

2 »Director and Dictator«: Der Auteur Mélomane vs. die Musical Idea Work Group

Dieses Kapitel untersucht, welche musikalischen Aspekte an der Konstruktion von Autorschaft beteiligt sind und in welcher Beziehung Lars von Triers Image als Autorenfilmer zu den filmmusikalischen Arbeitsprozessen in der Filmproduktion steht. Rezeptions- und Produktionsperspektiven werden in einen Dialog gebracht. Bei der Rezeptionsperspektive beziehe ich mich auf Claudia Gorbmans Idee des »Auteur Mélomane« (2007). Für die Produktionsperspektive wird in Anlehnung an Ian Macdonald (2004, 2010, 2012) das Konzept einer »Musical Idea Work Group« als flankierendes Korrektiv zur Auteur-Ideologie zur Diskussion gestellt. Die Grundlage für die Analyse der Produktionsprozesse bilden qualitative und semistrukturierte Insider-Interviews mit den Akteur*innen (vgl. Bruun 2016), die 2020 und 2021 in Kopenhagen stattfanden.

Der als Lars Trier geborene Filmemacher hat sich schon frühzeitig als Schöpfer seiner Filme verstanden und inszeniert: »One could say that Lars Trier's project was not primarily to make films but to construct Lars von Trier, the auteur filmmaker« (Schepelern 2004: 111). Schon in der ersten Film-Trilogie »Europa« ist Lars von Trier in allen Filmen präsent: In *Europa* und *The Element of Crime* beschränkt er sich auf die seit Alfred Hitchcock recht typischen Cameo-Auftritte eines Autorenfilmers. In *Epidemic* übernahm er die Hauptrolle des Films und spielte sich selbst, wie er ein Drehbuch für einen Film schreibt, in dem er ebenso die Hauptrolle spielt. In seiner Fernsehserie *Riget* (*The Kingdom*; 1994 & 1997) trat er im Abspann jeder Folge auf und stellte sich dem Publikum vor. Zu Beginn von *Breaking the Waves* erscheint sein Name in gigantischen Großbuchstaben auf der Leinwand. Aber auch außerhalb seiner Filme erregte er Aufmerksamkeit: So legte er nach der skandalösen Pressekonferenz in Cannes 2011 zu *Melancholia*, in der er durch seine Äußerungen über Hitler einen Eklat auslöste und zur Persona non grata erklärt wurde, ein Schweigegelübde gegenüber der Presse ab und ließ sich im Rahmen der Veröffentlichung seines nächsten Films *Nymphomaniac* mit einem zugeklebten Mund ablichten. Für *Antichrist* ließ er sich in Anlehnung an Hitchcock mit einem Raben fotografieren – bloß liegt der Vogel bei Lars von Trier tot zu seinen Füßen, anstatt auf der Schulter zu sitzen. Kurz vor der Pressekonferenz zu diesem Film in Cannes rühmte er sich selbst als »bester Regisseur der Welt« (Schulz-Ojala 2009), und bereits zu Beginn seiner Karriere gab er sich alles andere als bescheiden, wenn er über *Europa* sagte, dass er im Vorfeld entschieden habe, diesen Film als großartiges Meisterwerk anzulegen (vgl. Schepelern 2000: 118–119). Dass für derlei Projekte die Mitwirkung von Schauspieler*innen nötig ist,

stellte für Trier hauptsächlich ein Hindernis dar: »They are the only thing that stands between you and a good film« (Trier in Heath 2011). Er betonte mehrmals, wie wichtig es ihm sei, dass sich die Schauspieler*innen dem Regisseur unterordnen: »For me, it's an indication of professionalism that actors follow the director's instructions. It's *his* vision ... Danish actors would demand to »understand« their roles. But what is there to understand if the director knows precisely what he must have?« (Trier in Stevenson 2002: 35; Herv. i. O.). »I believe that all good art«, so Trier (2018) in einem Interview nach der Verleihung des Sonning-Preises, »is created under dictatorial conditions.«

