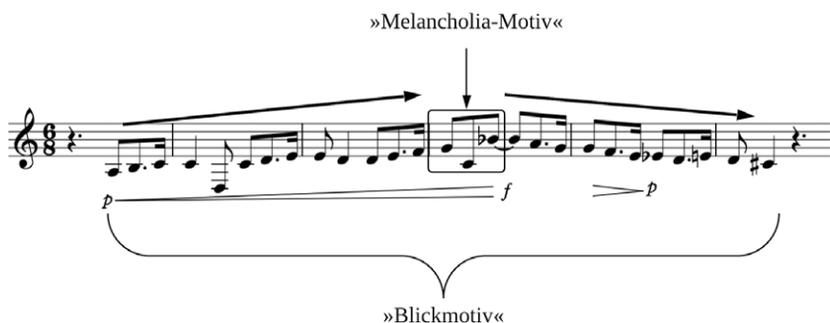


Abb. 7.2: »Melancholia-Motiv« und »Blickmotiv«  
(*Tristan und Isolde*, T. 17.4–22.3).

Mit anderen Worten: Dieses markante Element des Blickmotivs fungiert im weiteren Verlauf als »Melancholia-Motiv«. <sup>119</sup> Aus dem Konnex zwischen Bild und Partitur lässt sich ein Argument gegen die von Larkin geäußerte These ableiten, dass der Musikschnitt mit dem Wegfall einer ganzen Einstellung einhergehe: Der musikalische Schnitt (T. 36.4–40.3) findet innerhalb der Melancholia-Einstellung statt. Die Hinzunahme einer weiteren Einstellung würde demgemäß entweder zu einer äußerst kurzen Melancholia-Einstellung (T. 35.1–36.3) oder zu einer generellen Umpositionierung der Einstellung führen, wodurch T. 35 als Melancholia-Motiv destabilisiert werden würde (vgl. Abb. 7.1). Die absolute Beständigkeit dieses Konnex (*jede* Wiederkehr dieses Motivs wird mit einer Einstellung auf den Planeten Melancholia verbunden) würde einer Umpositionierung wiederum widersprechen. <sup>120</sup>

Es lässt sich in der Eingangssequenz eine künstlerische Formdeutung der *Tristan*-Musik beobachten, die sich mit der musiktheoretischen Formdeutung in einen Dialog bringen lässt. Der musikwissenschaftliche Diskurs machte bereits auf diese Kantilene als formkonstituierendes Element im *Tristan*-Vorspiel aufmerksam. Hugo Leichtentritt (1987: 369) sieht in ihr beispielsweise »eine durchaus architektonische Idee, wie ein ins Auge fallendes Ornament, das in so regelmäßigen Abständen in eine Fassade gebaut ist«. Robert P. Morgan (2000) konzentriert sich in seiner Formanalyse des Vorspiels auf die Wiederholung von größeren Abschnitten, wodurch er drei (nahezu unverändert) wiederkehrende musikalische

119 Vgl. das ergänzende Video auf <https://vimeo.com/larsvontriermusic> (25.02.2022).

120 Andersen und Molly Malene Stensgaard erklärten mir, dass die Intention dieses Schnitts innerhalb des Vorspiels in der Kürzung der Eingangssequenz bestand. Andersen hatte den Auftrag, das Vorspiel um ein paar Takte zu kürzen. Die musikalische Grundlage für die filmische Montage war demnach bereits die gekürzte Version des Vorspiels (Andersen, persönliches Interview, 7.12.2020; Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021).

Passagen identifiziert: »Unit A«, »Unit B« und »Unit C«. Das Melancholia-Motiv fällt in den Abschnitt, welcher Morgan zufolge am häufigsten wiederholt wird. Bis einschließlich der Klimax in T. 83 erklingt dieser Abschnitt (»Unit B«) fünfmalig, während »Unit A« und »Unit C« nur zweimalig erklingen; und auch unter Berücksichtigung der in der filmischen Adaption gestrichenen Takte steht eine sechsmalige Wiederholung von »Unit B« einer viermaligen von »Unit A« und weiterhin zweimaligen von »Unit C« gegenüber (vgl. Abb. 7.3). Ein vergleichba-

The diagram illustrates the form analysis of the Tristan prelude, showing seven cycles of musical units across three stages: Initial Buildup, Climactic Plateau, and Dissolution. The units are labeled A-1 through A-4, B-1 through B-6, and C-1 through C-2. The cycles are numbered 1 through 7. The units are grouped into three stages: Initial Buildup (Cycles 1-4), Climactic Plateau (Cycle 5), and Dissolution (Cycles 6-7). The units are connected by dashed lines, indicating their recurrence across cycles. The units are also labeled with letters (A, B, C) and numbers (1-4) to indicate their position within a cycle. The units are also labeled with letters (A, B, C) and numbers (1-4) to indicate their position within a cycle.

Cycle	Unit	Measure Range
Initial Buildup	A-1	1-17
	B-1	17-21
	v	21-24
	C-1	25-32
Climactic Plateau	B-2	32-36
	w	36-44
	C-2	45-52
	x	53-54
Dissolution	B-3	55-58
	B-4	58-62
	y	62-63
	A-2	63-74
	B-5	74-76
	z	77-83
	A-3	83-94
B-6	94-100	
A-4	100-106	

Abb. 7.3: Morgans Formanalyse des *Tristan*-Vorspiels (Morgan 2000: 77). Die Tabelle bildet neben der zeitlichen Chronologie auf der Horizontalen die Rekurrenz-Verhältnisse auf der Vertikalen ab.

rer Konnex zwischen den *Melancholia*-Einstellungen und der Partitur wäre aus formanalytischer Perspektive demnach mit keinem anderen musikalischen Abschnitt möglich gewesen.

Die letzte Einstellung zeigt den Zusammenstoß beider Planeten; genau in der von der Musikwissenschaft verorteten »höchsten Kraftentfaltung« (Leichtentritt 1987: 369), dem »phänomenalen Absturz« (Lorenz 1922/23: 462), dem »Todes-Akkord« (Roch 2000: 110). Die *Melancholia*-Einstellungen unterstützen die oft konstatierte Steigerung des Vorspiels (vgl. Lorenz 1922/23: 467; Morgan 2000: 72) durch die Wiederkehr dieser Einstellung in zeitlich immer kürzeren Abständen und durch die zunehmende Bewegungsintensität, indem die beiden Planeten immer näher kommen, zu kollidieren scheinen und schließlich mit der Klimax des Vorspiels zusammenstoßen.

Wie im musikwissenschaftlichen Diskurs wird auch im Film die musikalische Passage des Blickmotivs als formkonstituierendes Element herausgestellt. Dies geschieht neben dem beschriebenen Bild-Musik-Konnex auch klanglich. Kristian Eidnes Andersen nahm das Vorspiel mit den Prager Philharmonikern auf. Allerdings war er mit dieser Aufnahme nicht vollends zufrieden, wie er mir mitteilte:

I recorded the *Tristan* Prelude in Prague, but I felt it wasn't romantic enough. For me it was very important to be really touched by this cello line. I played it to Henrik [Dam Thomsen] and he said, »I could try it«. »For God's sake«, I replied. »Let's try it.« So he dubbed the cello line, and I think that helped a lot. It suits the film. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

Der mit Andersen befreundete Cellist Henrik Dam Thomsen erläuterte mir die Entstehungsgeschichte dieser Aufnahme ebenfalls:

I did my participation in *Melancholia* after listening to the orchestra recording, Kristian [Eidnes Andersen] did in Prague. It sounded great but a little bit on the »safe side« as it often happens in recording sessions. I gave a more passionate version of the cello tune that Lars happened to like and it was later mixed as a real cello solo on top of the orchestra recording. (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020)

Die Cello-Kantilene wurde also klanglich exponiert, indem Thomsen diese Melodie einspielte und Andersen dieses Cello-Solo auf die Orchesteraufnahme legte.

Neben dieser Cello-Verstärkung fügte Andersen den *Melancholia*-Einstellungen ein sphärisches Rauschen hinzu, während sonst der diegetische Klang gänzlich ausgeschaltet ist. Die Geräusche entstanden – ähnlich zum Sound Design in *Antichrist* – durch das Experimentieren mit organischem Material und anschließender digitaler Verfremdung:

If you rub stones together, you get this edgy sound. It's not that nice at normal speed, but if you slow it down a lot in a sampler, you can get wonderful rumbling sounds. [...] When you tear a piece of thin wood apart, it has these creaking sounds, and then you slow that down as well. I put these out in different speakers and let them fly around in the surround system so you get this turbulent feeling. (Andersen in Murphy 2011)

Diese tieffrequenten und desorientierenden Klänge werden mit dem sich der Erde nähernden Planeten assoziiert, somit von Thomsens Cello-Solo und dem Blickmotiv begleitet und von Melancholia-Einstellung zu Melancholia-Einstellung lauter und lauter:

The end of the opening sequence was the loudest thing I have ever mixed. The *Tristan* Prelude was supposed to fight and struggle against the end of the world. But in the end, the apocalypse wins and drowns the Prelude. It was meant to have a physical impact on you, to overwhelm you and make you feel uncomfortable when you're in the cinema. When we were in Cannes [zur Film Premiere im Rahmen der 64. Filmfestspiele], the sound people in the cinema said: »No, we can't do it that loud. We could be sued for hearing damage.« But in the evening, we got permission. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

Andersen strebte demnach eine physische Überwältigung durch tiefe Frequenzen (des diegetischen Klangs) und hohe Lautstärke (der präexistenten Musik) an. Insbesondere die Betonung des tieffrequenten Klangs (sog. Drones oder Bordun-Klänge) als Teil der erderschütternden Geräuschkulisse wirkt aufgrund der durch die Schallwellen entstehenden Vibrationen direkt auf die Körper der Zuschauer\*innen.

