

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

Der Anlass für dieses Kapitel war ein persönliches Erlebnis. Mitten in meiner Auseinandersetzung mit Lars von Triers Filmen kam im Winter 2018 sein neuer – und bis dato letzter – Film *The House That Jack Built* in die Kinos. Mit dem Wissen und der Neugier aus über zwei Jahren Recherchearbeit kaufte ich mir ein Ticket und setzte mich auf meinen Platz. Während der Film über die Leinwand lief, wuchs unter den Anwesenden eine seltsame Anspannung. Das überraschte mich – ehrlich gesagt –, da ich davon ausgegangen war, dass man wusste, worauf man sich hier eingelassen hatte. Als die großen Bilder schließlich zeigten, wie der Protagonist des Films zwei Kindern und ihrer Mutter unvorstellbar Schreckliches antut, eskalierte die Situation. In den Reihen vor mir brach eine Gruppe in schallendes Gelächter aus, während in den Reihen hinter mir mehrere Personen wutentbrannt aufstanden und – zum Teil sichtlich mitgenommen – den Saal verließen. Am Ausgang, der sich vorn neben der Leinwand befand, drehte sich einer von ihnen noch einmal um. »Über so einen menschenverachtenden Dreck darf man nicht lachen!«, schrie er, bevor er ging, ohne dass er das Lachen im Saal beendet hatte. Trier ist einer der kontroversesten Filmemacher unserer Zeit; seine Filme provozieren und polarisieren. Das war mir natürlich bekannt. Doch plötzlich erfuhr ich die polarisierte Rezeption am eigenen Leib. Ich befand mich inmitten realer, unmittelbar erlebter Reaktionen auf den Film, die kaum weiter voneinander entfernt sein konnten. Aus diesem Moment heraus entwickelte sich die Idee für das vorliegende Kapitel.

Die sich für ihren Ehemann prostituierende Bess in *Breaking the Waves*, die sich für ihren Sohn opfernde Selma in *Dancer in the Dark*, die vergewaltigte und versklavte Grace in *Dogville*, die hysterische und gewalttätige She in *Antichrist*, die hypersexuelle Joe in *Nymphomaniac* und letztlich der besagte frauenmordende Jack in *The House That Jack Built*: Die Menge an feministischer Kritik, welche Trier und seine Filme angesichts dieser Figuren auf den Plan rufen, überrascht kaum. Was indes erstaunen mag, ist das feministische Lob, welches den Filmen gleichzeitig entgegengebracht wird. Auf der einen Seite werden die Filme als ideologische Manifestationen der Misogynie ihres Regisseurs erkannt.¹³³ Auf der anderen Seite argumentieren Forscher*innen, dass genau dadurch, dass diese Ideologien

133 Vgl. u. a. die Arbeiten von Brooks (2009), Flemming (2010) und Urgan-Sargon (2014).

ans Licht gebracht werden, eine Kritik an traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und dazugehörigen Machtstrukturen ausgeübt wird.¹³⁴ Die Filmmusik spielte in dieser Diskussion bisher keine bedeutende Rolle. Während ich in den vorherigen Kapiteln zumeist den intramedialen Konflikt der Texte als analytischen Ausgangspunkt wählte, konzentriere ich mich nun stärker auf den intermedialen Konflikt der Kontexte.

Das Ziel dieses Kapitels besteht weder darin, Trier als misogynen Filmemacher zu entlarven, noch eine versteckte Gesellschaftskritik in seinen Filmen aufzuspüren. Vielmehr interessiert mich, *warum* diese Polarisierung in der Rezeption zu beobachten ist und welche Rolle die Musik hierbei spielt. Beide Lager haben ihre berechtigten Gründe. Die Filme bedienen sowohl feministische als auch antifeministische Codes. Sie provozieren durch ihre Widersprüchlichkeiten und zwingen das Publikum zur aktiven Positionierung. Die Art und Weise, wie Triers Filme eine solche »Active Spectatorship« konstruieren, wurde hinlänglich untersucht.¹³⁵ Rosalind Galt vergleicht Triers filmische Provokationen mit »Trollen«, welches in der Netzkultur das absichtliche Verärgern und gegenseitige Aufstacheln, aber auch die Ausübung von Kritik durch übertriebene und nachweislich falsche Aussagen beschreibt:

In crucial moments we don't know *how to feel* and we are aware that the film is playing on this uncertainty. Trolling describes this playing uniquely well because the term itself oscillates between, on the one hand, describing a clever response to dominant ideologies from below and, on the other, a bullying manipulation that *exploits* those same ideologies. Von Trier's manipulation of spectatorship in the era of trolling engenders an ambivalent politics of duplicity and complicity. (Galt 2016: 78; Herv. i. O.)

Diese Manipulation des Publikums geschieht nach Galt durch polyseme Bilder, die sie »provocative compositions« nennt. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie zwei widersprüchliche Emotionen von den Zuschauer*innen provozieren:

Both *Antichrist* and *Nymphomaniac* write complicity into the structure of the image. The most affect-heavy sequences of the films are organized around what I am calling provocative compositions. These are doubled images, compositions that encode two meanings and that demand two contradictory emotional responses. This doubling provokes the spectator, forcing her up against the social scripts that determine or prohibit each response. (Galt 2016: 81)

134 Vgl. hierzu wiederum Hanstein (2011), Elbeshlawy (2016), Marso (2016), Claxton (2019) und Torres-Guevara (2019).

135 Vgl. insb. die Arbeiten von Bainbridge (2003, 2004, 2007). Darüber hinaus vgl. u. a. Loren & Metelmann (2013: 141–172), Evans (2014), Quigley (2014), Cizmic (2015) und Lübecker (2015: 16–31).

Als Beispiele für derartige provokative Bildkompositionen nennt Galt die Eingangssequenz in *Antichrist*. Zu Beginn ist das kopulierende Ehepaar zu sehen, während der Sohn vermeintlich unbeaufsichtigt in den Tod stürzt. Diese Sequenz beinhaltet bereits die zentrale Provokation des Films: weibliche Lust als Verrat an Mutterschaft.¹³⁶ Die expliziten Sexaufnahmen verweisen nach Galt nicht nur auf die Unaufmerksamkeit der Eltern. Die pornographischen Bilder machen uns zu Kompliz*innen, indem sie auch nach *unserer* Aufmerksamkeit verlangen würden (ebd.: 81–83).¹³⁷ Ich folge Galt in der Annahme, dass in Triers Filmen eine »Active Spectatorship« durch die Provokation von widersprüchlichen Emotionen entsteht. Welche Bedeutung die Musik dabei hat, bleibt allerdings zu klären. Aufgrund dieser Fragestellung klammere ich Triers außerfilmische Provokationen aus, die ohne Zweifel wichtig für die polarisierte Rezeption seiner Filme sind.¹³⁸

Unter Provokation verstehe ich das gezielte Herausfordern einer affektiv aufgeladenen Reaktion (vgl. Sinnerbrink 2016: 96). Lars von Trier hat selbst bereits auf die Provokation als dramaturgisches Mittel hingewiesen: »I'm convinced that provocations are very important, particularly in a democracy. [...] I've tried, through provocations and various techniques, I've tried to help. Both politically – though many probably won't believe it – and dramaturgical« (Trier 2020: ab 27:55). Ferner hat er sie als seine Arbeitsmethode beschrieben: »A provocation is nearly always implicitly understood to be other-directed, but that's not necessarily the case. No matter what I'm dealing with, I nearly always try to provoke myself and to see the issue from a new perspective« (in Hjort & Bondebjerg 2000: 213). Dass Film sowohl Publikum als auch Filmschaffende herausfordern solle, verdeutlicht auch sein Motto »A film ought to be like a pebble in your shoe«, welches bereits im Kontext von *Epidemic* entstand (vgl. Badley 2010: 32). In der Featurette *La Femme, Instrument du Diable* (2009) spricht er für seine Verhältnisse erstaunlich offen über die strategische Einbeziehung problematischer Behauptungen, die nicht seiner persönlichen Haltung entsprechen würden:

I pick up a story or some research material that is provoking me. That means that all this witch material [in *Antichrist*] is of course provoking me because for me it's nonsense but I liked it to be in the film because it opens up a discussion and I'm trying to do it as convincing as I can. You know I did *Breaking the Waves* for

136 Das Thema der schlechten bzw. bösen Mutter ist in Triers Schaffen von Beginn an vertreten (vgl. Schepelern 2015).

137 Die Provokation dieser Sequenz besteht zudem in der üppigen audiovisuellen Inszenierung dieses Traumas als »einem schönen Ereignis« (Jacke 2013: 130).

138 Für eine Auseinandersetzung mit Triers problematischer Erscheinung als Person des öffentlichen Lebens vgl. Hjort (2013), die Triers Haltung als Provokateur als unangemessen, unverantwortlich und unaufrichtig kritisiert.

instance and I don't believe that there will be bells in the sky you know. And I don't believe that you can kind of fuck your way to heaven or create miracles. I don't believe in that and that was a provocation because I am. [...] And the same with the witch side of the woman: it was a provocation to myself that I used this theme in the film.

Dieses Kapitel geht der Frage nach, welche Funktion die Tonspur bei diesen Provokationen hat. Dafür schlägt es einen Weg ein, der von Triers dramaturgischen Überlegungen im Kontext der nicht realisierten *Ring*-Inszenierung über die Theorie der »Active Spectatorship« aus musikalischer Perspektive hin zur Musik in den Filmen *The House That Jack Built*, *Dogville* und *Manderlay* führt. Die in die jeweilige filmische Struktur eingewobenen Widersprüchlichkeiten werden dabei unter Zuhilfenahme der unveröffentlichten Drehbücher und Interviews mit den Filmschaffenden herausgearbeitet.

Lars von Triers *Ring*-Inszenierung

Am 18. Oktober 2001 sorgte eine Pressemeldung für Aufsehen in der Opernwelt: Der kontroverse Filmregisseur Lars von Trier inszeniert Richard Wagners Opus magnum *Der Ring des Nibelungen* für die Bayreuther Festspiele 2006. Hier sollte jemand einen Opernzyklus mit einer Aufführungsdauer von etwa 16 Stunden bewältigen, der noch keinerlei Erfahrung als Opernregisseur hatte. »Meine fehlende musikalische Schulung«, so Trier (2001) in der Mitteilung, »hoffe ich durch ein Gefühl von enger, geistiger Verbindung mit dem Meister aufheben zu können.« Gleichzeitig betont er die Wichtigkeit, die dieser »Lebenstraum« (ebd.) für ihn habe: »Intuitiv glaube ich zu wissen, wie die ultimative Inszenierung aussieht, und ich werde nicht zufrieden sein, bevor [ich] alles, aber auch alles, was ich an Talent und an Kräften zu deren Verwirklichung besitze, investiert habe.« Er betrachte die Einladung nach Bayreuth demnach als eine »Einberufung, auf der man ohne Vorbehalt als Soldat erscheint, sich den Bedingungen unterwirft und sein absolut Bestes tut« (ebd.).