Zahlreiche Aspekte unterstützen die Vorstellung von Triers Autorschaft. Hierzu zählen die Abkehr von Traditionen des dänischen Kinos, die Konsistenz von Themen, die Selbstauflegung von Regeln, welche ihren Höhepunkt in dem *Dogma*-Manifest findet, sowie das Schreiben von Statements und Manifesten zu seinen Filmen (ähnlich zu Eisenstein, Vertov und Godard). Durch die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma Zentropa mit Peter Aalbæk Jensen im Jahr 1992, das Schreiben der Drehbücher sowie die Verantwortung für das Casting und die Crew schien Trier die größtmögliche Kontrolle über seine Filmproduktionen zu erlangen (vgl. Schepelern 2004) und für sich die Freiheit des Künstlersubjekts zu reklamieren.

Auch wenn Regisseure wie Lars von Trier äußerst medienwirksam agieren, ist es nicht selbstverständlich, dass der Film als das Produkt einer einzigen Person verstanden wird. Auf der einen Seite schließt die industrielle Filmproduktion die Mitwirkung zahlloser Menschen ein. Auf der anderen Seite gab es seit den 1940er-Jahren immer wieder Bewegungen, die sich für die künstlerische Kontrolle über den Film durch die Regisseur*innen einsetzten: der *Italienische Neorealismus*, die französische *Nouvelle Vague*, der *Neue Deutsche Film*, das US-amerikanische *New Hollywood* und schließlich auch das dänische *Dogma 95*, an dem Trier maßgeblich beteiligt war (vgl. Kapitel 4). Als einer der wichtigsten Wegbereiter des Auteurs gilt der Filmkritiker und Regisseur François Truffaut, der in seinem polemischen Aufsatz »Une certaine tendance du cinéma français« (1999 [1954]) einforderte, dass die Regisseur*innen mehr Einfluss auf ihre Filme ausüben. Diese Bewegungen verstanden den Film als das Werk eines individuellen Urhebers statt als das kollaborative und mithin weitestgehend anonyme Produkt einer Entertainment-Industrie. Die Urheberschaft wurde dabei für die Figur des Regisseurs bzw. der Regisseurin beansprucht. Das Autorenkino versprach eine gesellschaftliche Aufwertung, indem es den Film aus seinem Schattendasein zu einer eigenen Kunstform erhob (vgl. Watson 2012).

So einleuchtend die politische und gesellschaftliche Funktion des Auteurs ist, so problematisch mag sie in Anbetracht realer Produktionsbedingungen erschei-

nen. Autorschaft ist ein Konstrukt, an dem Filmschaffende und Publikum beteiligt sind, von der Produktion über die Distribution bis hin zur Rezeption. Doch muss dieses Konstrukt keinesfalls der Wirklichkeit entsprechen. Der Autorbegriff lässt sich sicherlich als ein Notbehelf verstehen, der das Zusammenwirken zahlreicher Personen stellvertretend in einer bündelt. Er lässt sich auch mit Michel Foucault als eine Möglichkeit sehen, verschiedene Texte zu einer Gruppe zusammenzufassen,²¹ sodass der Begriff als analytischer Ansatz dient, mit dem Filme desselben Regisseurs bzw. derselben Regisseurin gebündelt und in Beziehung zueinander gesetzt werden. Auch wenn diese Reduktion die Korpora erst handhabbar macht, sollte bewusst sein, dass mit ihr sprachlich eine Realität geschaffen wird, die der Produktionsrealität nicht unbedingt entsprechen muss, ja ihr sogar widersprechen kann. Der kanadische Schriftsteller Michael Ondaatje macht auf die Diskrepanz zwischen realer Praxis am Set und öffentlicher Rezeption aufmerksam:

It is hard for any person who has been on the set of a movie to believe that only one man or woman makes a film. At times a film set resembles a beehive, or daily life in Louis XIV's court – every kind of society is witnessed in action, and it seems every trade is busy at work. But as far as the public is concerned, there is always just one Sun-King who is sweepingly credited with responsibility for story, style, design, dramatic tension, taste, and even weather in connection with the finished project. When, of course, there are many hard-won professions at work. (Ondaatje 2002: xi)

Das vorliegende Kapitel widmet sich dieser Spannung zwischen den Arbeitsprozessen in der Filmproduktion und der Idee vom Regisseur als »Sonnenkönig«,²² wobei die *musikalische* Dimension im Mittelpunkt steht.

