

10 Ausblick

Der Maestro betritt die Konzertbühne, legt die Partitur auf das Notenpult und klopft mit der Spitze seines Batons auf die obere Kante seines Pults: Das Konzert beginnt. Mit Bezug auf dieses weitverbreitete Klischee beginnt Ben Winters sein Buch *Music, Performance and the Realities of Film* (2014), in dem er die Beziehung zwischen ›klassischen‹ Musikaufführungen im Erzählfilm und außerfilmischer Realität untersucht. Erstaunlicherweise scheint sich diese stereotype Geste ausschließlich durch Hollywoods Darstellung des Orchesterkonzerts etabliert zu haben (Abb. 10.1). Gleichzeitig war und ist diese Praxis des Klopfens im ›realen‹, d. h. außerfilmischen Konzert weder damals noch gegenwärtig verbreitet (ebd.: 2–3). Winters demonstriert mit diesem Beispiel, wie sehr der Film unsere Alltagswirklichkeit beeinflussen kann. Der Film repräsentiert nicht bloß, sondern schafft auch Realität. Selbst wenn die filmische Darstellung der außerfilmischen Realität widerspricht – wie diese Geste im Dirigat –, kann sie unsere Sicht auf die Dinge verändern, Erwartungshaltungen erzeugen, ja gar Klischees hervorbringen. Besonders im Sound Design existieren viele solcher filmischen Stereotype, die keinerlei Rückhalt in der außerfilmischen Realität haben, wie die Geräuschkulisse von vorbeiziehenden Raumschiffen in Science-Fiction-Filmen oder auch das sphärische Raunen in der Eingangssequenz von *Melancholia*, obwohl im Weltraum das Trägermedium Luft für die Schallübertragung fehlt (vgl. Flückiger 2009: 159–160). Ein anderes Beispiel ist der Countdown vor dem Raketenstart, als dessen erste Darstellung Fritz Langs *Frau im Mond* (1929) gilt. Das Herunterzählen vor dem Start wurde daraufhin nicht nur eine weitverbreitete Vorstellung, sondern eine ›reale‹ Praxis in der (westlichen) Raumfahrt.

Im vorliegenden Buch wurde das Phänomen der präexistenten Musik im Film aus metaphortheoretischer Perspektive betrachtet (vgl. insb. Kapitel 6). Die Beziehung zwischen adaptierter Musik und musikalischer Adaption wurde als metaphorische Konfiguration beschrieben, die neue Bedeutungen schafft. Unser Verständnis von Wagners *Tristan*, Francks Violinsonate, Saint-Saëns' ›Le Cygne‹, Bachs ›Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‹ oder auch vom Popstar Björk ist nach den Filmen ein anderes. Eine wichtige Erkenntnis dieser Studie ist, dass filmmusikalische Bedeutung nicht nur durch die filmische Rekontextualisierung, sondern auch durch die musikalische Bearbeitung für den Film entsteht. Infolgedessen wären beide Dimensionen filmischer Aneignung auch jenseits des Films von Bedeutung: Die Filme verändern nicht nur die Sicht auf die Dinge, sondern auch die Dinge selbst. Das Schlusskapitel widmet sich den ›realen‹ Auswirkungen der filmischen Aneignung von Musik. Dies geschieht anhand von drei Beispielen:

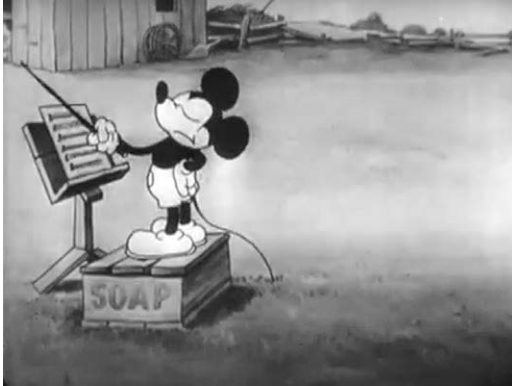


Abb. 10.1:
Micky Maus als Dirigent.
Laut Winters (2014: 3)
befindet sich eine der
frühesten Darstellungen
des mit dem Baton auf dem
Notenpult klopfendem
Dirigenten in Walt Disneys
Zeichentrickfilm *The Barnyard
Concert* (1930).

Film-Konzert, Soundtrack-Veröffentlichung und Opern-Inszenierung. Im Sinne eines Ausblicks, der hier an die Stelle einer Zusammenfassung tritt,¹⁶⁹ wird darauf hingewiesen, dass das Phänomen der präexistenten Musik im Film Bestandteil einer breiteren Kultur der Aneignung ist, die gemeinhin als postmodern bezeichnet wird.¹⁷⁰

Einige Musikforscher*innen und Kritiker*innen missbilligen die filmische Aneignung präexistenter Musik aufgrund der außerfilmischen Konsequenzen. In diesem Zusammenhang herrscht oft die Befürchtung vor, der Film kontaminiere die Musik und sauge ihr wie ein Vampir das Leben aus.¹⁷¹ Dieser Argumentation liegt eine Dichotomie zwischen dem Verständnis von Film als kommerzielles Produkt einer kapitalistischen Kulturindustrie und Musik als vermeintlich autonomes Kunstwerk zugrunde. Demgegenüber steht die Annahme, der Film sichere gerade das Überleben der Musik, indem er Aufmerksamkeit generiert und sie einem neuen Publikum zugänglich macht.¹⁷² Präexistente Musik im Film umfasst demzufolge nicht nur eine Praxis des *Verbindens* (filmische Rekontextualisierung der Musik) und des *Veränderns* (musikalische Bearbeitung für den Film), sondern auch des *Hinweisens* auf vorgeblich wichtige Kulturgüter.