Das Unterfangen war als riesiges Projekt angelegt mit einer jahrelangen Vorbereitungszeit, absoluter Starbesetzung, Christian Thielemann am Pult, dem isländischen Künstler Karl Júlíusson als Bühnenbildner und der gleichzeitigen Produktion einer »Behind the Scenes«-Dokumentation in Spielfilmlänge durch den Regisseur Jørgen Leth (Arbeitstitel: »Bayreuth – Lars von Trier doing Wagner«). Am 4. Juni 2004 kam es dann überraschenderweise zum »greatest disappointment in the opera history of this decade« (Rockwell 2004). Die Festivalleitung

verkündete plötzlich, dass die Zusammenarbeit zwischen Trier und Bayreuth aufgelöst wurde:

Die Leitung der Bayreuther Festspiele und Lars von Trier müssen mit großem Bedauern bekannt geben, dass Lars von Trier den »Ring des Nibelungen« 2006 nicht wie vorgesehen inszenieren wird. [...] Lars von Trier hatte das erklärte Ziel, in Würdigung von Wagners Urideen und -bildern ein neues Inszenierungskonzept zu erschaffen. Die Gründe Lars von Triers, den Inszenierungsauftrag zurückzugeben, liegen ausschließlich in seiner persönlichen Erkenntnis, dass die Dimensionen und Anforderungen dieser »Ring«-Version realistisch betrachtet seine Kräfte eindeutig übersteigen würden und er sein Wollen den eigenen hohen Ansprüchen gemäß und dem besonderen Niveau der Bayreuther Festspiele entsprechend nicht verwirklichen könnte.¹³⁹

Ansonsten herrschte Schweigen. Die Materialien und Korrespondenzen, die mir in Kopenhagen zur Verfügung standen, legen nahe, dass sich Trier wohl doch nicht wie ein Soldat den Bedingungen unterwerfen konnte. Die Meinungsverschiedenheiten traten vor allem mit Richard Wagners Enkel Wolfgang und dessen Frau Gudrun Wagner auf. So gern Trier alle möglichen visuellen Ablenkungen mit Vorhängen verdecken wollte, so sehr sorgten sich die Wagners um die daraus entstehenden Klangeinbußen. Während die Wagners die Darsteller*innen nach gesanglicher Eignung auswählen wollten, war Trier vor allem auf die schauspielerische Leistung und eine körperliche Erscheinungsform bedacht, die der fiktiven Rolle entspricht. Für die Rheintöchter wollte Trier junge und in seinen Augen »sexuell attraktive« Frauen (sie sollten nackt performen), für die Zwerge Alberich und Mime kleinwüchsige Männer (vgl. Parly 2019: 8). Das Fass zum Überlaufen brachten dann die finanziellen Ressourcen, die das Projekt bereits verschlang und noch zu verschlingen drohte.

Im Jahr 2005 brach Trier das Schweigen und veröffentlichte sein Regiekonzept, welches das Resultat aus zwei Jahren Arbeit am Projekt darstellte. Dieser als »Abtretungsurkunde« betitelte Text wurde auf Deutsch, Englisch und Dänisch für einen Monat auf die Internetpräsenz der Produktionsfirma Zentropa und die der Bayreuther Festspiele gestellt.¹⁴⁰ Er ermöglicht einen Einblick

139 Die gesamte Pressemitteilung kann noch über folgende URL eingesehen werden: <http://web.archive.org/web/20040611124747/http://www.bayreuther-festspiele.de/Anfangsseite/Deutsch.htm> (31.01.2022).

140 Der originale Text ist vom Regisseur am 22. Juni 2004 signiert. Die deutsche Version lässt sich hier herunterladen: http://www.richardwagner.be/publicaties/Lars_von_Trier.pdf (25.11.2020). Die englische Version ist in Trier (2007) zu finden. Ich beziehe mich hier auf die originalen Dokumente, die mir in der *Lars von Trier Collection* zur Verfügung standen.

in dramaturgische Überlegungen, der – zumindest bei diesem Regisseur – höchst selten und in diesem Ausmaß einzigartig ist.

Die Abtretungsurkunde besteht aus zwei Teilen. In der ersten Hälfte widmet Trier sich der Frage, wie das Publikum akzeptieren könne, dass eine Geschichte ausschließlich gesungen wird. Um die Stilisierung, die mit einer Oper einhergeht, zu tolerieren, gibt es für Trier nur eine Möglichkeit, nämlich jene,

daß das Erlebnis für mich von gefühlsmäßiger Art sein sollte und müßte. Aber wie kann man einen gefühlsmäßigen Kontakt zum Publikum erlangen, oder, genauer gesagt, wie kann man es vermeiden, das Entstehen dieses Kontakts zu verhindern? Man gestattet es dem Publikum, auf das Gefühlsregister zurückzugreifen, das es aus der Wirklichkeit kennt, indem man darauf besteht, daß die Vorstellung Wirklichkeit IST. Eine stilisierte Wirklichkeit, eine poetische Wirklichkeit, in der die Stimmen Melodie besitzen und die Stille klingt, aber eben doch eine Wirklichkeit. (Trier 2004: 2; Herv. i. O.)

Ohne es beim Namen zu nennen, wendet sich Trier gegen das Regietheater. In diesem nehmen sich Regisseur*innen viele Freiheiten. Sie verlegen den Stoff häufig in eine andere Zeit und bringen durch die Inszenierung ihre eigene Interpretation des Werks zum Ausdruck. Nach Trier sei es jedoch

ziemlich unnötig, der Aufführung weitere selbsterfundene Ebenen hinzuzufügen. Es kann durchaus von großer Wirkung sein, Wagners so menschliche Gottheiten sich im englischen Industrialismus oder im Dritten Reich tummeln zu lassen, aber besser wird das Stück davon nicht. Wir brauchen keine Parallelen! Die sind sogar direkt störend. Überlassen wir Parallelen und Interpretationen dem Publikum! Wie der unlängst verstorbene Opernkenner Gerhard Schepelern mir so eindringlich in Erinnerung gerufen hat: »Der Regisseur soll nicht klüger sein wollen als das Werk!« (ebd.: 2)¹⁴¹

Damit das Publikum der Geschichte Glauben schenken und von ihr berührt sein kann, muss zuallererst der Regisseur bzw. die Regisseurin akzeptieren, dass die Figuren »KEINE Symbole oder Illustrationen oder Zierrat oder Abstraktionen« sind (ebd.: 2; Herv. i. O.). Doch wie lässt sich erreichen, dass das Publikum glaubt, die Helden, Drachen und Zwerge seien wirklich und lebten in einer wirklichen Welt? Die Lösung stellt für Trier die Illusion dar:

Das Grundlegende der Illusion ist, daß es [sic] nicht existiert, genauer gesagt, daß es nur im Bewußtsein der Zuschauer existiert. Wie aber können wir sie dort zum

141 Zur Vorbereitung auf die Inszenierung traf sich Trier mit Peter Schepelerns Vater. Gerhard Schepelern war ein angesehener Dirigent und galt als einer der größten Opernkenner seiner Zeit in Dänemark. Vgl. hierzu Kapitel 2.

Leben erwecken? Ganz einfach, indem wir andeuten. Indem wir Dinge zeigen, die die Zuschauer dazu bringen[,] genau die Illusion zu »sehen«, die eben nicht gezeigt wird. Das ist schlichte Dramaturgie: Wenn A über B zu C führt, dann zeigen wir A und C und überlassen B dem Zuschauer. Das ist das schlichte Erfolgsrezept des Zauberkünstlers. Wir sehen die Grundlage und das Ergebnis, die Verwandlung an sich aber sehen wir nie. Es ist das angelernte Wissen des Zuschauers um die Reihenfolgen der Handlung, die Magie und Illusion erschafft. (Trier 2004: 4)

Seine Äußerungen erinnern an die Idee der Werktreue, also den Anspruch, ein Werk so zu vermitteln, dass es der vermeintlichen Intention der Autorin oder des Autors gerecht wird. Zugleich wird schnell deutlich, dass Triers Inszenierung wohl kaum dem ähneln würde, was gemeinhin als eine traditionelle Operninszenierung verstanden wird. Der Weg zu dieser Intention ist nämlich alles andere als konventionell. Davon handelt die zweite Hälfte seiner Abtretungsurkunde: dem Konzept der »bereicherten Dunkelheit«.

Die »bereicherte Dunkelheit« soll die Imagination des Publikums aktivieren, denn indem »man keine Personen, Bühnenbilder und Handlungen zeigt, wird das Publikum in die Lage versetzt, sich davon Bilder zu machen, einfach aufgrund von Musik und Text« (ebd.: 4). Statt totaler Finsternis geht es Trier jedoch um eine präzise und zielgerichtete Dunkelheit, die mithilfe modernster Technik erreicht werden soll. Sie soll zu »einem maximalen Bühnenbeleuchtungsgrad von 5%« führen und dazu noch häufig »auf mehrere Lichtbereiche verteilt« sein (ebd.: 8), was wiederum die Ausstattung der Bühnenarbeiter*innen mit Nachtsichtgeräten notwendig machte. Wie Trier selbst zugibt, ist das Prinzip im Grunde filmisch: Nahezu jeder Gruselfilm spielt mit der Dunkelheit und dem Verbergen von dem, was sich in der dunklen Ecke des Kleiderschranks befindet. Denn »wie wir alle wissen, ist das, was niemals ans Licht kommt, immer viel wirklicher und entsetzlicher« (ebd.: 5). Beachtlich ist allerdings der Grad an Perfektion und das Ausmaß dessen, was Trier für die Opernbühne anstrebt. Durch die totale Kontrolle über das Licht entsteht die Illusion als mentales Bild in den Köpfen des Publikums:

A über B zu C: Stellen Sie sich zwei kleine Lichtflecken auf einer Bühne vor. Oben und unten. Wir sehen die unterste und die oberste Sprosse einer alten Leiter. Die Leiter ist verfault und unten halbwegs zerbrochen. In einem Thriller würde jetzt von oben her aus der Dunkelheit Blut heruntertropfen. Während eine Person die Leiter hochklettert und in der Dunkelheit verschwindet, beginnt die Leiter, heftig zu beben. Wenn die Person vorher bewaffnet war, dann hat sie ihre Waffe zu irgendeinem Zeitpunkt in den unteren Lichtflecken fallen lassen. Es folgt eine Zeit ohne Bewegung an den beiden beleuchteten Leiterenden. Danach