In der Beziehung zwischen filmischer Tonspur und außerfilmischer Erscheinungsform des Vorspiels zeigt sich demgemäß sowohl ein tendenziell *subtiler* Konflikt der Texte (Thomsens Cello-Solo des Blickmotivs) als auch ein tendenziell *expliziter* Konflikt der Texte (Andersens Sound-Kampf zwischen Weltuntergang und Wagner in den Melancholia-Einstellungen). Beide intramedialen Konflikte exponieren jene Cello-Kantilene, die bereits der musikwissenschaftliche Diskurs als formkonstituierendes Element hervorgehoben hat. Nicht nur die Koordination mit dem Bild betont also einen formanalytischen Aspekt der Musik, sondern auch die klanglichen Eingriffe, d. h., die (film-)musikalische Form wird sowohl durch die filmische Rekontextualisierung der Musik als auch die musikalische Bearbeitung für den Film geprägt. Formkonstituierend sind neben der präexistenten Musik folglich auch die Bild-Ton-Koordination (intermedialer Konflikt) und das Sound Design (intramediale Konflikte).

The diagram consists of five image-music pairs arranged in a grid-like fashion. Each pair is labeled with a letter 'E' and a number. Solid arrows point from the image to the music, while dotted arrows indicate a lack of connection. The musical excerpts are from Wagner's *Tristan und Isolde*, with measure numbers 16, 20, 35, 57, 61, 76, and 83 marked.

- E4:** Image of a planet with a red star in the background. Solid arrow points to musical score excerpt (measures 16-20).
- E9:** Image of a crescent moon. Solid arrow points to musical score excerpt (measures 35-40).
- E12:** Image of Earth and a planet. Solid arrow points to musical score excerpt (measures 57-61).
- E16 (left):** Image of a crescent moon. Dotted arrow points to musical score excerpt (measures 76-80).
- E16 (right):** Image of a planet. Dotted arrow points to musical score excerpt (measures 83-87).

Abb. 7.4: Konnex zwischen den Melancholia-Einstellungen und der Musik (Pfeile mit durchgezogener Linie markieren einen Bildschnitt, bei gepunkteten Linien erfolgt kein Schnitt).

## Tristan-Musik im weiteren Film

Das Vorspiel wird im weiteren Filmverlauf fragmentarisch aufgegriffen. Die Übersicht in Abb. 7.1 ist bereits ein erstes Indiz dafür, dass das klassische Bedingungsgefüge zwischen Musik und Film wieder zu greifen scheint.<sup>121</sup> Die Musik wird – den Bildern entsprechend – bearbeitet, sodass nur noch kleinere musikalische Abschnitte erklingen, die Musik geschnitten und umarrangiert wird, mit der Folge, dass die musikalischen Abschnitte nicht mehr in ihrer ursprünglichen Abfolge erklingen. Im Gegensatz zur Eingangssequenz scheint die musikalische Vorlage nun einer zu den Bildern passenden Montage unterzogen zu sein, wodurch letztlich ein musikalischer Genrewechsel geschieht: Das Vorspiel weist durch die veränderte Art der Adaption formale Charakteristika von Filmmusik auf, sie wird sozusagen zur Filmmusik konventionellen Musters.<sup>122</sup> Im Folgenden widme ich mich der *Tristan*-Musik im weiteren Film. In diesem Zusammenhang wird zunächst die Beziehung zwischen den musikalischen und visuellen Reminiszenzen untersucht, wobei ich die heftige Kritik einbeziehe, die die Bearbeitung der Musik erfuhr. Darauf aufbauend wird dargelegt, wie mit den Eingriffen in die Musik dramaturgische Bedeutungspotenziale generiert werden. Dem in der Eingangssequenz identifizierten *Melancholia*-Motiv wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da gerade im Zusammenwirken von Musik und Bild in Beziehung zur Eingangssequenz Justines Wahrnehmung für die Zuschauer\*innen erfahrbar wird.

### Visuelle und klangliche Reminiszenzen

Larkin und Sonntag machten bereits darauf aufmerksam, dass die 16 Bilder der Eingangssequenz in variierter Art und Weise im Verlauf des Films wiederkehren. Aus diesem Grund vergleichen beide den Filmbeginn mit einer romantischen Ouvertüre (vgl. Larkin 2016: 50; Sonntag 2015: 77).<sup>123</sup> In der Tat ist jene Filmpassage auch im unveröffentlichten Drehbuch mit dem Begriff »Ouvertüre« über-

- 121 Da die Schnittfrequenz nach der Eingangssequenz weitaus höher ist, wurden diese Cues in der Darstellung nicht in einzelne Einstellungen zergliedert. Die grauen Blöcke (Cue 1b / das Ende der Eingangssequenz und Cue 13 / der Abspann) beinhalten Musik aus dem dritten Akt. Die Musik innerhalb eines Cues wird nicht unterbrochen, d. h., in Cue 4 erklingt T. 1–3 und sogleich (ohne Pause) T. 8,3–11. In Cue 3 erklingen die Anfangstakte zweimalig und in Cue 9 und 11 erfolgen musikalische Schnitte zu chronologisch vorangehenden Musikabschnitten.
- 122 Vgl. hierzu das filmmusikalische Formprinzip des Abschnitts in Theodor W. Adornos und Hanns Eislers *Komposition für den Film* (1996 [1947]: 142).
- 123 Zur Opernhaftigkeit von *Melancholia* aus Perspektive der Intermedialitätsforschung vgl. Müller (2019: 28–30).



Abb. 7.5a: *Die Jäger im Schnee* von Pieter Bruegel dem Älteren in der Eingangssequenz (0:01:29) und in einer späteren Szene in der Bibliothek (0:43:15).

schrieben (Trier 2009: 2). Zudem werden dort die ersten Filmbilder als »Erinnerungsbilder von Justines Melancholie« bezeichnet (ebd.: 2).<sup>124</sup> Eine genaue Beschreibung dieser Wiederkehr bleibt bei Sonntag und Larkin allerdings aus. Im Folgenden zeige ich, dass auf dieser Makroebene eine Verbindung zwischen Musik und Bild vorherrscht, indem die einzelnen musikalischen Cues nicht nur auf auditiver Ebene auf bestimmte Abschnitte der Eingangssequenz sowie des Films verweisen, sondern die Cues ebenso auf visueller und narrativer Ebene Rückbezüge herstellen.

Cue 2, 5, 7, 8, 9 und 12 sind mit Justines Blick gen Himmel und dem (in Cue 2, 5 und 7 für das Publikum noch nicht zu sehenden) Planeten *Melancholia* verbunden. Hierbei sind auch deutliche Entsprechungen zu bestimmten Einstellungen der Eingangssequenz vorhanden. Cue 7 rekurriert auf E4 des Filmbeginns, der Okkultation von Antares durch *Melancholia*, indem Justine bemerkt, dass der rote Stern im Skorpion nicht mehr zu sehen ist. Cue 12 zeigt den finalen Kataklysmus und verweist dementsprechend auf die Kollision in E16. Cue 6, 7 und 8 rekurrieren durch die Darstellung von Justines Pferd Abraham auf E6; Cue 8 in besonderem Maße, da Abraham durch Justines Schläge dieselbe Bewegung des Zusammenbrechens vollführt. In Cue 4 ist erneut das Gemälde *Die Jäger im Schnee* (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren zu sehen, welches zuvor in der Eingangssequenz in E3 dargestellt war (Abb. 7.5).<sup>125</sup> Cue 11, der gescheiterte Fluchtversuch

124 I. O.: »hukommelsesbilleder af Justines melankoli«. Vgl. hierzu auch Kapitel 3.

125 Dieses Gemälde verknüpft *Melancholia*, *Nymphomaniac* und Tarkowskis *Solaris* miteinander (vgl. Kapitel 5). Das Bild stellt auf den ersten Blick ein Winteridyll dar. Kinder laufen Schlittschuh, Menschen ziehen Schlitten hinter sich her, spielen Eishockey und Curling, Jäger kehren



Abb. 7.5b: Forts.

Claire, verweist durch die Darstellung des Elmsfeuers auf E10 und auf E5, indem Claire versucht, Leo am Golfloch 19 vorbeizutragen. Bei den letzten beiden Cues geschieht der Verweis auf die Eingangssequenz auf narrativer Ebene: In Cue 3 teilt Justine ihren Gefühlszustand gegenüber Claire mit, wobei ihre Beschreibung die Darstellung in E11 assoziiert. In Cue 10 konfrontiert sie Claire mit ihrem Defätismus und der unausweichlichen Zerstörung der Erde. Auf diese beiden Cues und ihre gegenseitige Verknüpfung gehe ich weiter unten im Detail ein.