Die Vorstellung von der Unantastbarkeit der Musik (zumeist männlicher europäischer Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts) ist nichts Selbstverständliches, sondern gehört zu spezifischen Kulturen und historischen Momenten. So

169 Vgl. Kapitel 1 für einen Überblick über die zentralen Ergebnisse dieser Arbeit.

170 Vgl. bereits Brown (1994: 239–240), Joe (2006: 70–73) und insb. Yang (2006).

171 Vgl. u. a. Brody (2014), de la Motte-Haber & Emons (1980: 205), Schneider (1989: 41) und ferner Horowitz (1992).

172 Vgl. hierzu wiederum Godsall (2019: 131–161), Hutcheon (2013: 176) und ferner Joe (2006) sowie Marshall (1997).

war das Konzept einer Werktreue und die Verehrung des Komponisten für viele Instrumentalist*innen des 19. Jahrhunderts ziemlich belanglos. Stattdessen lag der Schwerpunkt auf den sportlichen Fertigkeiten und dem Wettbewerb, wofür die rivalisierenden Virtuoso*innen häufig improvisierten und Variationen über populäre Opernarien spielten (Cook 2013: 21). Mina Yang verweist in ihrem Aufsatz zur postmodernen Rezeption von Beethovens »Für Elise« auf ein gegenwärtiges und eindruckliches Beispiel, um die Werte-Hierarchie zu verdeutlichen, die häufig einer Abneigung musikalischer Aneignung zugrunde liegt:

One of the more notable uses of *Für Elise* involves garbage trucks in Taiwan, which signal their arrival with that famous opening snippet. Associating Beethoven with malodorous refuse would amount to nothing short of sacrilege for many, but such a judgment can be made only by prioritizing our own Western values about the sanctity of classical music over whatever views the Taiwanese hold about this music. (Yang 2006: 11–12)

»An adaptation, like the work it adapts,« so Linda Hutcheon (2013: 142) in ihrer Adaptionstheorie, »is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum.« Im Folgenden geht es nicht um die Frage, ob die filmische Aneignung von Musik prinzipiell abzulehnen oder zu begrüßen ist. Unaufhaltbar erscheint sie allemal, mehr noch: Durch die Digitalität avancierte die Aneignung zur allgegenwärtigen Alltagspraxis (vgl. Stalder 2021 [2016]: 95–128). Vielmehr interessiert mich, wie sich die filmische Aneignung von Musik konkret und nachweislich auf die außerfilmische Realität auswirkt.

Konzert

Am 20. August 2016 fand in Kopenhagen ein Konzert mit dem Titel »Lars von Triers Film: Live in Concert« statt. Das Dänische Radio-Sinfonieorchester führte unter der Leitung von Henrik Vagn Christensen verschiedene Musikstücke auf, die in Triers Filmen erklingen: von Antonio Vivaldis Largo-Satz aus dem Konzert in G-Dur (RV 575) über Richard Rodgers und Oscar Hammersteins Musical-Hit »My Favorite Things« bis hin zu Rammsteins »Führe mich«. Das Konzertprogramm bestand größtenteils aus präexistenter Musik (Abb. 10.2). »Experience the music from films such as *Melancholia*, *Antichrist*, *Dogville*, *Dancer in the Dark*«, heißt es im Werbetrailer. Der Begleittext zum Video lautet gar: »Experience the works of Lars von Trier live in Concert!«¹⁷³

173 Werbetrailer und Begleittext sind über folgende URL aufrufbar: <https://www.facebook.com/watch/?v=10154863270409922> (30.06.2022).

DR Symfoni Orkester **K3NC2R1 HUS4T**

Lørdag 20. august 2016 kl. 21.00

LARS VON TRIERS FILM

Live in concert

DR SymfoniOrkestret
Dirigent: Henrik Vagn Christensen
Solister:
Philippa Cold, sopran
Andrea Pellegrini, mezzosopran
David Bateson, skuespiller
Henrik Dam Thomsen, cello
Per Salo, klaver

PROGRAM

Abb. 10.2a: Das Programmheft zu dem Konzert »Lars von Triers Film: Live in Concert«.

Lars von Triers film Program

DR Koncerthuset 2016/17 2

Lørdag 20. august kl. 21.00

DR Koncerthuset,
Koncertsalen

DR SymfoniOrkestret

Dirigent: Henrik Vagn
ChristensenSolister:
Philippa Cold, *sopran*
Andrea Pellegrini, *mezzosopran*
Per Salo, *klaver*Koncertmester:
Christina Åstrand

Voice over: David Bateson

Lysdesign: Mikael Sylvest

Video editering:
Larus GudbjörnssonKoncept:
Nicolai Abrahamson
Mikkel MalthaMedvirkende i præsentationsvideoer:
Adrian Hughes, Maria Månson, Peter Aalbæk, Louise Vesth, Peter Schepele, Kristian Eidnes Andersen, Joachim Holbek.