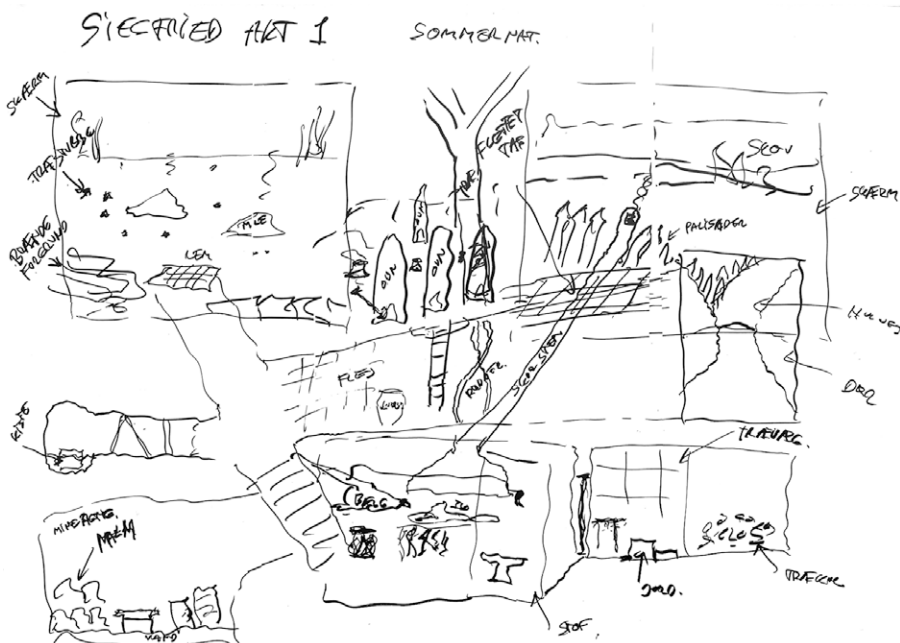


Abb. 8.1: Produktionsskizze, 1. Akt des *Siegfried*. Das (zum Großteil nicht sichtbare) Bühnenbild besteht aus mehreren Bildschirmen, Stoffvorhängen und geheimen Gängen, die die Bereiche miteinander verbinden.

bebt die Leiter im oberen Licht immer mehr. Bis zwei stark behaarte Hände sich oben aus der Dunkelheit lösen und die Leiter wegreißen. Vielleicht entpuppt sie sich als ziemlich kurz und hängt durchaus nicht, wie erwartet, mit dem unteren Leiterstumpf zusammen ... (ebd.: 6)

Die Sehgewohnheiten des Publikums, die sich durch Film und Fernsehen gebildet haben, bieten zudem die Voraussetzung, durch die Veränderung und Bewegung des Lichts in Kombinationen mit Videoprojektionen Kameraschwenks und Kranbewegungen zu simulieren, sodass etwa »der zweite Akt der ›Walküre« aus einer einzigen fortlaufenden Illusion einer vertikalen Bewegung des Bühnenbildes nach oben bestehen« sollte (ebd.: 8). Der Übergang von der 2. zur 3. Szene im dritten Akt von *Siegfried* sollte laut einer unveröffentlichten Skizzen-erläuterung (Trier o. J.) mit einem transparenten Bildschirm vor Siegfried und einem normalen Bildschirm hinter ihm geschehen sowie Requisiten, die sich den Videoprojektionen entsprechend bewegen. Für das Ende des Musikdramas sollten sich Siegfried und Brünnhilde auf einer unsichtbaren Drehbühne befinden, die vor einem Bildschirm positioniert ist, auf dem der Horizont in Form eines Kame-



Abb. 8.2: Produktionsskizze, Beginn 2. Akt des *Siegfried*. Dies ist die erste von vier Illustrationen, wobei das Schlussbild dem Anfang entspricht. Der Akt sollte eine komplette Drehung um die eigene Achse von rechts nach links simulieren (Panoramaschwenk). Im Hintergrund sind zwei Bildschirme zu sehen, im Vordergrund Fafner. Die Silhouette des Drachens entsteht jedoch durch einen alten Baumstumpf.

raschwenks zu sehen ist. Da dieser Bildschirm mit der rotierenden Scheibe synchronisiert wäre, entstünde die »Illusion, dass wir uns um die Charaktere bewegen« (ebd.).¹⁴² Ein ähnlicher Effekt hätte im zweiten Akt des *Siegfried* entstehen sollen, der einen Kameranachwenk um 360° simuliert und uns so in die dargestellte Welt versetzt (Abb. 8.2). Die Bühne wird zur Filmleinwand in den Köpfen der Zuschauer*innen. Die Illusion ermöglicht schließlich die Manipulation:

Indem wir nicht »demokratisch« beleuchten, sondern im Gegenteil stark manipulierend (indem allein wir entscheiden, welche visuelle Informationsmenge dem Publikum zu irgendeinem Zeitpunkt zur Verfügung gestellt wird)[.] besitzen wir die Möglichkeit, während der Vorstellung Bühnenbild und Welt in der Vorstellung des Publikums wachsen und sich wandeln zu lassen. (Trier 2004: 6)

142 I. O.: »illusionen af at vi bevæger os rundt om personerne«.

Die Voraussetzung für die Manipulation liegt in der vorherigen Etablierung von Zusammenhang und Logik. Erst wenn sich deutliche Bilder und klare Erwartungshaltungen in den Köpfen des Publikums gebildet haben, lässt sich »das Publikum, sein Gedächtnis und seine Vorstellungswelt in die Irre führen« (ebd.: 7).

Gerade das Scheitern des Projekts führte letztlich zu einem Dokument, welches einen detaillierten Einblick in Triers dramaturgische und inszenatorische Überlegungen ermöglicht und auch für sein Filmschaffen aufschlussreich ist. Zusammenfassend geht es Trier um das Erleben der Inszenierung nicht als Inszenierung, sondern als Wirklichkeit. Die Wirklichkeitsillusion soll durch die kognitive Aktivierung des Publikums erreicht werden. Diese Aktivität wird wiederum durch das Verwehren von Informationen, das gleichzeitige Einlösen von Erwartungen und schließlich das Widersprechen von sich daraus herausgebildeten Erwartungshaltungen erreicht. Das manipulative Potenzial liegt in dieser Informationskontrolle. Einerseits wird das Publikum durch Leerstellen dazu angeregt, die dargestellte Welt und das in ihr gezeigte Handeln mental zu vervollständigen. Andererseits bildet genau dies die Voraussetzung, das Publikum zu irritieren, indem sich das, was es die ganze Zeit zu glauben schien, plötzlich als falsch herausstellt. Wie ich demonstrieren werde, liegt genau in jener Konfrontation mit dem eigenen Irrglauben das Provokationspotenzial begründet.

»Active Spectatorship« und Musik

Vieles aus der Abtretungsurkunde erinnert an das, was in der neoformalistischen Filmtheorie unter »Active Spectatorship« verstanden wird.¹⁴³ Sie folgt der Kognitionspsychologie und -theorie in der Grundannahme, dass das Schauen von Filmen eine Aktivität ist, d. h. etwas, was die Zuschauer*innen mit dem Film tun (vgl. Langkjær 2000: 100). Durch das Herabstufen der Autor*innen einerseits und das Heraufstufen der Rezipient*innen andererseits gelangt mit der Idee einer »Active Spectatorship« die Interaktion zwischen Zuschauer*in und Film ins Blickfeld. Die Zuschauer*innen sind – wenn auch häufig unbewusst – aktiv an der Schaffung des Filmerlebnisses beteiligt:

143 Der Neoformalismus wird v. a. mit dem Wisconsin-Projekt assoziiert – insbesondere mit David Bordwell, Noël Carroll und Kristin Thompson – und stellt einen der wichtigsten Zweige der Filmtheorie dar. Statt im hermeneutischen Sinne nach einer Bedeutung zu suchen, neigt die neoformalistische Analyse dazu, die formalen Mittel zu bestimmen, die filmische Bedeutung und Kohärenz überhaupt erst ermöglichen. Der Kognitivismus, der von einer aktiven Rezeptionshaltung des Publikums ausgeht, stellt einen Eckpfeiler der neoformalistischen Theorie dar. Für einen diesbezüglichen Überblick vgl. Buhler (2019: 119–150).

The spectator's relationship to the artwork becomes active. [...] The viewer actively seeks cues in the work and responds to them with viewing skills acquired through experience of other artworks and of everyday life. The spectator is involved on the levels of perception, emotion, and cognition, all of which are inextricably bound up together. (Thompson 1988: 10)

Aus der Produktionsperspektive betrachtet bedeutet dies, dass jede audiovisuelle Information zur fortwährenden Erwartungsbildung seitens der Zuschauer*innen beiträgt:

The spectator processes a range of information contained in the mise-en-scène: soundtrack, dialogue and performances. The information is controlled by the film's maker. To this extent the spectator is in a dependent situation. However, it is precisely because of this limited access to information the spectator becomes active. (Phillips 2012: 132)

Lars von Triers dramaturgische Überlegungen zielen auf die größtmögliche Kontrolle über diese Informationsvergabe und -verarbeitung. Auf diese Weise erscheint die Steuerung der kognitiven Prozesse des Publikums zu einem gewissen Grad möglich. Doch welche Bedeutung kann der Musik hierbei zuteilwerden?

Einer der wenigen, die das Konzept der »Active Spectatorship« auf die klangliche Dimension des Films anwenden, ist Birger Langkjær. Langkjærs Theorie befasst sich mit dem »Verhältnis zwischen Musik, Perzeption und Gefühlen in der audiovisuellen Fiktion ausgehend von der Vorstellung des Zuschauers als eines aktiv Hörenden und aktiven Mitschöpfers des Filmerlebnisses« (Langkjær 2000: 97). Statt dem Verhältnis zwischen Musik und Bild nachzugehen, widmet er sich der Frage, wie und wozu die Zuschauer*innen Musik für die Bedeutungskonstruktion verwenden können, denn die »Musik macht nichts mit dem Bild ohne den Umweg über den Zuschauer« (ebd.: 110). Demgemäß differenziert er zwischen der

Musik als expressive[r] Gestalt, de[m] gefühlsmäßigen Zustand der fiktiven Person und de[m] gefühlsmäßigen Zustand des Zuschauers. Ersteres liegt vor (wir hören die Musik), das zweite ist eine hypothetische aber wohlbegründete Konstruktion (wir setzen voraus, daß Personen Intentionen und Gefühle besitzen), und das dritte hat den Charakter von erlebter Faktizität (wir fühlen etwas und nichts anderes). (ebd.: 114–115)

Alle Bedeutungsebenen, also auch die musikalische Expressivität, sind »Ausdruck der Aktivität des hörenden Zuschauers« (ebd.: 104). Das Publikum stellt nun eine Referenz her, indem es das Gehörte (z. B. traurige Musik) auf etwas in der filmischen Welt (z. B. den Gefühlszustand der Protagonistin) bezieht (vgl. ebd.: 117–118).