21 Foucault spricht dem Autornamen (im Gegensatz zum einfachen Eigennamen) eine auf den Diskurs bezogene bestimmte Rolle zu: »[...] er [der Autornamen] besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander« (2000 [1969]: 210).

22 Bis dato hat sich v. a. die Soziologie für die künstlerischen Arbeitsprozesse interessiert. So haben Pierre Bourdieu und Howard Becker ausführlich über die kulturelle und künstlerische Produktion (Bourdieu 1993, 1996) bzw. Kunst als kollektives Handeln (Becker 1974, 1982) geschrieben. Becker führt in seiner kunstsoziologischen Studie *Art Worlds* sogar das Beispiel des Abspanns eines Hollywood-Films an, der die zahlreichen Personen und ihre vielfältigen Aufgaben für das Zustandekommen explizit darstellt (vgl. 2008 [1982]: 7–9).

Lars von Trier als Auteur Mélomane

Claudia Gorbman (2007) bezeichnet jene Regisseur*innen, die von der eigenen musikalischen Ausgestaltung ihrer Filme geradezu besessen scheinen, als »Auteurs Mélomanes«. Die Herkunft des Begriffs erläutert sie folgendermaßen:

»Mélomane« is the French term for »music lover« or »music-loving«. Containing the Greek roots for music (»melo«) and passion or madness (»mania«), it implies a more excessive, even irrational love for music than its English equivalent. I use this French term to make reference and pay homage to English-language film critics' adoption of the French word »auteur« in the early 1960s [...]. (Gorbman 2007: 161)

Auf diese Weise weitet Gorbman das Konzept des Auteurs auf die Musik aus. Sie glaubt, dass bestimmte Regisseur*innen Musik durch die eigene Auswahl und Platzierung nicht nur als Montage-Element benutzen, sondern auch als eine Plattform für ihren idiosynkratischen Geschmack, wodurch die Musik zu einer »authorial signature« werde (ebd.: 151). Zu Beginn ihres Aufsatzes ist zu lesen:

While fully recognizing the ideological construct of the auteur as increasingly commodified and reified, this chapter argues for the consideration of music in the study of some contemporary filmmakers, especially those I will call *mélomanes*. More and more, music-loving directors treat music not as something to farm out to the composer or even to the music supervisor, but rather as a key thematic element and a marker of authorial style. (ebd.: 149; Herv. i. O.)

In Anbetracht dieses Verweises auf den Auteur als ideologische Konstruktion ist der Personenkult, den Gorbman in ihrem Aufsatz betreibt, erstaunlich. Für Gorbman dient der Begriff vor allem für das Herausgreifen einzelner Regisseur*innen und die Lobpreisung ihres Umgangs mit Musik. Gorbmans Pantheon beherbergt u. a. Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Jim Jarmusch und Sally Potter. Für Gorbman sind es stets die Regisseur*innen, die mit der Musik mit höchster Präzision in Bezug auf Rhythmus und Bedeutung umgehen (vgl. ebd.: 153). Music Supervisors, Sound Designer und Editor*innen spielen in Gorbmans Welt indes keine Rolle. Die Verwendung von präexistenter Musik einer einzigen Person zuzuschreiben, ist in Anbetracht der zahlreichen Akteur*innen, die an diesen Arbeitsprozessen beteiligt sind, zweifelsohne simplifizierend. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass sowohl in der journalistischen als auch wissenschaftlichen Rezeption der Eindruck vorherrscht, der oder die Regisseur*in wäre für die besondere und herausstechende Bedeutung der Musik eines Films verantwortlich. Dass es sich dabei in der Regel um Män-

ner²³ handelt, die gar nicht die notwendigen Fähigkeiten in Komposition, Arrangement oder Musikproduktion besitzen, zeigt, wie sehr Autorschaft und Regie mittlerweile zusammengedacht werden.²⁴