Koncerten sendes direkte på P2 og gendenses søndag 21. august på P2



Koncerten er produceret i samarbejde med Zentropa



Chef for DRs Kor og Orkestre:
Kim Bohr
Producent: Nicolai Abrahamson
Produktionskoordination:
Jan Barfod og Jonas Norup
Lyssignaler: Anne Fokdal

Overture fra *Dancer in the Dark* (2000)
Björk (f. 1965), arr. Thommy Anderson

Uddrag af Tannhäuser fra *Epidemic* (1987)
Richard Wagner (1813-1883)

Uddrag af Medea (1988)
Joachim Holbek (f. 1957)

Europa Suite fra *Europa* (1991)
Joachim Holbek (f. 1957), arr. Thommy Anderson

Life on Mars fra *Breaking the Waves* (1996)
David Bowie (1947-2016), arr. Nicklas Schmidt

Concert i G, RV 575: Largo fra *Dogville* (2003)
Antonio Vivaldi (1678-1741)

Stabat mater, 1. sats: *Stabat mater* fra *Dogville* (2003)
Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

My Favorite Thing fra *Dancer in the Dark* (2000)
Rodgers/Hammerstein, arr. Nicklas Schmidt

Tristan og Isolde: Præludium fra *Melancholia* (2011)
Richard Wagner (1813-1883)

Führe mich fra *Nymphomaniac* (2013)
Rammstein, arr. Peter Due

Sonate for violin og klaver fra *Nymphomaniac* (2013)
César Franck (1822-1890)

Antichrist lyddesign for orkester fra *Antichrist* (2009)
Kristian Eidnes (f. 1966)

Lacía C'hio Pianga fra *Antichrist* (2009)
Georg Friedrich Händel (1685-1759)

You're a Lady fra *Idioterne* (1998)
Peter Skellern (f. 1947), arr. Thommy Anderson

Videoproducer: Andreas Hittel
Produktionsleder: Signe Moldrup
Zink, Lene Beaver
PA: Claus Pedersen
Lydproducer: Thore Brinkmann
Musikteknik: Jan Oldrup

Produktionsass.: Cecilie Honoré Ruge
Redaktion: Ragnhild Bjørk Evensen
Videoafvikling: Johannes Hornberger
Layout: NOTATION
Tryk: Trykportalen Cph

Abb. 10.2b: Forts.

Die Werbeslogans legen nahe, dass diese filmkulturelle Musikperformance nicht mehr die Komponist*innen der präexistenten Musik als primäres Bezugssystem hat, sondern die Filme, in denen sie erklang, und vor allem ihren Regisseur. Dies hat unmittelbaren Einfluss auf das aufgeführte Programm. Wüsste man nicht um Triers Filmographie als Konstante, wäre es wohl kaum möglich, eine Konsistenz in der Zusammenstellung der Stücke zu identifizieren. Der musikalische Eklektizismus in seiner Filmographie (vgl. Kapitel 2) spiegelt sich demnach im Konzertprogramm.

Mit Blick auf das Programm stellt sich die Frage, welche Erscheinungsform Einzug in das Konzert gefunden hat: die außerfilmische oder filmische, die ursprüngliche oder bearbeitete – oder keine davon? Die Popmusik erfuhr eine Anpassung an den hochkulturell konnotierten Raum des ›klassischen‹ Konzertsaaus, indem etwa David Bowies »Life on Mars« im symphonischen ›Gewand« erklang. Dafür wurden eigene Arrangements angefertigt. Diese Musik erklang gerade nicht, wie sie im Film verwendet wurde. Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass die Filmographie zwar der Grund für die *Auswahl* dieser Stücke ist, der ›klassische‹ Konzertsaal jedoch die (philharmonische) *Ausführung* dieser Stücke bestimmt. Wie der Film eignet sich auch die Konzertkultur die Musik an, indem sie sie in neue Kontexte stellt und sie verändert.

Demgegenüber steht der Beginn von »My Favorite Things«, da hier die Tonspur des Films direkt übernommen wurde. In *Dancer in the Dark* singt Björk diesen Song im Hochsicherheitstrakt (vgl. Kapitel 9). Das Konzertpublikum hat diese Interpretation zunächst ›vom Band‹ in Begleitung des Orchesters gehört, bevor die Live-Musik die Aufnahme dann vollständig ablöste. ›Vom Band‹ erklang auch Rammsteins »Führe mich« samt der Plätschergeräusche, die den Song in *Nymphomaniac* einleiten. Diese Konzertnummer war ebenfalls eine Mischung aus Band-Aufnahme und Live-Aufführung, wobei die Rammstein-Aufnahme von Beginn an insofern orchestral ›gedoppelt‹ wurde, als das Orchester den gesamten Song musikalisch begleitet hat. Als Zugabe wurde letztlich Joachim Holbeks »The Shiver« aus *Riget* abgespielt, ohne dass das Orchester oder andere Live-Musiker*innen mitwirkten. Mit den Beispielen sind zwei Pole markiert: Einerseits kann die *filmische* Erscheinungsform der Musik in den Konzertsaal Einzug finden, andererseits kann die ›klassische‹ Konzertkultur die Ausführung der Musik bestimmen.