»Das Bewegt-Sein durch Musik«, so schreibt auch Robert Rabenalt in seiner Theorie der Musikdramaturgie im Film (2020: 144; eigene Herv.), »ist eine *selbst erzeugte*, individuelle Konkretisierung von Empfindungen.« Rabenalt unterscheidet ebenso die »dargestellten, erzählten Affekte (Erregungszustände der Figuren) [...] von den zu eigen gemachten Affekten (das empathische Mitempfinden des Publikums)« (ebd.: 141). Dabei greift er das Begriffspaar »Mitaffekt und Eigenaffekt« von Richard Müller-Freienfels (1922: 206–208) auf und führt es in die Film- musikforschung ein:

Für Dramaturgie und Musikdramaturgie ist die Unterscheidung in Mitaffekt und Eigenaffekt essenziell. Ist ein Film dramaturgisch auf das empathische Mitempfinden (Einfühlung) angelegt, kann das Publikum den Affekt einer Figur zu seinem eigenen Affekt machen (Mitaffekt). Der musikalische Ausdruck der Film- musik ist dafür meist affirmativ und mit dem Ausdruck der Figur und ihren Handlungen synchronisiert. Hat Musik jedoch innerhalb einer Einfühlungsästhetik einen anderen Ausdruck oder nimmt den erst später eintretenden Figurenaffekt vorweg, führt die Empathie mit der Figur dazu, dass wir um sie bangen, während sie noch ahnungslos ist (Eigenaffekt). (Rabenalt 2020: 161)

Wiewohl Rabenalts Hauptaugenmerk im Gegensatz zu Langkjær nicht auf den Zuschauer*innen liegt, wird bereits durch die Formulierungen in den Zitaten deutlich, dass auch er dem Publikum eine aktive Rolle beim Filmerlebnis zuschreibt.

Mit Langkjærs Worten gesprochen: Rabenalts Mitaffekt würde vorliegen, wenn das Publikum eine Referenz zwischen musikalischer Expressivität und gefühlsmäßigem Zustand einer fiktiven Person herstellt, welcher wiederum vom Publikum geteilt wird (bzw. ist der Film zumindest auf eine solche Beteiligung der Zuschauer*innen ausgerichtet). Bei Rabenalts Eigenaffekt knüpft das Publikum den musikalischen Ausdruck an etwas im Fiktionsuniversum, das nicht Teil der Wahrnehmungswelt jener fiktiven Figur zu sein scheint, der das Publikum empathisch gegenüber eingestellt ist bzw. die zumindest als intendierte Sympathieträgerin vom Publikum wahrgenommen wird.¹⁴⁴ Während Langkjærs zuschau-

144 Hier zeigt sich, dass die beiden Wortbildungen als Gegensatzpaar missverstanden werden können: Einerseits wird der *Mitaffekt* vom Publikum erlebt. Er ist also auch den Zuschauer*innen zu *eigen*, worauf bereits Müller-Freienfels hinweist (vgl. 1922: 208). Andererseits ist der *Eigenaffekt* gerade auf die Figur gerichtet, die selbst (noch) nicht von ihrer bedrohlichen Lage weiß. Er ist daher sowohl direkt *mit* der Figur und ihrer Situation als auch *mit* dem musikalischen Ausdruck verbunden. Es liegt auf der Hand, dass beide Dimensionen nicht klar voneinander zu trennen, sondern vielmehr als Tendenzen und somit flexibles Analysewerkzeug zu verstehen sind. Ferner kann ich als Zuschauer auch eine Referenz zwischen musikalischem Ausdruck und Filmfigur herstellen, ohne dass ich mir diesen Affekt zwangsläufig zu eigen machen muss. Wie ich unten zeigen werde, kann der Film einem musikdramaturgisch angelegten Mitaffekt sogar selbst widersprechen.

erorientierte Unterscheidung auf die Identifizierung verschiedener Bedeutungsebenen abzielt (musikalische Expressivität, hergestellte Referenzialität, eigener gefühlsmäßiger Zustand), betrifft Rabenalts musikdramaturgische Unterscheidung die Gegenstandsbezogenheit des affektiven Erlebens des Filmpublikums.

Zur Veranschaulichung dieser Unterscheidungen hilft uns Alfred Hitchcocks berühmtes Beispiel der Bombe unter dem Tisch:

We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, »Boom!« There is an explosion. The public is *surprised*, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a *suspense* situation. The bomb is underneath the table and the public *knows* it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is *aware* that the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: »You shouldn't be talking about such trivial matters. There's a bomb beneath you and it's about to explode!« In the first case we have given the public fifteen seconds of *surprise* at the moment of the explosion. In the second we have provided them with fifteen minutes of *suspense*. (Hitchcock in Truffaut 1983: 73; Herv. i. O.)

Der Wissensunterschied generiert den Gefühlsunterschied. Das Beispiel zeigt anschaulich, dass das Wissen um und Empfinden von Gefühlen nicht dasselbe sind. Die Musik lässt sich nun im Stile eines Gedankenexperiments verschiedenlich integrieren:

- 1) Eine spannungsvolle Musik in der Suspense-Variante dieser Szene würden wir wohl unmittelbar mit der bedrohlichen Gesamtsituation verknüpfen. Hierbei entspräche die Musik am ehesten unseren Gefühlen als Zuschauer*innen, jedoch keineswegs denen der filmischen Figuren (Eigenaffekt = musikalische Expressivität vs. Figurenaffekt).
- 2) Eine entspannte Musik in der Suspense-Variante ließe sich stattdessen den Gefühlen der Figuren zuordnen, die jedoch nicht mit unseren identisch wären. Im Gegenteil, die *Entspantheit* der Musik könnte unsere *Gespanntheit* sogar intensivieren, *gerade weil* sie unserer Empfindung so deutlich widerspricht (Eigenaffekt vs. musikalische Expressivität = Figurenaffekt)
- 3) Im Falle der Surprise-Variante würde jene entspannte Musik wiederum den Überraschungseffekt verstärken, da sie unsere Fehleinschätzung der Situation unterstützen würde (Mitaffekt = musikalische Expressivität = Figurenaffekt).

- 4) Doch wie steht es um die letzte Konstellation? Stellen wir uns die Surprise-Variante mit bedrohlicher Musik vor. Diese Variante würde wohl mehr Fragen aufwerfen als Antworten liefern: Woher kommt die Bedrohung? Schaut die eine Frau nicht etwas zu oft auf ihre Armbanduhr? Sind das Schweißtropfen auf der Stirn des Mannes? Ist er nervös? Und was hat es mit dem schwarzen Aktenkoffer auf sich, der andauernd im Hintergrund zu sehen ist? Hier symbolisiert die Musik nicht mehr die Bedrohung. Stattdessen scheint *sie selbst* die Bedrohung zu sein. Während die Gefahr im ersten Beispiel konkret ist (wir sehen die Bombe, die die Figuren nicht sehen), bleibt sie in diesem Fall abstrakt (wir nehmen eine Gefahr wahr, für die wir einen Grund zu identifizieren versuchen). Die Zuschauer*innen erzeugen Sinn, indem sie den musikalischen Ausdruck mit einem Element der fiktiven Welt verknüpfen. Sie stellen also eine Referenzialität her. Allerdings ließe sich die Bedrohung, die wir in der Musik hören, mit keinem Element in der erzählten Welt erklären. Die fiktive Welt, die wir sehen, widerspricht der fiktiven Welt, die wir in der Musik hören. Die letzte Konstellation in Hitchcocks Szene würde daher die größte Aufmerksamkeit erzeugen, da uns die Szene die Herstellung einer eindeutigen Referenz verwehrt.

Die letzte Konstellation (4) verdeutlicht zudem, dass bei der Unterscheidung zwischen den Bedeutungsebenen eine weitere beachtet werden muss: das Film- und Genrewissen. Gewiss würde es unsere Interpretation dieser Szene beeinflussen, wenn wir wüssten, dass der Film von Hitchcock stammt. Vielleicht haben wir eine ähnliche Musik auch schon vielfach in anderen Filmthrillern und ähnlichen Szenen gehört. Und die schwarze Aktentasche als Kofferbombe stellt für einige vielleicht ein solch abgedroschenes Klischee dar, dass sie gähmend umschalten, noch bevor der Film die Vermutung endgültig be- oder widerlegen kann. Langkjærs zuschauerorientiertes Modell unterscheidet demgemäß zwischen den folgenden vier Bedeutungsebenen:

- a) »*Sinnliche Wahrnehmung*: Diese Ebene betrifft den Charakter der Musik. Hier wird die Musik als klingende Gestalt mit besonderem Ausdruckscharakter oder Expressivität von sehr allgemeinem Charakter verstanden. [...]
- b) *Perzeption*: Diese Ebene betrifft die Bedeutung der Musik, d. h. den Typ von Fokussierung und Konkretisierung des generellen Ausdruckscharakters der Musik in einem gegebenen filmischen Kontext, den der Zuschauer unterlegt. Indem der Zuschauer die Musik auf etwas im Fiktionsuniversum bezieht, wird der Musik eine Form von Referentialität zugewiesen.

- c) *Rezeption*: Diese Ebene betrifft das Verhalten des Zuschauers gegenüber dem Drama als Ganzem, d. h. wie der Zuschauer versteht und sich gefühlsmäßig zu den Ereignissen im Universum des Films verhält, die die Musik mit realisiert oder verwirklicht.
- d) *Kognitive Makrorahmen*: Diese Ebene betrifft das allgemeine und filmspezifische Wissen des Zuschauers über erzähltechnische Formen, die von einem gegebenen musikalischen Ausdruck aktiviert werden können, z. B. wenn die Einleitungsmusik zu einem Film daran mitwirkt, eine Reihe mehr oder minder präziser Genreerwartungen beim Zuschauer hervorzurufen.« (Langkjær 2000: 117–118; Herv. i. O.)