Beim Erklären der *Tristan*-Musik im weiteren Film verweist somit nicht nur die Musik auf die Eingangssequenz, sondern auch die Bilder und die Handlung. Zwei Einschränkungen müssen eingeräumt werden: Erstens gibt es in der Eingangssequenz auch visuelle Motive (wie in E7, E8 und E14), die im Film nicht nochmals vorkommen. Zweitens kommen Bilder aus der Eingangssequenz auch ohne Musik im weiteren Film vor: So sitzt z. B. bei 1:06:32 Claire im Erker von E13, bei 1:45:58 ist es Justine.

Vergleicht man die Bild-Musik-Koordination der Eingangssequenz mit jener im weiteren Film, offenbart sich ein schwacher Zusammenhang. Obgleich die Klimax des Vorspiels abermals mit der finalen Kollision zusammenfällt (Cue 12),

mit ihren Hunden heim. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch eine anbahnende Katastrophe: Die Hunde sind geknechtet, die Jäger haben kaum Beute, in der Ferne wird hektisch versucht, ein Kaminbrand zu löschen, auch das Feuer auf der linken Seite kommt dem Gasthaus gefährlich nahe, dessen Wirtshausschild beachtlich schiefhängt, die Stämme der Bäume sind fast tiefschwarz, in ihrem Geäst hocken Raben und Elstern (Kaschek 2011). All diese Details nehmen dem Gemälde seine vermeintlich harmlose Beschaulichkeit, sodass sich seine Gleichzeitigkeit von Idyll und drohendem Unheil mit der opulenten Inszenierung des Weltuntergangs durch *Melancholia* als schönes Ereignis trifft.

scheint das Erklingen anderer Musikabschnitte die Regel zu sein. Die Musik in Cue 4 hört beispielsweise an genau der Stelle auf, mit der E3 zuvor erschien. Cue 6 bis 8 beinhalten Musik, die überhaupt nicht in der Eingangssequenz erklang. Diese fehlende Verbindung schließt allerdings mitnichten eine motivische Koordination der *Tristan*-Musik aus, wie weiter unten dargelegt wird.

Die Cues stellen somit nicht nur musikalische, sondern auch visuelle und narrative Reminiszenzen an die Eingangssequenz dar, wodurch diese in das Gedächtnis der Rezipient\*innen gerufen wird. Durch die (nahezu) vollständige Adaption des *Tristan*-Vorspiels zu Beginn des Films, in dem die Musik mit zusätzlicher Bedeutung angereichert wird, wirken die Eingriffe in die Vorlage im weiteren Filmverlauf äußerst explizit. Es ist kaum verwunderlich, dass die Bearbeitung der musikalischen Vorlage zu harscher Kritik in der Rezeption des Films führte. So schreibt z. B. Alex Ross, dass die Bearbeitung plump und ungeschickt sei:

Clumsy, because von Trier dwells so relentlessly on the opening of the prelude that it turns into a kind of cloying signature tune; repetition robs the music of its capacity to surprise and seduce the listener. There are horribly inept cuts and rearrangements. (Ross 2011)

Dana Stevens bemängelt ebenso das Ausmaß an musikalischer Wiederholung:

The Wagner cue that blasted over the time the planet appeared – the prelude from *Tristan and Isolde* – struck me as little much the first time it was used; by the fourth, fifth, sixth time it was bordering on risible. (Stevens 2011)

Tim Page (2011) schreibt in seiner insgesamt äußerst positiven Kritik über die Filmmusik: »Indeed, the first time I saw *Melancholia*, I was bothered by the way the music was reiterated and, on occasion, looped and re-sequenced.« Solche Kritiken gehen mit der Wahrnehmung des Vorspiels als ein Meisterwerk organischer Kontinuität einher: »[...] the Prelude is so continuous in effect and consistent in development that the notion of separating it into small segments seems counterproductive, if not blasphemous« (Morgan 2000: 69). »If this be blasphemy,« so Larkin (2016: 46), »then *Melancholia* is certainly sacrilegious.«

### Bearbeitung und Bedeutung

Auf der anderen Seite unterstellt Mekado Murphy (2011) diesen Schnitten eine Intention: »Mr. Andersen needed to cut the prelude in various ways so it could be used strategically throughout the film.« Während Murphy allerdings nicht erläutert, welche Strategien diesen Schnitten zugrunde liegen sollen, verteidigt Curtis White die Art der Adaption mit einer leitmotivischen Funktion:

Actually, I think von Trier's use of the music is appropriately Wagnerian. It's a *leitmotif*. Early in the film, it is obscurely ominous. Later, it becomes clear that its ominousness is the ominousness of the rogue planet itself; the music is the rogue planet's *leitmotif*. (White 2012; Herv. i. O.)

Hinsichtlich der leitmotivischen Koordination sei auf den nächsten Abschnitt verwiesen. Es ist vorwegzunehmen, dass ich Whites Beobachtung folgen werde, obgleich der Konnex zwischen Musik und Bild nicht ganz so eindeutig offenbar wird, wie seine Äußerung vermuten lässt. Überlegungen zur generellen Anwendung des Konzepts des Leitmotivs auf das konkrete Filmbeispiel erfolgen am Ende dieses Kapitels.

Larkin greift diese Diskussion auf, um in seiner Analyse Stellung für den Film zu beziehen. So begründet er die musikalischen Schnitte in Cue 5 mit der verwendeten Schnitttechnik:

The musical cut occurs when a shot of the guests assembling on the lawn gives way to a shot of them clinking champagne glasses a few minutes later. The cut functions (to those who know the source music) as the aural equivalent of the famous and once-frowned-upon jump cut, that is, deliberately slight (<30°) change of camera angle between two shots intended to draw attention to itself and to the passing of time. And again, the smaller half-bar omission later in this cue coincides with another change in camera perspective: Justine has just moved away from the telescope, looking pensive and unhappy, and we are then shown the telescopic view of the heavens that she would have seen. (Larkin 2016: 49)

Auf diese Weise entsteht ein funktionales Paradoxon zwischen Synthese und Markierung von verschiedenen Abschnitten: »On one level, the persistence of music, any music, will smooth over these moments of temporal and locational hiatus, but on another, the internal disjunction in the musical flow actually acknowledges and signals the changes« (ebd.: 49). In Cue 5 werden Schnitte, durch die narrative Leerstellen entstehen, mithin durch musikalische Schnitte unterstützt, obgleich die Musik die verschiedenen Einstellungen weiterhin verbindet.

Die weiteren musikalischen Schnitte zeichnen jedoch ein anderes Bild: Während auch in Cue 9 und 11 der musikalische Schnitt mit einem Szenenwechsel einhergeht, lassen sich die Schnitte in Cue 3, 4, 6 und 12 nicht aus solchen Gründen erklären. Für die Wiederholung der Anfangstakte in Cue 3 bietet Larkin jedoch eine Begründung auf narrativer Ebene an:

Justine has collapsed onto her nephew's bed, overcome with a sense of the futility of everything. In a halting, whispered delivery, she explains to Claire: »I'm trudging through this grey woolly yarn (Phrase 1 begins). It's clinging to my legs. It's

really heavy to drag along.« As Claire attempts some false reassurance, the repetition of Phrase 1 gives her the lie. The music is stuck, paralyzed just as Justine feels emotionally paralyzed. (Larkin 2016: 49; runde Klammern im Original eckig)

Zu Larkins Beobachtung ist hinzuzufügen, dass sich Justines Beschreibung auf EII in der Eingangssequenz bezieht. In dieser Einstellung wurde Justines Beschreibung visualisiert. Allein das Erklängen der Anfangstakte unterstützt bereits den Verweis auf den Filmbeginn. Die Verbildlichung zur *Tristan*-Musik in der Eingangssequenz, Justines sinnbildliche Beschreibung und die spezifische Erscheinungsform des *Tristan*-Beginns in dieser Szene metaphorisieren die Musik. Die filmische Rekontextualisierung und die musikalische Bearbeitung für den Film lassen die Musik zur Metapher für Justines Paralyse werden, die ihren Gefühlszustand begrifflich macht.

Cue 10 steht in narrativer, visueller und auditiver Analogie zu Cue 3: Es handelt sich erneut um einen Dialog zwischen Justine und Claire, dieses Mal allerdings in umgekehrter Personenkonstellation, sodass Justine Claire defätistisch mit dem unabwendbaren Ende allen Lebens und der Bedeutungslosigkeit der menschlichen Existenz konfrontiert. An die Gegenüberstellung von Eros und Thanatos erinnernd besitzt Justine nun die Stärke, der Apokalypse entgegenzutreten, sie gar herbeizusehnen, während Claire verzweifelt am Leben festhält und das nahende Ende nicht wahrhaben möchte.<sup>126</sup> Die Pathologisierung von Justines Melancholie ist damit dahin. Musikalisch wird diese Szene ebenso durch den Anfang begleitet; statt einer Wiederholung der drei Anfangstakte erklingt jedoch auch die zweite Phrase. Die Musik geht mit der narrativen Transformation einher, indem der paralytische Charakter auf beiden Ebenen überwunden wird. Durch die formale Bearbeitung der Musik in Cue 3 und der analogen Gestaltung von Cue 10 wird der Beginn des Vorspiels zur »idée fixe«, einer psychologischen Variantenbildung in Abhängigkeit von Justines psychischer Entwicklung. Die musikalische Beziehung zwischen Cue 3 und 10 entspricht demgemäß der dramatischen Entwicklung der Hauptfigur.