Sosehr die populäre Musik für jenen Konzertkontext verändert werden kann, sowenig ist die ursprünglich in jener Konzertkultur stehende Musik vor der filmischen Erscheinungsform gefeit. Neben César Francks Violinsonate, die zwar

im Programm auch als »Sonate für Violine und Klavier«¹⁷⁴ genannt wird, jedoch im Konzert wie in *Nymphomaniac* mit Henrik Dam Thomsen am Violoncello aufgeführt wurde, betrifft dies vor allem die Orchestereinleitung zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Thomsens Cellostimme wurde wie in der Aufnahme für *Melancholia* im Stile eines Solos über Lautsprecher verstärkt (vgl. Kapitel 7). Neben dieser vom Film beeinflussten Klangästhetik wurden auch Kristian Eidnes Andersens musikalische Schnitte für die Eingangssequenz von *Melancholia* übernommen. Das Konzertpublikum hat Wagners *Tristan*-Einleitung somit nicht nur mit verstärktem Cello-Solo, sondern auch ohne die T. 36.4–40.3 und mit einem vorzeitigen Ende nach der Klimax in T. 83 gehört. Sowohl die filmische Rekontextualisierung von präexistenter Musik als auch ihre musikalische Bearbeitung für den Film können sich also nicht nur Bahn brechen, sondern auch direkt auf die Konzertkultur zurückwirken, indem die allgemeine filmische Verwendung die Grundlage für die Auswahl der Musik und die spezifische filmische Adaption die Grundlage für die Ausführung der Musik bilden kann.

Soundtrack

Nun stellt dieses Konzert ein einmaliges Event dar. Im Gegensatz dazu stehen die Soundtracks, die mit den Filmen veröffentlicht werden und für weitaus mehr Personen gut zugänglich sind. Auch hier lässt sich feststellen, dass die Komponist*innen als wichtiges Bezugssystem verdrängt wurden. Sei es die CD zu *Manderlay* und *Dogville* (Milan Music, 2005), die Schallplatte zu *Antichrist* (Cold Spring, 2019) oder das MP3-Album zu *Melancholia* (Various Artists, 2011): Auf allen Cover prangen zwar der Filmtitel und der Name Lars von Trier in Kombination mit einem Bild aus dem Film; von den Komponisten oder Arrangeuren (vgl. Kapitel 2) fehlt indes jede Spur. Dass auch bei *Antichrist* der Name des Music Supervisors Kristian Andersen fehlt, ist besonders erstaunlich, da diese Schallplatte neben der Neuaufnahme von Händels »Lascia ch'io pianga« – die einzige präexistente Musik im Film und auf dem Album – doch sechs Klangkompositionen von Andersen enthält (Abb. 10.3).

Die filmische Rekontextualisierung zeigt sich auf dieser Schallplatte in der Kompilation. Händels Arie wird wie im besagten Film von Andersens düsteren Geräuschkompositionen umgeben. Darüber hinaus folgt die Reihenfolge der Stücke ihrem Erklingen im Film, sodass die Arie sogar in zwei unterschiedlichen

174 I. O.: »Sonate for violin og klaver«.



Abb. 10.3: Cover der Soundtracks zu *Antichrist* (Cold Spring, 2019) und *Melancholia* (Various Artists, 2011).

Versionen erscheint: in voller Länge nach Andersens »Intro« und in einer um mehr als die Hälfte gekürzten Version vor Andersens »Credits«-Musik.

Die Kürzung der zweiten Version von Händels Arie zeigt, dass die filmische Erscheinungsform der Musik veröffentlicht wurde, d. h. Andersens musikalische Bearbeitung für *Antichrist*. Auch auf dem Soundtrack zu *Melancholia* ist die *Tristan*-Musik in der Bearbeitung von Andersen zu hören, so wie auf der CD *Manderlay and Dogville* die kurzen Musikausschnitte in der Bearbeitung von Joachim Holbek zu hören sind.

Das Konzert und diese Veröffentlichungen mögen für Musikliebhaber*innen, die mit den ursprünglichen Kompositionen vertraut sind, ein Kuriosum darstellen. Ihre Existenz verdeutlicht jedoch, dass die musikalische Bearbeitung einer präexistenten Musik auch jenseits der Filme rezipiert wird. Die vorherige Rekontextualisierung der Musik durch den Film ist ein integraler Bestandteil dieser Rezeption. So schreibt beispielsweise der Amazon-Rezensent David Ramirer über die CD-Veröffentlichung *Manderlay and Dogville*:

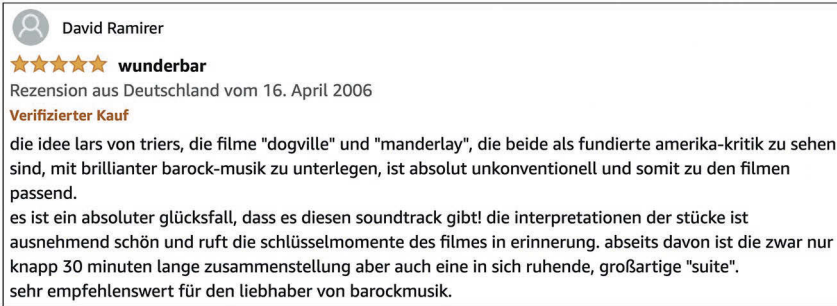











Abb. 10.4: Rezension zu der CD *Manderlay and Dogville* (Milan Music, 2005) auf Amazon.¹⁷⁵


Diese Rezension zeigt, dass sich in der Rezeption weder ein Selbstverständnis als »Liebhaber von Barockmusik« und der Film als primäres Bezugssystem der Musik noch ein durch den Film bedingter Collagen-Charakter (»Zusammenstellung«) und ein ästhetischer Eigenwert des Soundtracks (»großartige Suite«) gegenseitig ausschließen müssen.