Durch Langkjær's Modell wird zusammenfassend die emotionale und kognitive Auseinandersetzung der Zuschauer*innen mit der filmischen Fiktion als ein entscheidendes Element in der Schaffung von Bedeutung einbezogen. Diese vier Ebenen, auf denen der Film erlebt werden kann, verdeutlichen, »daß der expressive Ausdruck der Musik [a] nicht notwendigerweise das Situationserlebnis einer der fiktiven Personen widerspiegelt [b], das wiederum nicht notwendigerweise die Gefühle des Zuschauers abbildet [c]« (Langkjær 2000: 118). Da Rabenalts Unterscheidung zwischen Mit- und Eigenaffekt spezifische Erlebniszustände auf diesen verschiedenen Bedeutungsebenen beschreibt und unter je einem Begriff fasst, lassen sich seine musikdramaturgischen Überlegungen produktiv mit Langkjær's Theorie des hörenden Publikums verbinden.

Der sympathische Psychopath in *The House That Jack Built*

Dass sich Langkjær in seiner Theorie auf instrumentale Hintergrundmusik im Film beschränkt, mag überraschen. So erscheint doch gerade die präexistente Musik für die Beziehung zwischen der Fiktion des Films und der Wirklichkeit der Zuschauer*innen aufschlussreich. Nach Godsall lässt sich präexistente Musik als »*reale* Musik« verstehen, die »für die Kinozuschauer aus ihrer Lebenswelt verständlich ist und die deshalb eine ideale Wahl für einen Filmemacher darstellt, der eine akkurate und authentische Repräsentation dieser Welt anstrebt« (Godsall 2015: 17; Herv. i. O.). Präexistente Musik schlägt eine direkte Brücke zur Lebenswirklichkeit der Zuschauer*innen. Sie bietet Filmschaffenden die Möglichkeit, nicht nur die Gefühle der Filmfiguren zu vermitteln, sondern auch die Gefühle des Publikums zu beeinflussen. Dem ist man sich in der Filmproduktion durchaus bewusst, wie mir Trier's Filmeditorin Molly Stensgaard mitteilte:

Music is one of the strongest and most direct connections to the spectator's emotional reaction to the film. But music that already exists speaks to the audience in a different way than a score because they *know* it. It is something they already have an emotional connection to. They have memories that are connected to this existing music. It speaks to the audience much more directly. And then when it's connected to something horrible, like David Bowie in *The House That Jack Built*, it becomes even more contradictory. For example, when Jack is driving away and his car is dragging this dead body behind him and the face is completely removed because of the road and then you hear this completely upbeat Bowie number. It's a severe contradiction. Because you almost can't help but feel cool and good when you hear that number, even though this film situation is so horrible with Jack smashing this woman's face. In that sense, it makes you connect with this horrible psychopath because the music associates him with something really cool, which he's obviously not at all. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021; Herv. i. O.)

Die außerfilmische Realität der Zuschauer*innen macht ihre emotionale Manipulation im Film möglich. Einerseits lässt sich der beschwingte Charakter des Funkrocks (sinnliche Wahrnehmung) nur auf Jack und seine gelungene Flucht im Fiktionsuniversum beziehen (Perzeption). Andererseits bereitet uns – nach Stensgaard – Bowies »Fame« (1975) selbst Vergnügen, da wir damit vergangene positive Erlebnisse assoziieren (Rezeption). Die Verwendung von Musik in diesem Horrorfilm führt mithin dazu, dass sich die Emotion, die wir dem Psychopathen zuschreiben, und unser eigener Gefühlszustand in diesem Moment ähneln (Mitaffekt). Durch diese Empathie entsteht Komplizenschaft. Der Song untergräbt sowohl die Empathie für die misshandelte Frau als auch die Abscheu vor ihrem psychopathischen Mörder. Anstelle dieser Reaktionen, die eine derartige Szene üblicherweise hervorrufen würde, fördert die Musik eine emotionale Verbindung mit Jack. Bowies Musik im Film schafft dadurch ein Gefühl von gemeinsamer Kulturerfahrung und gemeinsamem Geschmack zwischen Bösewicht und Zuschauer*in. Sie unterstützt die Vorstellung, dass dieser Psychopath, so sadistisch und bestialisch er auch ist, uns nicht vollkommen unähnlich ist.

Die Absurdität von Jacks Flucht und die Musik lassen sich vermutlich noch für viele Zuschauer*innen vereinbaren. Erst in der darauffolgenden Szene werden die Konsequenzen der Handlung explizit dargestellt, indem Jack den Frauenkörper von einer unwickelten Plane befreit und wir die Leiche in einer extrem brutalen Einstellung sehen – ohne Begleitung von Musik. Diese Bilder sind so gewalttätig, dass sie das positive Gefühl nicht nur zunichtemachen, sondern geradezu schockhaften Charakter besitzen und Ekel hervorrufen. Die Verwendung von Musik gleicht der Surprise-Variante in Hitchcocks Beispiel, weil sie uns die Situation

falsch einschätzen lässt. Während sich für gewöhnlich der Eigenaffekt im Mitaffekt auflöst, schlägt hier der Mitaffekt plötzlich zum Eigenaffekt um. Dies widerspricht herkömmlichen musikdramaturgischen Mechanismen im Film: »Die zeitliche Versetzung von musikalisch und von visuell repräsentiertem Ausdruck [d. h. der Eigenaffekt] kann offenbar nur begrenzt aufrechterhalten werden und erfordert eine Lösung im synchronisierten Mitaffekt« (Rabenalt 2020: 157). Im Gegensatz zu dieser Lösung folgt der hier durch die Musik angelegte synchronisierte Mitaffekt der Logik einer Falle: Die Musik lädt uns zur Identifikation mit dem Protagonisten ein, nur damit uns der Film in der nächsten Szene schonungslos vor Augen führen kann, wie problematisch und unvereinbar mit unseren moralisch-ethischen Grundsätzen eine solche Identifikation ist.

Neben dem Potenzial und der besonderen Wirkung von präexistenter Musik, betont Stensgaard die Wichtigkeit ihrer Positionierung im Film:

I hate it when music is forced on me. I want to see something, start to react to it and then the music either contradicts that reaction or supports it. I think a lot of editors show me something and before I'm allowed to feel anything myself, they tell me what to feel with the music. When it comes to music, Lars, Kristian [Andersen] and I are more like »No! Later, later, later!« because it's like taking the responsibility away from the audience. You have to activate them, you have to make them engage, almost work a little bit. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Verbindet man Stensgaards Äußerungen zur Präexistenz und zur Positionierung, drängt sich eine nähere Betrachtung der Abspanne geradezu auf. In der Tat kommen den Abspannen in Triers Filmographie eine besondere Bedeutung zu. Wie ich bereits in Kapitel 2 skizziert habe, geht mit ihnen häufig ein musikalisch-stilistischer Bruch einher. In *The House That Jack Built* erklingt im Abspann »Hit the Road Jack« in der Version von Buster Poindexter (1989), der wiederum die Kreation des Sängers David Johansen ist. Leslie Ming, die als Music Researcher diesen Song für den Film herausuchte, erläuterte mir die Wirkung folgendermaßen:

I think it comes as quite a surprise when »Hit the Road Jack« hits the screen and speakers at the end, because it's a song that most people know very well, but not in the context of a film about a serial killer. I remember watching it in the movie theater at the premiere in Copenhagen and thinking, »Oh yes, this really works!« It couldn't have been any other song. It fits perfectly. I guess Lars wanted it to be upbeat, because it makes you leaving the cinema in good spirits, even though you've just watched a psycho killer slaughter women and children. In a way, it's quite disturbing that we are able to do that, and that's what Lars is really great at: to make us cringe at ourselves or at humanity. I will forever picture Matt Dillon in my mind when I hear this song. (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020)

Der von Ming erwähnte Überraschungseffekt entsteht durch das, was Langkjær »kognitive Makrorahmen« nennt: Mit dem Horrorgenre des Films werden verschiedene Erwartungshaltungen seitens der Zuschauer*innen hervorgerufen, denen durch Poindexters Over-the-top-Performance dieses berühmten Songs gänzlich widersprochen wird. Dass dieser Widerspruch mit dem Abspann geschieht, hat einen besonderen Effekt: Einerseits haben wir im Verlaufe des gesamten Films unsere Erwartungshaltungen fortlaufend angepasst und korrigiert, sodass wir glauben, recht genau zu wissen, was vor uns auf der Leinwand flimmert. Andererseits geschieht diese Brechung zu einem Zeitpunkt, an dem wir eigentlich nichts mehr erwarten, da der Film mit dem Abspann doch für die meisten als abgeschlossen gilt.

Der unvermittelte Einsatz mag uns dann unerwartet in eine positive Stimmung versetzen. Allerdings wird die Irritation nicht lange auf sich warten lassen. Sie entsteht sowohl durch einen intramedialen Konflikt der Texte als auch durch einen intermedialen Konflikt der Kontexte.¹⁴⁵ Erstens lässt die spezifische Coverversion aufhorchen. Der Song hat vor allem Popularität in der Version von Ray Charles mit Margie Hendrix (1961) gewonnen. Hingegen ist das Cover von Poindexter recht unbekannt. Die bewusste Entscheidung gegen die geläufige Version des Songs (vgl. Kapitel 2) zielt bereits insofern auf eine klangliche Irritation, als wir den Song im Kino sofort erkennen, nur um sogleich zu realisieren, dass dies aber nicht die Aufnahme ist, die wir zu hören glaubten. Zweitens stellt sich unweigerlich die Frage, auf was wir diese für den Film übertrieben humorvolle Musik von Poindexter beziehen sollen. Der Songtext über Jack, der einfach nicht abhauen möchte, und der gleichnamige Protagonist im Film legen eine Referenzialität zwischen den beiden Jacks nahe. Gleichzeitig ist offensichtlich, dass der Ausdruck der Musik nicht das Situationserlebnis des Mörders widerspiegelt, der direkt vor dem Abspann in seinen Tod stürzte. Der Film scheint uns nur eine Möglichkeit zu lassen: Da sich der positive und beschwingte Charakter der Musik – im Gegensatz zu Bowie zuvor – nicht mehr auf etwas im Fiktionsuniversum beziehen lässt, scheint er unseren eigenen Gefühlszustand abbilden zu wollen. Und wie Leslie Ming erläutert, kann dies durch die Wahl der präexistenten Musik auch durchaus gelingen, weil diese Musik jenes Gefühl gleichzeitig erzeugt. Indem der Film uns eine eindeutige Referenz verwehrt (Perzeption), legt er uns nahe, dass unsere sinnliche Wahrnehmung der Musik unserer Rezeption des Films entspricht. In Anbetracht des zuvor gezeigten Leids und der brutalen Gewalt mögen damit jedoch viele Zuschauer*innen Unbehagen verbinden.