Anhand der Beziehung zwischen Eingangssequenz, Cue 3 und Cue 10 zeigt sich anschaulich, dass der Verwendung von präexistenter Musik in diesem Film gerade nicht die Idee einer starren Fixierung und originalgetreuen Wiedergabe der *Tristan*-Musik zugrunde liegt, sondern eine der dramaturgisch bedingten Ab-, Um- und Verwandlung. Die Bearbeitung der präexistenten Musik und die dadurch entstehende dramaturgische Bedeutung wird intratextuell exponiert, in-

126 Vgl. Christa Rohde-Dachsers psychoanalytische Deutung des Films, in welcher sie Claire und Justine mit Sigmund Freuds Gegenüberstellung von Lebens- und Todestrieb in Beziehung setzt (2014: 65–98).

dem zu Beginn des Films (nahezu) das gesamte Vorspiel erklingt, das im weiteren Verlauf dann als Folie für die musikalischen Bearbeitungen fungiert. Während in den vorherigen Analysen der intramediale Konflikt stets ein intertextueller war (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik) und der intermediale Konflikt ein intratextueller (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), zeigt diese Adaption, dass filmmusikalische Bedeutung auch intramedial und zugleich intratextuell generiert werden kann, indem sich die innerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in verschiedene Varianten aufspaltet, die in bedeutungsschaffender Beziehung zueinander stehen. Dieser Gedanke einer Variantenbildung war auch im Produktionsprozess von hoher Bedeutung. Wie mir Kristian Andersen mitteilte, hat er alle Cues eigens aufgenommen (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020). Die Schnitte und Ausschnitte wurden also nicht im Tonstudio durch die Bearbeitung einer (vollständigen) Aufnahme erstellt, was weitaus kostengünstiger gewesen wäre. Stattdessen wurde etwa Cue 3 (Wiederholung der ersten Phrase) in dieser Variante mit den Prager Philharmonikern aufgenommen. So konnte jeder Cue dem Rhythmus und dem Charakter der jeweiligen Szene angepasst werden. Demzufolge klingen die Anfangstakte in Cue 3 und 10 auch erheblich zurückhaltender als in der Eingangssequenz, d. h. leiser, mit allgemein geringerer Tonstärke und deutlich weniger *crescendo*.

#### Das Melancholia-Motiv im weiteren Film

Weiter oben wurde bereits White zitiert, der die Wiederkehr des Vorspiels im Film rechtfertigt, indem er in der Musik ein Leitmotiv für den Planeten Melancholia sieht. Allerdings befinden sich im Film auch Cues, in denen der Planet keineswegs explizit thematisiert wird. Larkin spricht dem Vorspiel zumindest zu einem gewissen Grade eine leitmotivische Koordination zu:

What closer study of musico-visual relationship at each of these points reveals is that von Trier coordinated some of the excerpts to particular types of events. Most obviously, the climax of the Prelude (bars 83–84) is reserved for the final catastrophic collision of the two planets (Cue 12), a disaster that is visually anticipated in the preamble to the film proper (Cue 1a). The foreboding passage that leads into Act I (bars 106–11) is also reserved for two scenes only (Cues 7 and 8); in both of these, Justine's horse has refused to cross a bridge, after which she looks up at the approaching planet (considerably nearer on the second occasion). However, such a specific leitmotivical coordination is the exception rather than the rule, and there is little consistency in the use of other phrases. For instance, when Claire arrives at the same bridge later in the film and the golf-cart stops working

just where Justine's horse froze, this is coordinated with the opening phrases of the Prelude (Cue 11), which elsewhere are matched with scenes involving motion (Cue 4) as well as stillness (Cue 3). (Larkin 2016: 47–48)<sup>127</sup>

Hinsichtlich des ersten Beispiels, der endgültigen Kollision (Cue 12), sei betont, dass diese nicht nur in der Eingangssequenz visuell antizipiert ist, sondern sie während des gleichen musikalischen Abschnitts (T. 83; T. 84 erklingt im Film kein einziges Mal) geschieht. Der Kataklysmus verweist demnach nicht nur visuell, sondern auch auditiv auf diesen Abschnitt in der Eingangssequenz. Insgesamt ist Larkin durchaus zuzustimmen, dass einige der musikalischen Entscheidungen für diejenigen, die Wagners Musik gut kennen, seltsam erscheinen mögen (vgl. ebd.: 48). Allerdings lässt sich hinsichtlich des in der Eingangssequenz identifizierten *Melancholia*-Motivs eine motivische Koordination zwischen Musik und Bild im weiteren Film erkennen. In der Analyse der Eingangssequenz wurde festgestellt, dass die erste *Melancholia*-Einstellung mit der ersten musikalischen Klimax in T. 16 erscheint und sodann der dem Blickmotiv immanente Höhepunkt in T. 20 als *Melancholia*-Motiv verstetigt wird. Diese Verbindung lässt sich auch über weite Strecken im Film nachvollziehen.

In Cue 2 verlässt Justine die Hochzeitsgesellschaft, fährt mit dem Golffahrzeug davon, bleibt mit ihrem Kleid daran hängen, zerreißt dieses und entdeckt beim Urinieren auf dem Golfplatz scheinbar *Melancholia* am Himmel. Die Einstellungsfolge während T. 13–17 tritt innerhalb des Cues besonders hervor (Abb. 7.6). Hier verändern sich die Einstellungsgrößen von einer Totale über eine Halbnahe zu einer Nahaufnahme. Durch diese Einstellungsgrößen findet ein Zoom auf Justines Gesicht statt; ganz ähnlich wie es in der Musik geschieht, indem das Ende der Phrase von T. 8–11 in T. 12–13 abgespalten wird und schließlich abermals das Ende dieser Abspaltung (der Sekundschritt *eis-fis*) in T. 14–15 abgespalten wird. Diese Musik erzeugt Spannung. Die T. 14–15 können als musikalische *Interrogatio*<sup>128</sup> gehört werden, welche durch das dynamische Anschwellen intensiviert wird. Die Montage unterstützt diesen Charakter, indem sie – während die Musik sich immer stärker auf den Sekundschritt fokussiert – Justine immer näher an die Zuschauer\*innen heranholt. Die letzte *Interrogatio* fällt mit dem Öffnen von

127 Die von Larkin angeführten Cues entsprechen weitestgehend den von mir genannten. Larkins Übersicht der Cues (2016: 46) weist nur minimale Unterschiede hinsichtlich der Zeitangaben (vermutlich aufgrund der unterschiedlichen Laufzeiten von PAL- und NTSC-Version) und Taktangaben auf: Cue 5 beginnt in T. 4.6 statt, wie bei Larkin angegeben, in T. 5, ebenso Cue 8 in T. 103.6 statt 104; der letzte Musikabschnitt in Cue 6 beginnt in T. 103.6 statt 102.6; in Cue 9 erklingt die Musik vor dem Schnitt bis T. 23.3 statt 22.3.

128 Unter »*Interrogatio*« versteht man eine musikalische Figur, die eine Frage imitiert. In der Regel geschieht dies – in Analogie zum Anheben der Stimme – durch eine steigende Melodie am Ende einer Phrase.

The image displays a musical score for piano and violin, with film stills and arrows indicating synchronization. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 12. The piano part begins with a *p* dynamic. The violin part has a *p* dynamic. The second system features a *sf* dynamic in the piano part, followed by a *pp* dynamic in the violin part. The third system has a *ff* dynamic in the piano part, followed by a *p* dynamic in the violin part. The film stills show a woman in a white dress in a dark setting, with arrows pointing to specific measures in the score.

Abb. 7.6: Ausschnitt aus Cue 2 (Pfeile mit durchgezogener Linie markieren einen Bildschnitt, bei gepunkteten Linien erfolgt kein Schnitt).

Justines Augen zusammen, wodurch die Frage entsteht, was Justines Aufmerksamkeit erregt.<sup>129</sup> Die Antwort gibt schließlich – zusammenfallend mit der ersten musikalischen Klimax – der folgende Blickachsenanschluss. Er zeigt zunächst lediglich den Himmel. Allerdings stellt die Eingangssequenz die Antwort bereit: Es ist der Planet *Melancholia*, welcher zu genau dieser musikalischen Klimax erstmalig in der Eingangssequenz in Erscheinung trat. In Cue 2 verweist der in T. 16 eintretende Blickachsenanschluss somit auf die erste *Melancholia*-Einstellung des Filmbeginns (E4) und offenbart dem Publikum, auch wenn visuell noch nicht wahrnehmbar, das von Justine angestarrte Objekt.