Es wird hier also weniger die adaptierte Musik als vielmehr die musikalische Adaption für den Film rezipiert. Die Grundlage der Musikaufnahme stellt die musikalische Bearbeitung für den Film dar, der Fixpunkt in der Rezeption ist wiederum die filmische Rekontextualisierung der Musik. Allerdings ist diese filmische Rekontextualisierung nicht auf Aufführungen oder Aufnahmen beschränkt, die explizit auf den Film Bezug nehmen. In der Netzkultur gibt es die Phrase »X brought me here«, durch die sich das intertextuelle Rezeptionsverhalten von Nutzer*innen rekonstruieren lässt. Mit über 6,5 Millionen Klicks ist die Aufnahme des *Tristan*-Vorspiels vom Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler (Naxos, 1952) die mit Abstand meistgehörte Einspielung auf der Streaming-Plattform YouTube. Ein Blick in die Kommentarsektion offenbart, dass zahlreiche Benutzer*innen auf Triers Film verweisen. Von den 2704 Kommentaren nennen 69 Lars von Trier und 133 *Melancholia* (Stand: 04.03.2021), wobei affirmierende Kommentare wie »me too« oder »same« noch nicht miteinbezogen sind (Abb. 10.5).¹⁷⁶

175 Die Rezension kann über folgende URL aufgerufen werden: https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1MoKV1XPNoGPM/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=Bo1NoCEV11 (13.09.2021).

176 Das Video kann über folgende URL aufgerufen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=J-qoaioG2UA> (08.03.2021).

<p> Araz Mamedkuliev vor 5 Jahren Melancholia brought me here 👍 177 🗨️ ANTWORTEN ▲ 18 Antworten ausblenden</p> <p> tuttt99 vor 5 Jahren me too 👍 6 🗨️ ANTWORTEN</p> <p> Joan Rivera Molina vor 5 Jahren Melancholia keeps me here 👍 11 🗨️ ANTWORTEN</p> <p>N Nathaniel Grant vor 5 Jahren +Joseph molina Me too 👍 🗨️ ANTWORTEN</p> <p>S StrangeBotwin - vor 5 Jahren Me too 👍 🗨️ ANTWORTEN</p> <p> Isa Collins vor 5 Jahren Same; What a movie 👍 4 🗨️ ANTWORTEN</p>	<p> Angele Zamarron vor 6 Jahren lars von trier / melancholia brought me here 👍 3 🗨️ ANTWORTEN ▼ Antwort ansehen</p>
	<p> Lorentz vor 1 Jahr Lars Von Trier brought me here. 👍 1 🗨️ ANTWORTEN</p>
	<p> Giuditta Minervino vor 1 Jahr Melancholia.. And..Penny dreadful.. Brought me.. Here..!!!! 👍 1 🗨️ ANTWORTEN</p> <p> Omaiovi Films vor 4 Jahren Melancholia brought me here 🎵 👍 1 🗨️ ANTWORTEN</p>
	<p> TheMoon vor 9 Monaten Melancholia (Trier) brought me here. 👍 🗨️ ANTWORTEN</p>
	<p>R kSahl vor 3 Jahren Melancholia brought me here. 👍 6 🗨️ ANTWORTEN</p>

 **Low Density Cholesterol** vor 4 Monaten (bearbeitet)
wow, Wagner wrote this for *Melancholia* almost 200 years before the film!
👍 3 🗨️ ANTWORTEN

 **Donald Arteaga** vor 7 Jahren
Found this amazing piece of music from the film "Melancholia!"
👍 58 🗨️ ANTWORTEN


 **MrShaun42088** vor 4 Jahren
I'd like to thank 'Melancholia for introducing me to this epic composition
👍 5 🗨️ ANTWORTEN

Abb. 10.5: Ausschnitte aus der Kommentarsektion unter der Aufnahme des *Tristan*-Vorspiels vom Philharmonia Orchestra mit Wilhelm Furtwängler (Naxos, 1952) auf YouTube.