145 Zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen diesen Konflikten vgl. insb. Kapitel 6.

Das Konzept der »Active Spectatorship« ist durch eine Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz gekennzeichnet: »The ›active‹ spectator is seen as one who is able to be simultaneously inside and outside the world of the film« (Phillips 2012: 138). Die Musik in *The House That Jack Built* positioniert uns als Zuschauer*innen aber nicht nur gleichzeitig in Nähe und Distanz zu dem Geschehen, sondern sie erzeugt emotionale Dissonanzen. Dabei ist der Umstand, dass die Musik eine außerfilmische Existenz hat, von zentraler Bedeutung: »[...] pre-existing music points audiences outwards in order to draw them back in« (Godsall 2019: 121). Ohne dass Godsall darauf aufmerksam machen würde, steht seine Formulierung doch in beachtlicher Kompatibilität mit Phillips' Definition vom »Active Spectator«. Auf die Frage, wie man einen gefühlsmäßigen Kontakt zum Publikum erlangen könne, antwortet Trier in seiner oben besprochenen Abtretungsurkunde, dass man dem Publikum gestatten müsse, »auf das Gefühlsregister zurückzugreifen, das es aus der Wirklichkeit kennt, indem man darauf besteht, daß die [dramatische] Vorstellung Wirklichkeit IST« (Trier 2004: 2; Herv. i. O.). Es liegt auf der Hand, dass präexistente Musik für dieses Ziel ein hervorragendes Mittel darstellt. Mit ihr kann es nicht nur gelingen, Langkjærs Grenze zwischen dem Wissen um und dem Empfinden von Gefühlen verschwimmen zu lassen, sondern beide Ebenen sogar gegeneinander auszuspielen.

Dass Triers dramaturgische Äußerungen im Kontext der gescheiterten *Ring*-Produktion von seinen vorangegangenen Filmprojekten beeinflusst sind und die darauffolgenden beeinflusst haben, ist sehr wahrscheinlich. Im Falle von *The House That Jack Built* lässt sich der direkte Einfluss sogar auf Grundlage des unveröffentlichten Drehbuchs nachweisen, da sich zu Beginn des Epilogs folgende Anmerkung befindet:

Die Tableaux [vivants] sind aus der Idee der »bereicherten Dunkelheit« heraus konzipiert, d. h., der überwiegende Teil des Bildes liegt in der Regel im Dunkeln, aber die kleineren Bereiche, die beleuchtet sind, vermitteln den Eindruck einer Monumentalität und eines Inhalts, der sich durch die Vorstellungskraft des Betrachters in die Dunkelheit hinein ausbreitet und das Bild ausfüllt.¹⁴⁶

Lars von Trier nimmt in seinem Drehbuch direkten Bezug auf die Idee der »bereicherten Dunkelheit«. Er betont erneut, dass der Film die Imagination der Zuschauer*innen aktivieren soll. Angeregt durch die visuellen Leerstellen, ver-

146 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2016: 112): »Tableauerne tænkes udført ud fra idéen ›Det berigede mørke‹, dvs. at langt størstedelen af billedet normalt vil ligge i mørke, men de mindre områder der er belyst giver indtryk af en monumentalitet [sic] og et indhold, der via tilskuerens fantasi breder sig til mørket og fylder billedet ud.«

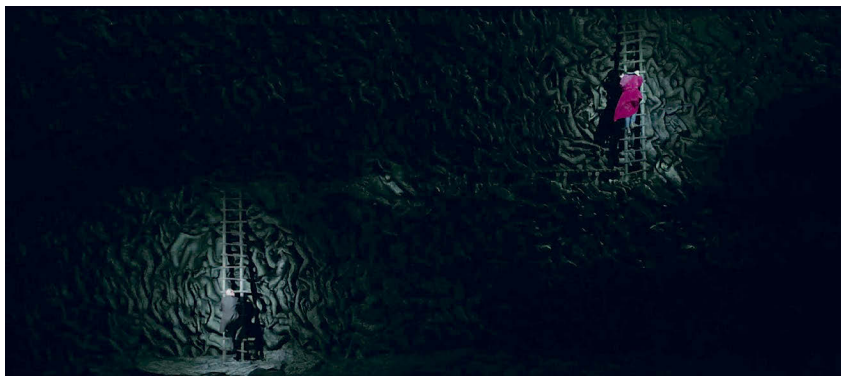


Abb. 8.3: Die »bereicherte Dunkelheit« in *The House That Jack Built* (2:13:03).

vollständig das Publikum die Bilder mental. Hierbei scheint nicht nur das Prinzip, sondern sogar ein Beispiel aus der Abtretungsurkunde Einzug in den Film gefunden zu haben:

Tableau, Die lange Leiter

Ein dunkles Bild mit zwei hellen Flecken, einer davon ist Verge, der unten auf der Leiter steht, der andere ist Jack, der oben auf der Leiter herunterkommt. Wir spüren, dass die umgebenden Felswände nur aus menschlichen Körpern bestehen. Sowohl Verge als auch Jack haben eine Taschenlampe in der Hand.¹⁴⁷

Die Leiter aus der Abtretungsurkunde (s. o.) wird also filmisch realisiert (Abb. 8.3). So sehr sich die vollständige Kontrolle des Lichts im Opernsaal als nicht zu bewältigende Herausforderung herausstellte, so leicht ist sie durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung im Film zu erlangen. Laut Drehbuch entsteht die Illusion durch das, was wir nicht sehen. Es sind die schwarzen Bereiche, die uns die Bilder imaginativ vervollständigen lassen.

Anhand von *The House That Jack Built* wurde gezeigt, wie präexistente Musik zur emotionalen Manipulation und kognitiven Aktivierung genutzt werden kann. Um jedoch die Bedeutung der Tonspur im Hinblick auf die Illusion zu durchleuchten, lohnt sich der Blick auf zwei andere Filme: *Dogville* und *Manderlay*. Im Folgenden steht neben der Abspannmusik das Sound Design im Mittelpunkt.

147 I. O. (ebd.: 116): »**Tableau, Den lange stige** / Et mørkt billede med to lyspletter, den ene er Verge der står ved stigenes bund, i bunden af billedet, den anden er Jack på vej ned, helt oppe i stigenes top. Vi fornemmer at klippevæggene omkring er udformet udelukkende af menneskekroppe. Både Verge og Jack har lygte i hånden.«

Illusion und Irritation in *Dogville* und *Manderlay*

Dogville und *Manderlay* sind wohl die ersten Filme, die einem einfallen, wenn man die Abtretungsurkunde liest. Die »bereicherte Dunkelheit« ruft unmittelbar das minimalistische Set von *Dogville* in Erinnerung mit seinem schwarzen Bühnenboden und den fehlenden Requisiten (Abb. 8.4). Dies ist kein Zufall. Die Produktion von *Dogville* und die Arbeit an der *Ring*-Inszenierung in Bayreuth haben sich zeitlich überschritten. In der ersten Fassung des Drehbuchs findet sich eine Vorbemerkung, in der Trier die Grundidee des Films erläutert:

The idea is to shoot the whole film on one big stage, practically without scenery. The houses of *Dogville*, for example, will consist of nothing but lines drawn on the black stage floor. Vital props will be present, but we will be operating in an extremely stylized universe, and the intention is to have the cast in their costumes carry the plot and the drama almost on their own, although they will be aided by the mood generated by the *soundtrack*. During the film we may occasionally observe what is going on from high, and the town will very much resemble a sketch map with street names, etc. [...] The purpose of this frugality is to exploit to the full the images the film will create in the *viewer's mind*. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2000: 2; eigene Herv.)

Dieser Text ist auf den 24. Januar 2001 datiert, also knapp neun Monate vor der offiziellen Pressemeldung, die Triers Arbeit an der *Ring*-Inszenierung in Bayreuth verkündete. Den Ansatz, die Imagination des Publikums durch die Reduktion der Informationsmenge zu aktivieren, haben beide Projekte gemein. Zudem betont Trier hier die unterstützende Funktion der Tonspur. Kapitel 4 hat bereits gezeigt, dass die Auswahl, Positionierung und Bearbeitung der Barockmusik den Gefühlszustand der Protagonistin Grace vermitteln. An der Illusion partizipiert jedoch in erster Linie das Sound Design.

Kristian Eidnes Andersen, der als Supervising Sound Editor an *Dogville* mitwirkte, beschrieb mir das Ziel in der Erstellung der Tonspur folgendermaßen:

The sound should be as authentic as possible. Per Streit, the sound designer, even travelled to the U.S. and recorded some sounds in the actual locations of the story. We wanted the right sounds, the real ones. There was a rubber floor on set and the actors had their microphones in their hair, so we only had dialogue on the soundtrack. This clean track allowed us to be very precise with the sound. The whole idea was that the sound should be the scenography. Everything you cannot see, you can hear. We had rain, we had wind, we had interior sounds, we had exterior sounds. We also had footsteps on grass, footsteps on gravel, footsteps on wood, and so on. We made a map with Lars and assigned certain sounds to each



Abb. 8.4: Die erste Einstellung in *Dogville* zeigt das minimalistische Filmset aus der Vogelperspektive (0:00:16).

area. When the camera moved into an invisible building, we changed the sound from, for example, a river to dull splatter – the way you would really hear it in a house like that. We tried to be as naturalistic as possible. It was really auditive scenography. But of course it's still very much fabricated. When I say »naturalistic«, it doesn't mean that you just put the microphone somewhere, but that you construct the sound so that the audience doesn't recognise its artificiality, that they *think* it's realistic. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020; Herv. i. O.)

Das Sound Design macht den Ort glaubhaft, der visuell so extrem minimalistisch ist.¹⁴⁸ Wenngleich sich die Schauspieler*innen auf einer Bühne in einer Halle befinden, hören wir das Säuseln des Windes, das Zirpen von Grillen oder das Zwitschern der Vögel. Wir hören das Klopfen, Öffnen und Schließen von unsichtbaren Türen. Wenn die Schauspieler*innen über den Studioboden laufen, hören wir Schritte auf körnigem Kies, Gras oder Schnee. Das Sound Design hilft den

148 Die Idee eines »realen« Sound Designs prägte auch die Produktion von *Antichrist*, wie mir Andersen berichtete: »Early on we [Andersen mit Trier] talked about recording inside the body. I swallowed a small microphone. I can tell you, don't do that, it's very uncomfortable. I recorded the sounds and movements of my inner body and sampled them. It didn't need any further editing. It was unpleasant enough as it was. The sound of the blood flowing, the breathing in the background. We used it in the scene where the man hypnotises the woman and takes her back to Eden« (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020). Während die Zuschauer*innen in der Hypnose-Szene visuell in die Innenwelt der Protagonistin eintauchen, sind auf der Tonspur Geräusche aus dem Inneren des menschlichen Körpers zu hören. Zum Sound Design in *Antichrist* vgl. auch Coulthard (2013: 122–124), zur Erzeugung von Unbehagen durch das Sound Design in *Melancholia* zudem Kapitel 7.