Ganz ähnlich – um etwas in der Handlung vorzugreifen – offenbart sich die Montage von Cue 9 (Abb. 7.7). Erneut verlässt Justine das Anwesen und geht nachts in den Park. Claire sieht Justine und folgt ihr unbemerkt. Schließlich entdeckt sie Justine nackt am Fluss liegend und den Planeten *Melancholia* betrachtend. Während in Cue 2 die Distanz zwischen Kamera und Justine durch Schnitte verringert wird, geschieht dies in Cue 2 einstellungsintern mit einer Kombination aus Zoom und der herannahenden Bewegungsrichtung Claires. Auch hier erfolgt mit der *Interrogatio* ein Blickachsenanschluss. Claire richtet ihren Blick aus dem Bild heraus. Der Anschluss geschieht dann an der gleichen Stelle in T. 16 wie in Cue 2. Allerdings wird dieses Mal die Sicht Claires eingenommen, sodass die Zuschauer\*innen Justine am Flussufer sehen. Justines Blick ist wiederum gen Himmel gerichtet, worauf ein erneuter Blickachsenanschluss in T. 18 nun *Melancholia* in beachtlicher Größe offenbart. Das Blickmotiv ist dann durch den Wechsel zwischen der Darstellung Justines und *Melancholias* geprägt. Der Spitzenton *b'* erklingt zeitgleich mit dem Erscheinen des Planeten. Das erklingende *Melancholia*-Motiv geht also mit der konkreten Darstellung des Planeten einher. In T. 22.5 wird die Szene durch eine erneute Einstellung von Claire beendet. In der Leitmotivexegese wird diese musikalische Episode gemeinhin mit dem liebenden Blick zwischen Tristan und Isolde in Zusammenhang gebracht. Im Film lässt sich eine ähnliche Assoziation erkennen, indem in Cue 2 und 9 der Blick zentrales Motiv ist: In Cue 2 ist der Himmel aus der Sicht Justines mit einem Blickachsenanschluss dargestellt; in Cue 9 offenbart sich eine Verschachtelung dieses Prinzips, indem Justine aus der Perspektive Claires und *Melancholia* aus der Sicht Justines zu sehen sind.

In Cue 5 erklingt das Blickmotiv inklusive des *Melancholia*-Motivs zwei Mal. Zunächst erscheint es mit dem musikalischen Schnitt zu T. 18.3, während die

129 Justines Öffnen der Augen zu aufsteigender Chromatik findet sich bereits in der ersten Einstellung des Films, in der Justine ihre Augen zeitgleich mit dem chromatischen Aufgang in T. 2 öffnet.

Gesellschaft auf dem Golfplatz feiert. Mit dem Erklängen des Melancholia-Motivs schreibt Justine die Initialen »J+M« von einem Herzen eingerahmt auf eine Kong-Ming-Laterne. Zunächst scheint es sich um die Initialen von Justine und ihrem Ehemann Michael zu handeln. Die Verbindung zur Musik öffnet jedoch die Tür zu einer weiteren Deutungsmöglichkeit, die durchaus auch auf der narrativen Ebene tragbar ist. Schließlich ist es nicht ihr Ehemann Michael, nach dem sie sich sehnt, sondern der Planet Melancholia. Eines der zahlreichen Beispiele hierfür ist, dass Justine – wenige Minuten später (0:52:10) – nicht in der Lage ist, mit ihrem Ehemann intim zu werden. Die körperliche Entblößung und Hingabe ereignet sich hingegen im blauen Schein Melancholias. Nach dem Aufsteigen der Laternen blickt Justine durch das Teleskop von John und wendet sich kurz darauf – sichtlich unglücklich – davon ab. Mit dem nächsten Schnitt wird auf musikalischer Ebene zu dem zweiten Erscheinen des Blickmotivs in T. 32.4 gesprungen, während Himmelsbilder gezeigt werden, die Justine womöglich hätte sehen können (oder gesehen hat).

In Cue 11 offenbart sich die Verbindung zwischen Partitur und Filmbild als etwas loser. Claire versucht, mit Leo vom Anwesen zu fliehen, da sie sich Schutz in der Stadt erhofft. Allerdings funktioniert keine Autobatterie mehr, sodass sie das Golffahrzeug benutzen muss. Dieses bleibt jedoch vor der Brücke stehen, die bereits zuvor nicht mit dem Pferd zu passieren war. Sodann geht sie zu Fuß mit Leo auf dem Arm. Mit dem Eintreten der Kadenz in T. 16 schlägt das Wetter blitzartig um, und es fängt an zu hageln. Claire sinkt zu Boden, unfähig weiterzugehen, während die Cello-Kantilene erklingt. Mit dem nächsten musikalischen Schnitt sieht Justine, wie Claire und Leo wieder zurück zur Villa kommen. Hier könnte der Blick der griechischen wie der jüdisch-christlichen Tradition entsprechend als Erkennen der Wahrheit gedeutet werden: Claire erkennt – ganz ähnlich wie Tristan und Isolde es zu dieser musikalischen Episode tun –, dass es keine Möglichkeit gibt, das Unabwendbare abzuwenden. Ihre nächsten Worte zu Justine in der darauffolgenden Szene spiegeln diese Erkenntnis wider: »I want us to be together when it happens. Maybe out – outside on the terrace. Help me, Justine. I want to do this the right way« (1:55:22).

Die Verbindung zwischen Cue 12 und Partitur ist aufgrund der dargestellten Apokalypse evident. Während des Kataklysmus und des letzten Erklängens des Blickmotivs werden die Zuschauer\*innen mit mehreren Arten von Blicken konfrontiert: Mit dem Einsetzen des Blickmotivs in T. 17.4 erfolgt ein Schwenk zu Justine, die einen recht gefassten Blick aufweist. Im Kontrast dazu erscheint die Darstellung von Claire in T. 19.5. Diese Konstellation markiert das Ende der Transformation des zweiten Teils: Justine, am Anfang nicht in der Lage, das Bett selbständig zu verlassen, entwickelt sich zu einer starken Figur, während Claire,

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, measures 13 through 16. The score is presented in a vertical orientation. On the left side, there are three vertical video stills: the top one shows a woman with long dark hair in a forest; the middle one shows a close-up of her face; the bottom one shows a wide shot of a forest at night with a bright light source. On the right side, there are three more vertical video stills: the top one shows a waterfall in a forest; the middle one shows a close-up of the woman's face; the bottom one shows a close-up of forest foliage. The musical score itself is in the center, with measures 13, 14, 15, and 16. It features various dynamic markings: *pp* (pianissimo) in measure 13, *sf* (sforzando) in measure 14, *più f* (più forte) in measure 15, and *ff* (fortissimo) in measure 16. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dotted lines and arrows connect the video stills to specific parts of the score, indicating a visual-auditory correlation.

The diagram illustrates the connection between film imagery and a musical score. On the left side, three film stills are shown: a close-up of a woman's face, a blue moon in a dark sky, and a blue moon partially obscured by clouds. Arrows point from these stills to the first three staves of a musical score. On the right side, two film stills of a nude woman lying in a field are shown, with arrows pointing from them to the last two staves of the score. A large bracket encompasses the entire musical score, and a vertical line with a dot is drawn through it, indicating a cut in the music. The score is written in 7/8 time and includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Abb. 7.7: Ausschnitt aus Cue 9 (Pfeile mit durchgezogener Linie markieren einen Bildschnitt, bei gepunkteten Linien erfolgt kein Schnitt).

die am Anfang Justine bei jeder Kleinigkeit helfen musste, nun der Kraft Justines bedarf. Letztlich ist es auch Justine, die Leos Hand nimmt und beruhigend zu ihm sagt: »Close your eyes« (2:01:49).

Übrig bleibt noch ein letztes Erklingen des *Melancholia*-Motivs in Cue 6 (T. 98.4–100.5). Zunächst erscheint dieser Abschnitt äußerst markant, da dieses musikalische Element das einzige Mal nahezu vollständig separiert und somit ohne den Kontext (Blickmotiv) erklingt. Die Bilder zeigen hierzu Justine und Claire beim Ritt durch den Nebel aus der Vogelperspektive. Weniger als eine Minute später, nachdem sich ihr Pferd der Überquerung der Brücke verweigert, fällt Justine (ab 1:05:42) mit Blick gen Himmel eine Veränderung der Sternenkongstellatation auf. Die Szene ist folgendermaßen im unveröffentlichten Drehbuch (Trier 2010: 109) beschrieben:

**Scene 58. EXT. – Early morning**

[...] Justine looks around. And finally up. She looks at the fading stars. She focuses on a specific constellation. Claire looks at her and squints in order to catch the last brightness of the stars. Justine alights. She looks at Claire.

Claire:

What's going on?

Justine:

(dry)

The red star in the Scorpio is missing. Antares is no longer there ...

Claire looks up. She can hardly see the stars this late in the morning.

Justine drags Abraham home. Claire, still on her horse, tries to find the constellation. Claire does not know what to think. She cannot make out anything specific. Justine is now far off pulling Abraham home. Claire is still searching the sky not understanding.

**Fade out.**

Eine Veränderung des Sternbildes ist auch für die Zuschauer\*innen nicht erkennbar (Abb. 7.8a). Das zuvor erklingende Motiv hat jedoch eine antizipierende Funktion – unterstützt durch die musikalischen Schnitte, die es markant hervortreten lassen –, welche die narrative Leerstelle zu füllen vermag: Die Okkultation von Antares, ein Stern, der das letzte Mal 525 v. Chr. und nach astronomischen Rechnungen erst wieder im Jahr 2400 bedeckt werden sollte, ist dem Eintreten *Melancholias* geschuldet. Während auf visueller Ebene also – dem

Drehbuch zufolge – Claires Perspektive eingenommen wird, wird auf auditiver Ebene Justines Wahrnehmung vermittelt. Schließlich stellt sich Justines Omen im darauffolgenden Cue 8 als wahr heraus (bei 1:19:58), indem sie – in einer ganz ähnlichen Situation: wieder ausreitend mit Claire und wieder vor der Brücke anhaltend – den erstmals nach der Eingangssequenz auch für das Publikum deutlich zu sehenden Planeten zynisch kommentiert (Abb. 7.8b). Die Szene ist im unveröffentlichten Drehbuch (Trier 2010: 133) wie folgt notiert:

**Scene 74 B. EXT. Brook – Evening.**

[...] Justine and Claire see the planet Melancholia in the sky for the first time. It is fifty times as luminous and clear as the moon which is also in the sky ... but bigger by half. It is a frightening sight. Justine turns her head and looks calmly at Claire.