Diese Rezeptionspraxis spielt selbstredend dem oben erwähnten Argument, die filmische Aneignung von Musik sichere ihr Überleben, in die Karten. Sie deutet aber auch darauf hin, dass Konzepte wie Originalität und Werktreue sowie die dabei zugrunde liegende Hierarchie für viele Rezipient*innen schlichtweg keine Rolle zu spielen scheinen oder zumindest nicht an eine historische Genese gebunden sind. Adaptierte Texte werden *nach* den Adaptionen rezipiert, sodass der originale Kontext dieser *Tristan*-Hörer*innen der Film und nicht das Musikdrama darstellt. »Multiple versions exist laterally,« so Hutcheon (2013: xv) in ihrer Adaptionstheorie, »not vertically.«

Inszenierung

In Mariusz Trelński's Inszenierung von Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* erinnert einiges an Trier's *Melancholia*. Die Uraufführung fand im Frühjahr 2016 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Simon Rattle am Festspielhaus in Baden-Baden statt. Die Inszenierung zog dann im Sommer nach Warschau in die polnische Nationaloper, eröffnete im Herbst die Saison 2016/17 der Metropolitan Opera in New York und wurde im Sommer 2017 schließlich im Nationalen Zentrum für Darstellende Künste in Peking aufgeführt. Während das Trier-Konzert ein einmaliges Ereignis in Kopenhagen war und die Soundtrack-Veröffentlichungen tendenziell eine musikkulturelle Nische darstellen, handelt es sich bei dieser Inszenierung um eine Ko-Produktion, die drei Kontinente umspannt, in vier Ländern auf der Bühne aufgeführt und weltweit in über 70 Ländern live auf Kinoleinwand übertragen wurde.

Trelński lässt die Geschichte auf einem paramilitärischen Kriegsschiff in schwerer See spielen. Neben dem Polarlicht, welches das düstere Bühnenbild streckenweise aufhellt und das bereits in *Melancholia* mit der *Tristan*-Musik verknüpft wurde, rufen vor allem die Einleitungen zu den drei Akten den Film in Erinnerung. Diese Musik wird von Videoprojektionen in Form einer riesigen Radaranzeige begleitet. Auf dem Radarschirm erscheint eine Montage, die ein Schiffsbug im stürmischen Meer, Wälder in Flammen, in der Luft wehende Asche und Nussfrüchte einer Pusteblume sowie eine Holzhütte zeigt, in der sich ein Mann mit einer Pistole das Leben zu nehmen scheinen will. Wie in der Eingangssequenz von *Melancholia* werden viele dieser Bilder in extremer Zeitlupe abgespielt. Die wohl eindeutigste Referenz stellt jedoch einen Planeten oder eine schwarze Sonne dar, der bzw. die sich in allen drei Videoprojektionen der Erde (und dem Publikum) bedrohlich nähert und der augenscheinliche Grund für den Weltuntergang im Flammenmeer ist.

All dies sind Bilder und Stilmittel, die in *Melancholia* mit der *Tristan*-Musik in Zusammenhang gebracht wurden und sich nun auch außerhalb des Films Bahn gebrochen haben. Dementsprechend ist es kaum verwunderlich, dass Triers Film auch in der journalistischen Besprechung dieser Inszenierung ein wichtiger Bezugspunkt war:

[...] die düstere Szenerie scheint bisweilen ein wenig an Lars von Triers Film *Melancholia* zu erinnern. (Doppler 2016)

Man hat zwischendurch den Eindruck, Treliński könnte Lars von Triers Film *Melancholia* vor Augen gehabt haben, in dem die »Tristan«-Musik eine entscheidende Rolle spielt. (von Sternburg 2016)

Apart from the superb singing and conducting, what struck me the most about this production was its cinematic qualities and its use of association to create a thick web of visual imagery in keeping with the films of Lars von Trier, in particular the 2011 film *Melancholia*. (Rothe 2016)

The characters are observed incessantly, every few moments Isolde's cabin is displayed on monitoring screens. They are also kept watch on through a night vision device. These ideas are all very interesting, comprehensible and expressive, similarly to the visualizations of the black sphere, a planet of death or melancholy, evoking associations with *Melancholia* by Lars von Trier (in which the Prelude to *Tristan und Isolde* was used) or a warship cutting through the waves. (Dębowska 2016)

Diese Inszenierung und ihre Rezeption verdeutlichen, wie direkt die Musikkultur von der Filmkultur beeinflusst sein kann. Durch die filmische Rekontextualisierung der Musik findet eine (Neu-)Semantisierung statt, mit der neue Bedeutungspotenziale generiert werden, die *nach dem* Film und *jenseits des* Films aufgerufen werden können. Selbstverständlich handelt es sich nicht um eine Einbahnstraße. Ganz im Gegenteil, *Melancholia* ist wiederum von einer Bayreuther *Siegfried*-Inszenierung inspiriert, wie Nila Parly feststellt:

[...] one of the pictures in von Trier's *Ring* project archive is a photograph from Act III of Wieland Wagner's *Siegfried* from 1954 [...]. The circle in the background and the curved platform, for which this scene is famous, constitute a by now iconic image of a final Wagnerian love. One can see how this operatic scene inspired von Trier's final shot from *Melancholia*. (Parly 2019: 25)

Musik und Film koexistieren nicht einfach bloß: Dass die Inspiration für das Schlussbild in *Melancholia* einerseits durch Triers Arbeit am Bayreuther *Ring* entstand (vgl. Kapitel 8) und es sich andererseits bei Treliński sowohl um einen