Zuschauer*innen, die Tatsache zu ignorieren, dass sie einen Film ohne Kulissen sehen, indem es die Imagination anregt, die (visuellen) Leerstellen selbst zu füllen:

I think you wouldn't be able to hear all of these sounds on a conscious level. We put them in just to give a feeling of reality. [...] That's a big part of the concept: to provide a kind of naturalistic sound. It's important to »fill in the gaps,« so to say, with sound. (Trier in Hurwitz 2006)

In *Dogville* (und *Manderlay*) ist die Tonspur direkt an der Illusion beteiligt, die die Bilder in den Köpfen der Zuschauer*innen entstehen lässt. Dass wir diese Klänge problemlos mit dem Fiktionsuniversum verknüpfen können, ohne dass ein visuelles Pendant vorhanden wäre, liegt daran, dass wir durch unsere Lebenswirklichkeit daran gewöhnt sind, solche Umgebungsgeräusche auch ohne direkte visuelle Repräsentation einer zugehörigen Klangquelle wahrzunehmen: Wenn wir das Prasseln des Regens hören, glauben wir an seine Existenz, auch wenn er im Moment nicht sichtbar ist, weil etwa die Vorhänge vor den Fenstern zugezogen sind. In der Filmtheorie gibt es den Begriff des »Akusmatischen«, den Michel Chion von Jérôme Peignot und Pierre Schaeffer übernommen und auf den Film angewandt hat. Mit ihm werden Klänge bezeichnet, deren Klangquellen nicht sichtbar sind und sich somit nicht mit Sicherheit im Handlungsraum verorten lassen (Chion 2012 [1990]: 65–66; Görne 2017: 183). Die Filmforschung spricht im Kontext des Sound Designs auch von »intermodaler Assoziation«, die die Grundlage für die Glaubwürdigkeit der Ton-Bild-Relation schafft: »Es gehört zu den genuinen Verfahren der menschlichen Objektwahrnehmung, dass die verschiedenen Empfindungen aus den einzelnen Sinnbezirken assoziativ miteinander verknüpft werden« (Flückiger 2012: 138). Der Film kann durch die gleichzeitige Darbietung von optischen und akustischen Reizen die »Illusion einer kausalen Beziehung zwischen Bild und Ton erzeugen« (ebd.: 140). *Dogville* und *Manderlay* reizen dieses Prinzip der Perzeption bis ins Letzte aus, denn wir sehen nicht bloß, dass die visuelle Repräsentation der Tonspur fehlt, sondern wir sehen gewissermaßen das Fehlen selbst. Die Bildspur des Films zeigt nicht nur nicht die zugehörigen Klangquellen, sondern sie zeigt ihre visuelle Abwesenheit durch das minimalistische Set bzw. die Unmöglichkeit ihrer realen Anwesenheit. Die visuelle Abwesenheit der Tonspur ist demnach permanent visuell anwesend. Die Ton-Bild-Relation in *Dogville* demonstriert eindrücklich, wie ausgeprägt unsere Rolle als aktiv hörende Mitgestalter*innen des Filmerlebnisses sein kann, indem wir die Bilder aufgrund des Tons vielmehr erst imaginativ erzeugen, als sie bloß zu vervollständigen.

Während das Sound Design und die Barockmusik vor allem der Immersion dienen, wirft uns der Abspann abermals aus dem Fiktionsuniversum heraus. Die Produktionsfirma fügte den Filmkopien »Guidelines for the end credit« bei, in

denen sie die Kinos aufforderte, das Saallicht bis zum Ende des Abspanns ausgeschaltet zu lassen (Nielsen 2003). Sowohl in *Dogville* als auch in *Manderlay* erklingt in den Abspannen David Bowies »Young Americans« aus dem gleichnamigen Album (1975), das auch den zuvor besprochenen Song »Fame« enthält. Gleichzeitig sind historische und zeitgenössische Fotos der US-amerikanischen Gesellschaft zu sehen. Hierzu zählen Fotos der 1970er-Jahre, die aus dem berühmten Dokumentarbuch *American Pictures* (erstmalig 1977) des dänischen Fotografen Jacob Holdt entnommen sind, sowie aus der Zeit der Großen Depression, die von berühmten Fotograf*innen wie Russell Lee, Dorothea Lange, Jack Collier, Ben Shan, Carl Mydans oder Arthur Rothstein stammen und von der »Farm Security Administration« (FSA) in Auftrag gegeben wurden. Im Kontrast zur hochgradigen Stilisierung des Films zeigen die Abspanne explizite Zeugnisse eines von Hass, Armut und Elend gekennzeichneten Amerikas in einer zeitübergreifenden Art und Weise.

Durch den Bildschnitt, der sich am musikalischen Rhythmus orientiert, vermitteln die Abspanne die Ästhetik eines Musikvideos. Die Fotos sind streckenweise sogar inhaltlich passend zu den Liedzeilen Bowies montiert. So erscheint ein Foto von Präsident Nixon in *Dogville* (ab 2:47:40), während Bowie zeitgleich von ihm singt (»Do you remember your President Nixon? Do you remember the bills you have to pay?«). Nixon war ein Jahr vor Veröffentlichung des Songs aufgrund der Watergate-Affäre zurückgetreten. In *Manderlay* wird zu dieser Liedzeile der damalig regierende Präsident George W. Bush gezeigt (ab 2:09:59), der zwei Jahre vor der Film Premiere völkerrechtswidrig in den Irakkrieg zog. Insbesondere die Abspanne führten dazu, dass den Filmen eine anti-amerikanische Haltung vorgeworfen wurde, wie sie beispielshalber Todd McCarthy (2003) in der *Variety* zu identifizieren glaubt: »[...] the entire point of *Dogville* is that von Trier has judged America, found it wanting and therefore deserving of immediate annihilation. This is, in short, his ›J'accuse!‹ directed toward an entire nation.«¹⁴⁹

Es lassen sich mehrere mögliche Gründe benennen, warum die Filme eine solche provozierende Wirkung auf ihre Zuschauer*innen haben. Zu diesen gehört auch die filmmusikalische Gestaltung. Die Analyse in Kapitel 4 hat dargelegt, wie der letzte Musikeinsatz vor dem Abspann durch die Verwendung der Musik das moralische Dilemma der Protagonistin erfahrbar macht, durch den musikalischen Charakter der präexistenten Komposition ihren erschöpften Gemütszustand vermittelt und durch die Bearbeitung die emotionale Entwicklung unterstützt, die

149 Vgl. ebenso die Kritiken von Jacobson (2003), Rice (2004) oder Sklar (2004). Zur diesbezüglichen Kritik und politischen Dimension beider Filme vgl. ferner Apostolidis (2016) und Bainbridge (2007: 141–156).

sie in ihrer Urteilsfindung vollzieht. Der Film ist darauf ausgerichtet, eine starke Identifikation der Zuschauer*innen mit der Protagonistin zu erreichen (Mitafekt). Ihre Entscheidung, das gesamte Dorf auszulöschen, welches zuvor so viel Leid verursachte, soll nachvollziehbar erscheinen. Entsprechend investiert der Film eine beachtliche Laufzeit in Graces Urteilsfindung und bezieht uns durch die filmische Gestaltung in diesen Prozess ein. Dass wir uns dadurch – sofern wir dem folgen – mit Grace für einen Massenmord entscheiden, zeigt uns der Film mit der anschließenden brutalen Auslöschung der Dorfgemeinschaft. Diese Kombination aus Identifikationseinladung an das Publikum und dem Verwehren einer Katharsis, indem uns die Folgen einer solchen Identifikation bewusst gemacht werden, ist es, weshalb Nikolaj Lübecker (2011) bei *Dogville* von einem »Feel-bad Film« spricht.

Während die Musik in dieser Szene daran beteiligt ist, uns Graces Rache nachvollziehen zu lassen, entlarvt der Abspann die Problematik einer derartigen Komplizenschaft. Sowohl die Musik David Bowies als auch die Dokumentarbilder, die wir dann im Abspann sehen und hören, laufen jedweder Erwartungshaltung zuwider, die im Verlauf des Films herausgebildet wurde. Im Gegensatz zu *The House That Jack Built* gehen mit dem Abspann sogar Brechungen auf drei Ebenen einher: Erstens steht die Bildspur in Konflikt zum vorherigen Film (extreme Stilisierung vs. Wirklichkeitsanspruch der Fotografien). Zweitens geschieht ein musikalisch-stilistischer Bruch auf der Tonspur (Barockmusik vs. Glam Rock). Drittens stehen Bild- und Tonspur *innerhalb* des Abspanns in Konflikt: Armut und Elend auf den Fotos vs. Bowies opulenten »plastic Soul«.

Die Wirkung dieser Brechungen ist – wie bei *The House That Jack Built* – eine Distanzierung (nach der Involvierung). Erneut stellt sich die Frage nach der Referenzialität: Soll die funky Musik unseren Gemütszustand angesichts der schrecklichen »Lösung« des Films abbilden? Im Gegensatz zu *The House That Jack Built* ist der Abspann in seiner Widersprüchlichkeit jedoch drastischer, da er *in sich* bereits widersprüchlich ist und uns als Zuschauer*innen zwischen der Beschwingtheit der Musik und der Tragik der Bilder oszillieren lässt. Statt uns wie in *The House That Jack Built* mit einem Gefühl zu entlassen, welches wir nicht akzeptieren wollen (und können), verweigert uns der Abspann hier überhaupt jegliches Gefühl von Eindeutigkeit. Sowohl in *The House That Jack Built* als auch in *Dogville* und *Manderlay* provoziert die audiovisuelle Gestaltung also widersprüchliche Gefühlszustände beim Publikum. Aufgrund dieser Unvereinbarkeit zwischen präexistenter Musik und ihrer filmischen Rekontextualisierung werden aus den intermedialen Konflikten der Kontexte unauflösbar erscheinende Widersprüche.