Justine:

(calmly)

There you go! .... There's your Fly by!

Claire remains standing, holding the two horses by the bit, just looking. Justine leaves.

Justines Figur weist in Lars von Triers *Melancholia* prophetische Züge auf. Diese erscheinen auf narrativer Ebene zunächst implizit, indem sich z. B. John, leidenschaftlicher Hobby-Astronom, darüber wundert, dass Justine Antares am Himmel bemerkt. Im Verlauf des Films werden sie stetig expliziter, sodass Justine schließlich in Cue 10 ihre Allwissenheit gegenüber Claire mit der richtigen Anzahl von Bohnen begründet, die von den Hochzeitsgästen während der Feier erraten werden sollte – und tatsächlich hat Justine mit der Anzahl der Bohnen recht, so wie sie auch mit der zukünftigen Kollision richtig liegen wird.<sup>130</sup> Während im zweiten Filmakt diese Eigenschaft auf der Erzählebene explizit hervortritt, wird sie im ersten Akt durch die Musik zum Ausdruck gebracht. Selbst in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen wird das gesehen, was Justine zu sehen scheint, obgleich es nicht zu sehen ist: Larkin (2006: 47) schreibt z. B. zu Cue 7 »she [Justine] looks up at the approaching planet«, Krust (2013: 167) schreibt zu Cue 2 von dem Justine »aufgefallene[n] Stern Melancholia«, und auch Sonntag (2015: 68) schreibt zum selben Filmabschnitt: »Da sieht sie dann auch als erste [...] einen neuen Stern oder Planeten am Himmel.« Auch nach Andreas Jacke (2014: 273) widmet sich Justine in dieser Szene »dem Stern Melancholia, der zu

130 Im ersten Teil des Films informiert der Hochzeitsplaner Claire beiläufig über die richtige Anzahl der Bohnen: 678. Vgl. ab 1:01:45.



Abb. 7.8a: *Melancholia*s Unsichtbarkeit (1:05:39; Cue 7) und Sichtbarkeit (1:19:50; Cue 8).

diesem Zeitpunkt aber noch sehr weit von der Erde entfernt steht«. Allerdings ist weder in Cue 2, 5, 6 noch 7 der Planet sichtbar. Das Publikum sieht lediglich, dass Justine etwas am Himmel zu sehen scheint. Die motivische Koordination in Verbindung mit der Eingangssequenz führt jedoch dazu, dass es trotzdem erahnt, was Justines Aufmerksamkeit erregt. Durch das *Tristan*-Vorspiel hört es Justines Herbeisehnen des Planeten. Justines Sehnsucht trifft sich also mit jener des *Tristan*, für dessen Musik die Sehnsucht nicht nur werkimmanent, sondern auch werkgleitend, etwa in der Leitmotivexegese, einen zentralen Topos darstellt.

### Leitmotiv vs. idée fixe

Den Abschluss des Kapitels bilden Gedanken zum filmischen Umgang mit der *Tristan*-Musik in Anbetracht des musiktheoretischen Konzepts des Leitmotivs, filmischer Genrekonventionen und musikalischer Rezeptionsgeschichte. Matthew Bribitzer-Stull (2017: 1–30) benennt drei zentrale Komponenten, welche das Konzept des Leitmotivs umschreiben: Sie sind ›gegabelt‹ (d. h., sie umfassen sowohl eine musikalische Physiognomie als auch eine emotionale Assoziation), sie sind entwicklungsorientiert (d. h., sie entwickeln sich, um neue musikdramatische Kontexte zu reflektieren und zu schaffen) und sie funktionieren in einer größeren musikalischen Struktur (und tragen zu ihr bei). Die Verwendung des *Tristan*-Vorspiels in *Melancholia* kann zwar in Teilen als der Leitmotivtechnik entsprechend gedeutet werden, da – wie gezeigt wurde – musikalische Transformationen mit dramatischen Kontexten einhergehen. Allerdings herrscht in *Melancholia* kein Geflecht musikalischer Motive vor, welches den Score durchzieht, sodass von kei-



Abb. 7.8b: Forts.

ner voll entwickelten Leitmotivtechnik und dem dazugehörigen ›Beziehungsauber‹ die Rede sein kann. Auch die für die Leitmotivtechnik prototypische Entwicklung – in Brititzer-Stulls Worten: »[...] from emergent forerunners, to fully formed statements, to thematic dissolution« (2017: 280) – verläuft in *Melancholia* genau entgegengesetzt, da das Vorspiel eingangs (nahezu) vollständig erklingt, während es im weiteren Verlauf nur fragmentarisch erscheint. Stattdessen empfinde ich das Konzept der *idée fixe*, welches bereits hinsichtlich Cue 3 und 10 verwendet wurde, durch seinen Ursprung in der Psychiatrie und klinischen Psychologie sowie die Fokussierung auf ein Kernthema passender. Mit der *idée fixe* ist ein medizinhistorischer Terminus durch Jean Paul und Honoré de Balzac in die Literatur und durch Berlioz in die Musik gewandert (Steinberg 2006; Rabenalt 2020: 289–294). Im Gegensatz zu Wagners Verwendung von Motiven ist die *idée fixe* im Sinne Berlioz' eine monothematische Technik der Themen- oder Motivtransformation, sodass die Idee des Ganzen sich nicht im Zusammenwirken mehrerer Themen, sondern in der Wiederkehr und Transformation eines Themas widerspiegelt (Veit 1996: 1086–1087). Die Idee wäre nun kein musikalisches Thema (wie in der *Symphonie fantastique*), sondern das gesamte *Tristan*-Vorspiel, welches erst durch die Art der Verwendung in *Melancholia* als *idée fixe* gedeutet werden kann. Das Vorspiel durchzieht den Film wie ein roter Faden, ein immer wiederkehrendes, sich aber auch durch die Eingriffe in die Partitur veränderndes und entwickelndes Motiv. Möglich wäre ferner der weniger belastete Begriff der Reminiszenz, jedoch wäre dadurch die pathologische Konnotation dahin. Da aus der Analyse hervorging, dass das *Tristan*-Vorspiel inklusive der formalen Bearbeitung an die Wahrnehmung und den Krankheitsverlauf der Protagonistin gekoppelt ist, findet sich seine Bedeutung im Film aber gerade in Justines

Herbeisehnen nach dem nahenden Kataklysmus. Die Musik begleitet Justines Entwicklung aus der katatonischen Depression zur Selbstmordmonomanie, in welcher sich das »Selbst« auf die gesamte Erde und die auf ihr lebende Menschheit bezieht.

Das Melancholia-Motiv ließe sich in diesem Sinne als ein der fixen Idee immanentes Motivzitat bzw. Kennmotiv bezeichnen, da es mit dem (zum Teil für die Zuschauer\*innen nicht sichtbaren) Planeten verbunden ist.<sup>131</sup> Die Verknüpfung dieses musikalischen Elements aus dem Blickthema mit dem Planeten in der Eingangssequenz lässt das Publikum im weiteren Filmverlauf glauben, etwas zu sehen, was noch nicht zu sehen ist. Hinsichtlich der Verwendung der *Tristan*-Musik kann also zwischen dem Vorspiel als *idée fixe* für den nahenden Kataklysmus im Allgemeinen und dem Melancholia-Motiv als Kennmotiv für den (von Justine wahrgenommenen) Planeten im Besonderen unterschieden werden. Der Musik kommt daher eine Zweideutigkeit zu, die bereits insofern im Filmtitel angelegt ist, als »Melancholia« ebenso Justines depressiven Zustand mit dem Planeten in Beziehung setzt. Sowohl die Verwendung der Musik als auch der Filmtitel deuten darauf hin, dass der ominöse Planet eine Externalisierung von Justines psychischer Erkrankung ist.

In Verbindung mit den visuellen Motiven der Eingangssequenz und ihrer Wiederkehr im weiteren Film erscheint die unabwendbare Apokalypse allgegenwärtig. Indem das Publikum die *Tristan*-Musik mit den Bildern der Eingangssequenz verknüpft und diese Bilder und nur diese Musik im weiteren Film immer wieder aufgegriffen werden, wird ihm fortwährend der Beginn des Films in Erinnerung gerufen, in dem es bereits mit der finalen Apokalypse konfrontiert wurde. In *Melancholia* hat die Musik des *Tristan*-Vorspiels also sowohl eine antizipierende als auch reminiszierende Funktion: Vorausahnend ist sie, weil die Musik stets auf die drohende Apokalypse verweist, erinnernd ist sie, weil die Apokalypse in der Eingangssequenz schon vorweggenommen wurde. Auf diese Weise ähnelt die Verwendung der *Tristan*-Musik insofern Wagners kompositorischem Bau, als die *musikalische* Eingangssequenz auch im Musikdrama immer wieder aufgegriffen wird, sie mit dem »Todes-Akkord« (Roch 2000: 110) die Katastrophe vorwegnimmt und sie schließlich auch im finalen Liebestod erscheint (vgl. Poos 1987; Kinderman 1983: 176–179). Wie die ersten *Tristan*-Takte im Drama stellt das *Tristan*-Vorspiel im Film *das* musikalische Strukturelement dar.