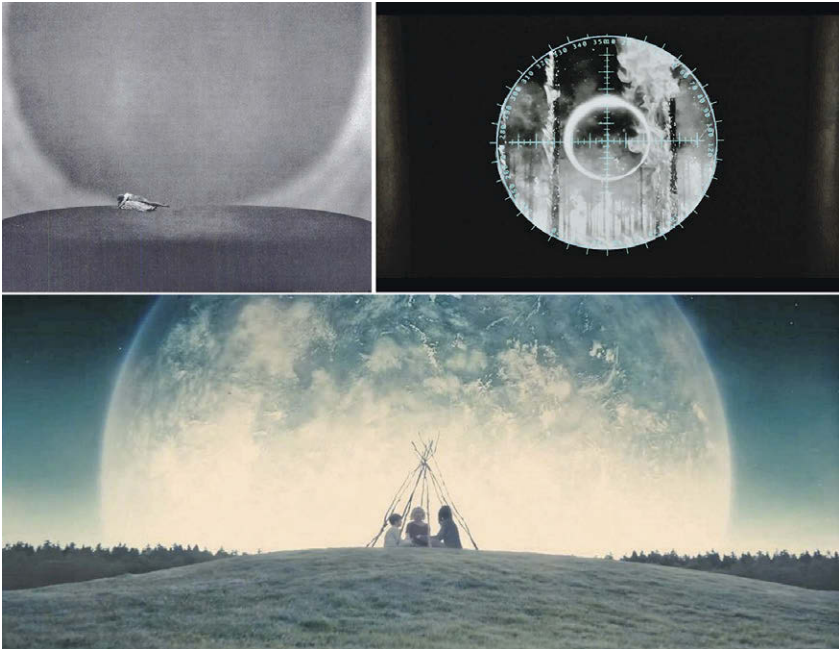


Abb. 10.6: Wieland Wagners *Siegfried*-Inszenierung (1951; links oben),¹⁷⁷ das Ende von Lars von Triers *Melancholia* (2011; unten) und der Beginn von Mariusz Trelińskis *Tristan*-Inszenierung (2016; rechts oben).

Opern- als auch Filmregisseur handelt, zeigt, wie verzahnt Film- und Musikkultur sein können (Abb. 10.6).¹⁷⁸

Sowohl die filmische Rekontextualisierung als auch die musikalische Bearbeitung für den Film wirken sich auf die außerfilmische Realität aus. Das Phänomen präexistenter Musik im Film ist auch jenseits des Films von Bedeutung, weil film-

177 Das Foto ist Spotts (1994: 215) entnommen. Die Bildüberschrift dort lautet: »The Awakening scene in *Siegfried* was one of New Bayreuth's most sublime stage images. In this 1954 performance *Siegfried* was Wolfgang Windgassen and Brünnhilde was Astrid Varnay, who sang the role during the years 1951–67.« Das Foto in Triers Inspirationsmappe für sein Bayreuth-Projekt ist nicht nur mit diesem identisch, sondern scheint auch ebenso aus Spotts Buch zu stammen, da es die gleiche Überschrift trägt (vgl. Parly 2019: 24).

178 Vgl. hierzu auch Jacke (2014: 270): »Robert Wilson hat den zweiten Akt [des *Tristan*] einmal so choreografiert, dass die beiden Liebenden in absoluter Verlangsamung aufeinander zuschreiten. Diese Choreografie wird exakt in der Ouvertüre des Films [*Melancholia*] gezeigt, in der zwei Planeten, die langsam aufeinander zukommen, am Ende miteinander verschmelzen.«

musikalische Adaptionen wiederum in anderen kulturellen und medialen Kontexten adaptiert werden. Dies anhand ausgewählter Beispiele zu zeigen, war das Ziel für die letzten Seiten dieses Buchs. Das Prinzip der Exemplarität und die damit verbundene Anschaulichkeit und Konkretion betreffen insofern die gesamte Studie, als sie einen Regisseur als Untersuchungsgegenstand herausgreift, dessen Korpus für die Beantwortung der zentralen Fragen aufschlussreich erscheint: Wie machen sich Filmschaffende Musik zu eigen und wie entsteht dadurch Bedeutung? Dieses Buch schlug nicht nur Antworten vor, sondern diskutierte auch verschiedene Perspektiven auf diese Fragen. Die kürzestmögliche Antwort und mithin die Kernaussage des Ganzen lautet: In *kollaborativen Arbeitsprozessen* adaptieren Filmschaffende präexistente Musik sowohl durch die *musikalische Bearbeitung* für den Film als auch die *filmische Rekontextualisierung* der Musik.