Der Ausgangspunkt dieses Kapitels war ein persönliches Kinoerlebnis, welches ich erzählt habe, um die extreme Bandbreite an Reaktionen auf Lars von Triers Filme zu veranschaulichen. Das Ziel bestand nicht darin, Antworten auf die vielen Fragen zu finden, die die Filme aufwerfen, oder sich in der Interpretation der genannten Filme zu positionieren. Es ging mir darum aufzuzeigen, dass Triers Dramaturgie auf eine Aktivierung der Zuschauer*innen zielt und welche Rolle die Musik dabei spielt. Vieles davon erinnert an die Logik einer Falle: Wir werden dazu gebracht, uns mit einer Position zu identifizieren, die sich dann aber als falsch herausstellt, da sie sich als unvereinbar mit unseren moralisch-ethischen Grundsätzen entpuppt. Dass man die Filme für dieses Spiel der Identifikationssteuerung kritisiert, ist legitim. Das Kino des Lars von Trier zielt auf eine Manipulation des Publikums. Allerdings lässt es uns auch durch seine Irritationen häufig dieser Manipulation gewahr werden. Die Dekonstruktion der eigenen Konstruktion ist in die filmische Struktur eingeschrieben. Die Filme spielen mit der für die »Active Spectatorship« typischen Gleichzeitigkeit von Involvierung und Distanzierung. Durch die andauernde Assoziation und Dissoziation mit den Protagonist*innen und ihren Erzählungen wird das Publikum im Kinossessel immer wieder hin- und hergerissen und hat am Ende des Films so oft die Seiten gewechselt, dass es irritiert den Kinosaal verlässt. Die Fähigkeit der Musik, das Publikum nicht nur über die emotionale Lage der Protagonist*innen zu informieren, sondern es auch selbst in diese (oder eine konterkarierende) zu versetzen, ist ein integraler Bestandteil dieses Spiels.

Die Präexistenz stellte sich hierbei als wichtige Eigenschaft der Musik heraus, da sie durch ihre außerfilmische Daseinsform die filmische Illusion von Wirklichkeit unterstützt und direkt emotionalen Einfluss auf das Publikum ausüben kann. Das nächste Kapitel geht noch einen Schritt weiter: *Dancer in the Dark* gilt als einer der polarisierendsten Filme aller Zeiten. Auch dieser Film zielt auf die Aktivierung der Zuschauer*innen, die Erzeugung emotionaler Dissonanzen und die Wahrnehmung als Wirklichkeit. All dies geschieht in erster Linie durch die Musik. Allerdings haben wir es dort nicht mehr nur mit der filmischen Integration von präexistenter Musik zu tun, sondern mit der Integration eines prä-existenten Popstars.

Quellen

Literatur

- Apostolidis, Paul (2016): »Young Americans«: Rancière and Bowie in *Dogville*. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. von Bonnie Honig and Lori J. Marso. New York: Oxford University Press. S. 191–215.
- Badley, Linda (2010): Lars von Trier. Urbana et al.: University of Illinois Press.
- Bainbridge, Caroline (2003): The Trauma Debate: Just Looking? Traumatic Affect, Film Form and Spectatorship in the Work of Lars von Trier. In: Screen, 45/4: 391–400.
- Bainbridge, Caroline (2004): Making Waves: Trauma and Ethics in the Work of Lars von Trier. In: Journal for Cultural Research, 8/3: 353–370.
- Bainbridge, Caroline (2007): The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice. London und New York: Wallflower Press (Directors' Cuts).
- Barthes, Roland (2000 [1968]): Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.
- Brooks, Xan (2009): Antichrist: A Work of Genius or the Sickest Film in the History of Cinema? In: The Guardian, 16. Juli. URL: <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism> (05.08.2021).
- Buhler, James (2019): Theories of the Soundtrack. New York: Oxford University Press (The Oxford Music / Media Series).
- Chion, Michel (2012 [1990]): Audio-Vision: Ton und Bild im Kino. Aus dem Französischen von Alexandra Fuchs und J. U. Lensing. Berlin: Schiele & Schön.
- Cizmic, Maria (2015): The Vicissitudes of Listening: Music, Empathy, and Escape in Lars von Trier's *Breaking the Waves*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 9/1: 1–32.
- Claxton, Susanne (2019): Art and Myth: Beyond Binaries. In: The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements. Hg. von José A. Haro und William H. Koch. Cham: Palgrave Macmillan. S. 47–61.
- Coulthard, Lisa (2013): Dirty Sound: Haptic Noise in New Extremism. In: The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media. Hg. von Carol Vernallis, Amy Herzog und John Richardson. New York: Oxford University Press. S. 115–126.
- Elbeshlawy, Ahmed (2016): Woman in Lars von Trier's Cinema, 1996–2014. Cham: Palgrave Macmillan.
- Evans, Nicola (2014): How to Make Your Audience Suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier's *Dogville*. In: Culture, Theory and Critique, 55/3: 365–382.
- Flemming, Antje (2010): Lars von Trier: Goldene Herzen, geschundene Körper. Berlin: Bertz + Fischer.

8 Bayreuth in Finsternis: »Active Spectatorship« und (klangliche) Provokationen

- Flückiger, Barbara (2012 [2001]): *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien).
- Galt, Rosalind (2016): *The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac**. In: *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier*. Hg. von Bonnie Honig und Lori J. Marso. New York: Oxford University Press. S. 71–96.
- Godsall, Jonathan (2015): *Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses*. In: *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder*. Hg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank. München: edition text + kritik (FilmMusik). S. 11–27.
- Godsall, Jonathan (2019): *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).
- Görne, Thomas (2017): *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. Hamburg: Hanser.
- Hanstein, Ulrike (2011): *Unknown Woman, geprügelter Held: Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki*. Berlin und Köln: Alexander.
- Hjort, Mette (2013): *The Problem with Provocation: On Lars von Trier, *Enfant Terrible* of Danish Art Film*. In: *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, 36: 5–29.
- Hjort, Mette und Bondebjerg, Ib (2000): *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Bristol und Portland: Intellect.
- Holdt, Jacob (1984 [1977]): *American Pictures: Persönliche Erlebnisse in Amerikas Unterschichten 1970–1975*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hurwitz, Matt (2006): *Sound Makes the Picture: Lars von Trier's *Manderlay**. In: *Mix*, 6. Januar. URL: <https://www.mixonline.com/sfp/sound-makes-picture-369136> (05.08.2021).
- Jacke, Andreas (2013): *Todes-Rezeptionen: Händel und Wagner in Lars von Triers *Antichrist* (2009) und *Melancholia* (2011)*. In: *Der Soundtrack unserer Träume: Filmmusik und Psychoanalyse*. Hg. von Konrad Heiland und Theo Piegler. Gießen: Psychosozial Verlag. S. 127–142.
- Jacobson, Harlan (2003): *... the Land of the Damned*. In: *Film Comment*, 39/6: 21.
- Langkjær, Birger (2000): *Der hörende Zuschauer: Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion*. In: *Montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 9/1: 97–124.
- Loren, Scott und Metelmann, Jörg (2013): *Irritation of Life: The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier*. Marburg: Schüren.
- Lübecker, Nikolaj (2011): *Lars von Trier's *Dogville*: A Feel-Bad Film*. In: *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Hg. von Tanya Horeck und Tina Kendall. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 157–168.

- Lübecker, Nikolaj (2015): *The Feel-Bad Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press (Edinburgh Studies in Film and Intermediality).
- Marso, Lori J. (2016): Must We Burn Lars von Trier? Simone de Beauvoir's Body Politics in *Antichrist*. In: *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier*. Hg. von Bonnie Honig und Lori J. Marso. New York: Oxford University Press. S. 45–70.
- McCarthy, Todd (2003): *Dogville*. In: *Variety*, 19. Mai. URL: <https://variety.com/2003/film/markets-festivals/dogville-1200541582/> (05.08.2021).
- Müller-Freienfels, Richard (1922): *Psychologie der Kunst*. Bd. I: Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens. Wiesbaden: Springer.
- Parly, Nila (2019): Lars von Trier's Lost *Ring*. In: *Cambridge Opera Journal*, 30/1: 1–28.
- Phillips, Patrick (2012): Spectator, Audience and Response. In: *Introduction to Film Studies*. 5. Auflage. Hg. von Jill Nelmes. New York: Routledge. S. 113–141.
- Quigley, Paula (2014): The Spectacle of Suffering: The ›Woman's Film‹ and Lars von Trier. In: *Studies in European Cinema*, 9/2–3: 155–168.
- Rabenalt, Robert (2020): *Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik.
- Rice, Shelley (2004): *Dogville: the American Effect*. In: *Art in America*, April: 51.
- Rockwell, John (2004): Reverberations; Maybe Lars von Trier's Vision Was Just What Wagner Needed. In: *The New York Times*, 11. Juni. URL: <https://www.nytimes.com/2004/06/11/movies/reverberations-maybe-lars-von-trier-s-vision-was-just-what-wagner-needed.html> (05.08.2021).
- Schepelern, Peter (2015): Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's ›Nymphomaniac‹. In: *Kosmorama*, 259. URL: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac> (05.08.2021).
- Sinnerbrink, Robert (2016): Provocation and Perversity: Lars von Trier's Cinematic Anti-philosophy. In: *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. Hg. von Seung-hoon Jeong and Jeremi Szaniawski. New York et al.: Bloomsbury. S. 95–114.
- Sklar, Robert (2004): *Dogville*. In: *Cineaste*, 29/3: 47.
- Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Torres-Guevara, Rosario (2019): The Need of the Antichrist to Tame the Wild Tongue of Nosotras. In: *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements*. Hg. von José A. Haro und William H. Koch. Cham: Palgrave Macmillan. S. 63–77.
- Trier, Lars von (2007): Deed of Conveyance. In: *The Opera Quarterly*, 23/2–3: 341–347.

8 Bayreuth in Finsternis: »Active Spectatorship« und (klangliche) Provokationen

Trier, Lars von (2020): Interview: The Burden From Donald Duck. In: Louisiana Channel, 24. Dezember. URL: <https://youtu.be/pXWcl6OuVw8> (05.08.2021).

Truffaut, François (1983): Hitchcock. New York et al.: Simon & Schuster.

Urgan-Sargon, Batya (2014): Sometimes a Misogynist Is Just a Misogynist: Don't Excuse Lars von Trier. In: Tablet, 28. März. URL: <https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/sometimes-a-misogynist-is-just-a-misogynist> (05.08.2021).

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Nielsen, Pia (2003): Guidelines for the end credit of Dogville. 17. Juni. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2000): Dogville: First Draft. 19. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2001): Pressemeldung. 18. Oktober 2001. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2004): Eine Abtretungsurkunde. 22. Juni. In: Lars von Trier Collection.

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

Trier, Lars von (o. J.): Hermed bare en hurtig forklaring til de sjuskede skitser til S akt III. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

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

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

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