Die Musik ruft immer wieder den bevorstehenden Untergang des Fiktionsuniversums in Erinnerung. Die Allgegenwärtigkeit der Unabwendbarkeit ist ein

131 Zur Unterscheidung zwischen Motivzitat, *idée fixe* und voll entwickelter Leitmotivtechnik vgl. Bullerjahn (2019 [2001]: 89).

Bruch mit den genrespezifischen Konventionen des Apokalypsen- bzw. Katastrophenfilms. Die Frage nach dem »Ob« ist nicht Thema: Es gibt keine Wissenschaftler\*innen, die versuchen, die herannahende Apokalypse abzuwenden, es gibt keine Präsidentin, die eine Rede an das Volk hält, es gibt keine aufkeimende Anarchie usw. Stattdessen liegt der erzählerische Blick auf dem kleinen und isolierten Figurenensemble und seinem Umgang mit dem nahenden Ende. Hier offenbart sich eine weitere Parallele zum Vorspiel: Bereits Siegfried Anheisser zeigte, dass das gesamte Motivmaterial des Vorspiels in den ersten Takten erkennbar ist, aus dem sich die weitere Musik entwickelt (1920/21: 257–304),<sup>132</sup> und auch in *Melancholia* ist das »Was« zu Beginn zementiert und das »Wie« fortan fokussiert. Schon die erste Einstellung (Justine blickt starr direkt in die Kamera, tote Raubvögel fallen vom Himmel) wirkt im Zusammenspiel mit der *Tristan*-Musik wie ein Menetekel bevorstehenden Unglücks.

Dabei spielt die Funktion der Musik als kultureller Code eine entscheidende Rolle. Das Musikdrama fungiert selbst als musikgeschichtlich vermitteltes Leitmotiv, welches durch die werkimmanente Handlung und werkbegleitende Rezeption semantisch besetzt ist. Gleichzeitig stellt auch *Melancholia* ein Puzzlestück der *Tristan*-Rezeption dar (vgl. Kapitel 10). Der Nimbus um *Tristan* reicht vom (1) Mythos der Unaufführbarkeit über (2) plötzliche Tode von Musikern im Zusammenhang mit den Aufführungen bis hin zur (3) Pathologisierung in der literarischen Rezeption durch Schriftsteller wie Thomas Mann, Friedrich Nietzsche oder Marcel Proust.

Zum ersten Punkt: Dieser Mythos gedieh bereits zu Wagners Lebzeiten. In Wien wurde der *Tristan* nach 77 Proben im Zeitraum von 1861 bis 1863 eingestellt, ohne dass es zu einer erfolgreichen Aufführung kam (Kapp 1910). Am 2. Februar 1863 schreibt Wagner an Breitkopf & Härtel vom »widerwärtigen Geschrei der Unausführbarkeit« (2005 [1863]: 71). Bereits im April 1859 teilt Wagner seine Sorgen mit Mathilde Wesendonck: »Kind! Dieser Tristan wird was furchtbares! Dieser letzte Akt!!! Ich fürchte die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird –: nur mittelmässige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen« (in Wagner 1904: 123).

Zum zweiten Punkt: Der *Tristan*-Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld verstarb kurz nach der strichlosen Uraufführung 1865 in München (Warrack 2001: 570).

132 Vgl. auch Leichtentritt (1987: 367) sowie Poos (1987: 46), der die drei Anfangstakte sogar auf das ganze Musikdrama bezieht: »Die erste Phrase der Einleitung zum I. Aufzug von Wagners *Tristan und Isolde* stellt dem »opus methaphysicum der Liebe« ein Motto voran, das die riesige Architektur der drei Aufzüge wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt.«

Der Dirigent Felix Mottl erlitt 1911 während der 100. *Tristan*-Aufführung einen Zusammenbruch und verstarb wenige Tage darauf (Miller 2001: 232). Joseph Keilberth verstarb 1968 während einer Festspielaufführung des *Tristan* direkt am Dirigentenpult (Brunner 2001: 447).

Zum dritten Punkt: In Thomas Manns *Tristan*-Novelle spielt Gabriele Klöterjahn trotz des Verbots ihres Arztes auf dem Klavier Herrn Spinell Auszüge aus dem *Tristan* vor, worauf Spinell zusammenbricht und Gabriele wenige Tage später einen Blutsturz erleidet und stirbt (1922 [1901]: 38–44). Friedrich Nietzsche schreibt in *Ecce homo* bezüglich des *Tristan* von »gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit« (1999 [1908]: 289). In Marcel Prousts fünftem Band seiner *À la recherche du temps perdu* beschreibt der Erzähler die Wiederkehr musikalischer Motive im *Tristan* als neuralgische Erfahrung (2004 [1923]: 222–223; vgl. auch Stollberg 2012: 88–90). Lars von Trier nannte Prousts *À la recherche* als Inspirationsquelle für *Melancholia* (in Carlsen 2011; vgl. auch Larkin 2016: 42–43).

Eine solch neuralgische Aura zeigt sich auch in der gegenwärtigen Rezeption. In einer Passage aus Christoph Schlingensiefs *Krebstagebuch* beschreibt er das Hören des *Tristan*-Vorspiels als regelrechte Rauscherfahrung, in welcher der Nimbus buchstäblich zur Wolke wird:

Jetzt ist es schon spät am Abend und ich habe mir gerade die Ouvertüre von »Tristan und Isolde« angehört. Da hat es mich komplett gerissen, ich habe am ganzen Körper gebebt und kaum noch Luft gekriegt. Ich glaube, ich sah aus wie jemand, der einen epileptischen Anfall oder einen Krampf hat. Es war unbeschreiblich, ein absoluter Rausch, ein Abheben. Und ich habe alle gesehen. Alle haben gelächelt und von oben gewunken. Mein Vater und Alfred, Richard Wagner war auch da, alle waren da. Es war wie eine Riesenwolke, wir waren alle da drin, ich schwebte nur etwas weiter unten. [...] Ich bin erregbar durch Musik, durch diese Musik von Wagner besonders, das zerreißt mich, das macht mich fertig. Und deswegen muss ich aufpassen. Das hat Christian Thielemann ja auch gesagt: »Den Tristan dirigiere ich nicht mehr. Da stirbt man ja bei.« Das ist auch so. (Schlingensief 2009: 163, 174)

Dass Trier seinem »beautiful movie about the end of the world« auch noch ein »happy ending« attestiert (in Thorsen 2011), muss nicht zwangsläufig auf den Zynismus des Regisseurs hinweisen. Trier zufolge sehnt sich Justine nach

something of true value. And true values entail suffering. That's the way we think. All in all, we tend to view melancholia as more true. We prefer music and art to contain a touch of melancholia. So melancholia in itself is a value. Unhappy and unrequited love is more romantic than happy love. For we don't think that's completely real, do we? (in ebd.)

Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek sieht in dem Film sogar einen außerordentlichen Optimismus:

I find something beautifully poetical in the attitude of the main person Justine, played by Kirsten Dunst, this inner peace how she accepts this. I claim that we should not read this as a kind of pessimism. »Oh, we all die. Who cares?« No, if you really want to do something good for society, if you want to avoid all totalitarian threats and so on, you basically should go, we all should go to this – let me call it, although I'm a total materialist – fundamentally spiritual experience of accepting that at some day everything will finish, that at any point the end may be near. I think that, quite on the contrary of what may appear, this can be a deep experience that pushes you to strengthen ethical activity. [...] Paradoxically, I claim it's not a superficially but profoundly optimistic film. (Žižek 2012)

Die Frage, ob wir allein im Universum sind, beantwortet der Regisseur mit Ja. »But«, so Trier (in Thorsen 2011), »no one wants to realize it. They keep wanting to push limits and fly wherever. Forget it! Look inward.«

Ein Optimismus in Anbetracht des Todes findet sich ebenso im *Tristan*, indem er dort als Vollendung der Liebe und friedliches Ende eines Lebenskampfes erscheint (vgl. Hutcheon & Hutcheon 2004: 45–72). Am 29. Oktober 1859 bezeichnet Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonck den Schluss des zweiten Aktes als »das weihevollste, innigste Todesverlangen« (in Wagner 1904: 189). In seiner programmatischen Erläuterung zum *Tristan*-Vorspiel, die er am 19. Dezember 1859 ebenfalls an Wesendonck gesandt hat (als Faksimile abgedruckt im Anhang von Wagner 1904), schreibt er von der »Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod?« »Eros and Thanatos work together«, liest man in Linda und Michael Hutcheons *Opera: The Art of Dying* (2004: 72), »and do not struggle against each other in *Tristan und Isolde*.« Eine solch ästhetisierte Lust am Untergang, die bereits von Friedrich Nietzsche aufgrund ihrer Dekadenz und von Theodor W. Adorno aufgrund ihrer Glorifikation des Todes als Rausch, der vom schlechten Leben erlöse, kritisiert wurde (vgl. Wenerscheid 2014), zeigt sich bereits in Triers Pitch des Films als »A beautiful movie about the end of the world« (2011). Ob man Žižek und Trier in der Akzeptanz der eigenen Endlichkeit als optimistische Lesart folgt oder sich mit Adorno und Nietzsche wehrt, die Katastrophe im ästhetischen Genuss anzunehmen, der Imperativ des Films offenbart sich am Anfang und am Ende mit voller Wucht: Wenn schon Weltuntergang, dann mit Wagner!