Erwartungsgemäß (ent)stehen am Ende einer Studie neue Fragen. Im Laufe der Arbeit wurden Themen angeschnitten, die nicht vertieft werden konnten, und es wurden Fragen aufgeworfen, die an anderer Stelle beantwortet werden müssen. So ließen sich viele Aspekte der vorherigen Analysen im Lichte postmoderner Charakteristika betrachten, worunter u. a. die Collage, der Eklektizismus, die Widersprüchlichkeit, die Ironisierung, die Fragmentierung, die Enthierarchisierung und die Funktionalisierung zählen.¹⁷⁹ Postmoderne und präexistente Musik eint die Destabilisierung traditioneller Ideen von Autorschaft, Originalität und vom ›Werk‹. Die postmoderne Aneignung von Musik ist dabei keinesfalls auf den Film beschränkt. Im Gegenteil, sie betrifft den Großteil der heutigen Kunst- und Unterhaltungswelt: von den Praktiken des Samplings in der DJ-Kultur über die repetitive Imitation und Adaption von Songs auf TikTok bis hin zur Avatarisierung von Popstars und Spielbarmachung ihrer Musikperformances im Videospiel.¹⁸⁰ Die filmmusikalische Aneignung ist somit Bestandteil einer breiteren Kultur, die nicht nur die gegenwärtigen kompositorischen Praktiken beeinflusst, sondern auch die Art und Weise, wie wir Musik aus vergangenen Zeiten rezipieren. Durch die Digitalität und die dadurch entstehende zunehmende Verfügbarkeit wurde diese Aneignung zur Alltagspraxis, mit der sich Menschen in kulturelle Prozesse einschreiben. So wie Lars von Trier in dieser Arbeit als Fallstudie für das Phänomen der präexistenten Musik im Film dient, kann wiederum die filmische Aneignung von präexistenter Musik als Fallstudie einer postmodernen Kulturtechnik verstanden werden, die durch die heutige Digitalität allgegenwärtig ist.

179 Für Charakteristika »postmoderner Musik« vgl. Kramer (2016: 9–11).

180 Zur musikalischen Sampling-Kultur vgl. Liechti (im Druck), zur »Musical Persona« als digitale Spielfigur vgl. Fritsch (2016) und zur musikalischen Praxis und Popularisierungsprozesse auf TikTok vgl. Zeh (2020).

Quellen

Literatur

- Brody, Richard (2014): Music Ruined by Movies. In: *New Yorker*, 24. März. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/music-ruined-by-movies> (05.08.2021).
- Brown, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.
- Cook, Nicholas (2013): *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Dębowska, Anna (2016): Tristan und Isolde – Mariusz Treliński. In: *Culture.pl*, Juni. URL: <https://culture.pl/en/work/tristan-und-isolde-mariusz-trelinski> (05.08.2021).
- Doppler, Bernhard (2016): »Tristan und Isolde«: Dunkles Nachtstück mitten auf dem Meer. Berliner Philharmoniker und Sir Simon Rattle bei den Osterfestspielen in Baden-Baden. In: *Der Standard*, 24. März. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000033593160/tristan-und-isolde-dunkles-nachtstueck-mitten-auf-dem-meer> (05.08.2021).
- Flückiger, Barbara (2009): Sound Effects: Strategies for Sound Effects in Film. In: *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. Hg. von Graeme Harper, Ruth Doughty, und Jochen Eisentraut. New York et al.: Bloomsbury. S. 151–179.
- Fritsch, Melanie (2016): Beat it! Playing the »King of Pop« in Video Games. In: *Music Video Games: Performance, Politics, and Play*. Hg. von Michael Austin. New York: Bloomsbury. S. 153–176.
- Godsall, Jonathan (2019): *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).
- Horowitz, Joseph (1992): Mozart as Midcult: Mass Snob Appeal. In: *The Musical Quarterly*, 76/1: 1–16.
- Hutcheon, Linda (2013): *A Theory of Adaptation*. Abingdon und New York: Routledge.
- 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.
- Joe, Jeongwon (2006): Reconsidering Amadeus: Mozart as Film Music. In: *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Hg. von Phil Powrie und Robynn Stilwell. London & New York: Routledge. S. 57–73.
- Kramer, Jonathan (2016): *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Hg. von Robert Carl. New York et al.: Bloomsbury.

- Liechti, Hannes (im Druck): *This Track Contains Politics: The Culture of Sampling in Experimental Electronica*. Bern: Norient Books.
- Marshall, Robert L. (1997): *Film as Musicology: Amadeus*. In: *The Musical Quarterly*, 81/2: 173–179.
- Motte-Haber, Helga de la und Emons, Hans (1980): *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München und Wien: Hanser.
- Parly, Nila (2019): *Lars von Trier's Lost Ring*. In: *Cambridge Opera Journal*, 30/1: 1–28.
- Rothe, Alexander (2016): *A Tristan in the Style of Lars von Trier*. In: *Blog*, 15. Oktober. URL: <https://alexanderkrothemusicology.wordpress.com/2016/10/15/a-tristan-in-the-style-of-lars-von-trier/> (05.08.2019).
- Schneider, Norbert Jürgen (1989): *Handbuch Filmmusik: Musik im dokumentarischen Film*. München: Ötschläger (Kommunikation Audiovisuell, 15).
- Spotts, Frederic (1994): *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven und London: Yale University Press.
- Sternburg, Judith von (2016): *»Tristan und Isolde« in Baden-Baden: Schwarze Sonnen*. In: *Frankfurter Rundschau*, 21. März. URL: <https://www.fr.de/kultur/theater/schwarze-sonnen-11657225.html> (05.08.2021).
- Winters, Ben (2014): *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*. New York und London: Routledge.
- Yang, Mina (2006): *Für Elise, circa 2000: Postmodern Readings of Beethoven in Popular Contexts*. In: *Popular Music and Society*, 29/1: 1–15.
- Zeh, Miriam (2020): *TikTok*. In: *Pop. Kultur und Kritik*, 16: 10–15.