## Quellen

### Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1996 [1947]): *Komposition für den Film*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Anheisser, Siegfried (1920/21): Das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* und seine Motivik: Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 3: 257–304.
- Bribitzer-Stull, Matthew (2017): *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Brunner, Gerhard (2001): Keilberth, Joseph. In: *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 13. Hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London und New York: Macmillan Publishers Limited und Grove's Dictionaries Inc. S. 447–448.
- Bullerjahn, Claudia (2019 [2001]): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. 4. Auflage. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik, 43 / Wißner-Lehrbuch, 5).
- Carlsen, Per Juul (2011): The Only Redeeming Factor is the World Ending. Interview mit Lars von Trier. In: Det Danske Filminstitut, 4. Mai. URL: <https://www.dfi.dk/en/english/only-redeeming-factor-world-ending> (05.08.2021).
- Hutcheon, Linda und Hutcheon, Michael (2004): *Opera: The Art of Dying*. Cambridge und London: Harvard University Press.
- Jacke, Andreas (2014): Krisen-Rezeption: oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kapp, Julius (1920): Die Wiener »Tristan«-Not (1861–1863): Nach unveröffentlichten Schriftstücken dargestellt. In: *Die Musik*, 10/1: 24–35.
- Kaschek, Bertram (2011): Die weiße Falle. In: *Weltkunst*, 81/14: 76–79.
- Kilb, Andreas (2011): Die Insel des vorletzten Tages: Lars von Triers »Melancholia«. In: *Frankfurter Allgemeine*, 4. Oktober. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-die-insel-des-vorletzten-tages-lars-von-triers-melancholia-11481996.html> (05.08.2021).
- Kinderman, William (1982): Das »Geheimnis der Form« in Wagners »Tristan und Isolde«. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 40/3: 174–188.
- Kloppenborg, Josef (2000): Filmmusik: Stil – Technik – Verfahren – Funktionen. In: *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Hg. von dems. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 11). S. 21–56.

- Köbner, Andreas (1999): Musik im Schneiderraum. In: Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. Hg. von Hans Beller. München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen – praktisch, 5). S. 144–154.
- Kollig, Danielle Vera (2013): Filming the World's End: Images of the Apocalypse in Lars von Trier's *Epidemic* and *Melancholia*. In: Amaltea: Revista de mitocrítica, 5: 85–102.
- Krust, Stefanie (2013): Fallen und fallen und sterben und sterben: Richard Wagner bei Lars von Trier. In: Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst. Hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt. Hamburg: Junius Verlag. S. 158–167.
- Larkin, David (2016): »Indulging in Romance with Wagner«: *Tristan* in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). In: Music and the Moving Image, 9/1: 38–58.
- Leichtentritt (1987 [1911]): Musikalische Formenlehre. 12. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lorenz, Alfred (1922/23): Die formale Gestaltung des Vorspiels zu *Tristan und Isolde*. In: Zeitschrift für Musiktheorie, 5: 455–474.
- Mann, Thomas (1922 [1901]): Tristan Novelle. Mit einem Nachwort von Paul Rilla. Leipzig: Philipp Reclam (Universalbibliothek, 6431).
- Miller, Malcolm (2001): Mottl, Felix (Josef). In: The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Bd. 17. Hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London und New York: Macmillan Publishers Limited und Grove's Dictionaries Inc. S. 231–232.
- Morgan, Robert P. (2000): Circular Form in the *Tristan* Prelude. In: Journal of the American Musicological Society, 35/1: 69–103.
- Müller, Janina (2019): Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche. In: Oper und Film: Geschichten einer Beziehung. Hg. von Arne Stollberg, Stephan Ahrens, Jörg Königsdorf und Stefan Willer. München: edition text + kritik. S. 13–46.
- Murphy, Mekado (2011): Below the Line: The World-Ending Sounds of »Melancholia«. In: New York Times, 7. Dezember. URL: <https://archive.nytimes.com/carpetchagger.blogs.nytimes.com/2011/12/07/below-the-line-the-world-ending-sounds-of-melancholia/> (05.08.2021).
- Nietzsche, Friedrich (1999 [1908]): Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner: Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München sowie Berlin und New York: Deutscher Taschenbuch Verlag sowie Walter de Gruyter.
- Page, Tim (2011): Filmmaker's audacious teaming of his »Melancholia« with Wagner's music. In: The Washington Post, 23. Dezember. URL: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/filmmakers-audacious-teaming-of-his-melancholia-with-wagners-music/2011/12/15/gIQAWRpGDP\\_story.html?noredirect=on&utm\\_term=.35955d109ebf](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/filmmakers-audacious-teaming-of-his-melancholia-with-wagners-music/2011/12/15/gIQAWRpGDP_story.html?noredirect=on&utm_term=.35955d109ebf) (05.08.2021).

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

- Poos, Heinrich (1987): Die Tristan-Hieroglyphe. Ein allegoretischer Versuch. In: Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text + kritik (Musik-Konzepte, 57/58). S. 46–103.
- Proust, Marcel (2004 [1923]): Die Gefangene (= Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 5). Hg. von Luzius Keller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch, 3645).
- Rabenalt, Robert (2020): Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: edition text + kritik.
- Roch, Eckhard (2000): Asymmetrische Periodenstruktur in Wagners *Tristan*. In: Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Bericht über das Symposium Würzburg. Hg. von Ulrich Konrad und Egon Voss. Wiesbaden et al.: Breitkopf & Härtel. S. 105–115.
- Rohde-Dachser, Christa (2014): Variation des Erlösungsmythos im Kino der Postmoderne, z. B. *Dead Men* (Jim Jarmusch 1995), *Kirchblüten – Hanami* (Doris Dörrie 2008), *Melancholia* (Lars von Trier 2011). In: Film und Filmtheorie. Hg. von Astrid Lange-Kirchheim und Joachim Pfeiffer. Würzburg: Königshausen & Neumann (Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, 33). S. 65–98.
- Ross, Alex (2011): Melancholia, Bile. In: The Rest Is Noise, 19. November. URL: <http://www.therestisnoise.com/2011/11/melancholia-bile.html> (05.08.2021).
- Schlingensief, Christoph (2009): So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. 2. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schneider, Norbert Jürgen (1990): Handbuch Filmmusik I – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. 2. Auflage. München: Verlag Ölschläger.
- Sonntag, Sabine (2015): »Seht ihr's, Freunde?« Wagners *Tristan und Isolde* im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Steinberg, Reinhard (2006): Traum und Wahn in der Musik – Berlioz und die Folgen. In: Schlaf & Traum: Neurobiologie, Psychologie, Therapie. Hg. von Michael H. Wiegand, Flora von Spreti und Hans Förstl. Stuttgart: Schattauer. S. 245–259.
- Stevens, Dana (2011): Apocalypse Lars von Trier. In: Slate, 11. November. URL: <https://slate.com/culture/2011/11/lars-von-trier-s-melancholia-reviewed-starring-kirsten-dunst-and-charlotte-gainsbourg.html> (05.08.2021).
- Stollberg, Arne (2012): Die Sinnlichkeit des Gedenkens: Aspekte der Leitmotivik bei Wagner und Proust. In: Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft in Wien im November 2009. Hg. von Albert Gier. Berlin: Insel Verlag (Publikationen der Marcel Proust Gesellschaft, 15). S. 87–103.
- Thompson, Kristin (1977): The Concept of Cinematic Excess. In: *Ciné-Tracts*, 2: 54–63.

- Thorau, Christian (2003): *Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Stuttgart: Franz Steiner (Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft, 50).
- Thorsen, Nils (2011): *Longing for the End of All*. Interview mit Lars von Trier. URL: <http://www.melancholiathemovie.com/> (05.08.2021).
- Trier, Lars von (2011): *A Beautiful Movie About The End Of The World: Director's Statement*. URL: <http://www.melancholiathemovie.com/> (05.08.2021).
- Veit, Joachim (1996): *Leitmotiv*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter und Metzler. Sp. 1078–1095.
- Warrack, John (2001): *Schnorr von Carolsfeld, Ludwig*. In: *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 22. Hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London und New York: Macmillan Publishers Limited und Grove's Dictionaries Inc. S. 570–571.
- Wennerscheid, Sophie (2014): *Phantasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier*. In: *Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 275–295.
- White, Curtis (2012): *Crazy Wisdom: Von Trier's Melancholia*. In: *Big Other*, 24. Februar. URL: <https://bigother.com/2012/02/24/crazy-wisdom-von-triers-melancholia/> (05.08.2021).
- Žižek, Slavoj (2012): *The Optimism of Melancholia*. In: *Big Think*, 26. Juni. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eUJjoYDKETM> (05.08.2021).

### Notenausgaben

- Wagner, Richard: *Prelude and Transfiguration from *Tristan and Isolde**. *The Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*. Hg. von Robert Bailey. New York und London: Norton & Company, 1985 (Norton Critical Scores).

### Briefausgaben

- Wagner, Richard: *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*. 9. Auflage. Hg. von Wolfgang Golther. Berlin: Alexander Duncker, 1904. Online verfügbar: <https://archive.org/details/richardwagnermaoowagn/> (05.08.2021).
- Wagner, Richard: *Briefe des Jahres 1863 (= Sämtliche Briefe, Bd. 15)*. Hg. von Andreas Mielke. Wiesbaden et al.: Breitkopf & Härtel, 2005.

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

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

Trier, Lars von (2010): *Melancholia*. 2<sup>nd</sup> and Final Draft. 4. März. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

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

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

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