Mit und anhand von Gorbman lassen sich demnach zwei Aspekte verdeutlichen, die für das vorliegende Kapitel zentral sind: 1) Die musikalische Dimension partizipiert an der Konstruktion von Autorschaft. 2) Die (wissenschaftliche) Rezeption ist maßgeblich an dieser Konstruktion beteiligt. Auch wenn Gorbman Trier nicht in den Kreis musikbegeisterter Regisseure aufnimmt, wird er unbezweifelbar als ein Auteur Mélomane wahrgenommen. Beispielhaft mögen dafür drei Aussagen in chronologischer Reihenfolge stehen:

Wie etwa Johann Sebastian Bach in den Engführungen seiner Fuge die Einsätze kurz hintereinander folgen und die Themen sich überlappen läßt, rafft und manipuliert Trier in dieser Szene [in *The Element of Crime*] den realen Zeitablauf der filmischen Erzählung und gibt dadurch gleichzeitig den sprunghaften Vorgang der Erinnerung wieder. (Forst 1998: 34)

Most clearly at play in *Europa* [...], the kind of cinematic counterpoint mobilised by von Trier echoes the technical innovations of Wagner, transposing his approach to opera into the realm of the cinematic. (Bainbridge 2007: 2)

Lars von Trier konfrontiert den Filmzuschauer mit seiner Lesart [von Richard Wagners *Tristan und Isolde* in *Melancholia*] zwei Mal, in einer musikalischen Meta-Ebene und danach in einer narrativen Bild-Ebene – ganz genau so, wie Richard Wagner das in seinen romantischen Opern *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* auch tut. (Sonntag 2015: 77)

Folgende Implikationen, deren Betonung mir wichtig erscheint, finden sich in den Zitaten: Lars von Trier wird die Handlungsmacht zugeschrieben. Er ist derjenige, der handelt, und nicht eine Gruppe von Filmschaffenden. Dies wird durch einen Vergleich bestärkt: Genauso wie Richard Wagner oder Johann Sebastian Bach vorgeblich die alleinige Macht über ihre Partituren gehabt haben, besitze Lars von Trier die alleinige Verfügungsgewalt in der Filmproduktion. Da gleich-

23 Das beschriebene Machtgleichgewicht hängt mit dem Geschlecht zusammen: Music Researcher, Music Supervisor und Editor*innen, die – wie wir sehen werden – maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung von filmmusikalischen Ideen ausüben, sind häufig weiblich, während der Beruf des Regisseurs kaum stärker männlich dominiert sein könnte. Ferner ist bereits die Idee von Autorschaft geschlechtlich codiert. Vgl. hierzu Knaus & Kogler (Hg.; 2013).

24 Neuerdings rückt zunehmend die Bedeutung des Music Supervisors ins Blickfeld. Im Gegensatz zu Gorbman beleuchtet Rabenalt (2015) etwa die langjährige und fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Martin Scorsese und dem Music Supervisor Robbie Robertson. Vgl. ferner Barham (2009), Godsall (2015: 45; 2019: 40–42), McQuiston (2013: 2; 2021: 4–5), Merkley (2007). Auf die Music Supervisors, die mit Lars von Trier arbeiteten, gehe ich weiter unten ein.

zeitig das Filmprodukt mit diesen Musikwerken verglichen wird, scheint bei Lars von Trier aus dem Film Kunst zu werden. Letztlich wird Trier durch den Wagner/Bach-Vergleich in einen erlauchten Kreis kulturgeschichtlicher Autoritäten erhoben, wodurch eine wissenschaftliche Untersuchung legitimiert erscheint. Diese Aussagen stellen beileibe keine Sonderfälle dar, sondern bilden im Gegenteil eine gängige Praxis im wissenschaftlichen Diskurs ab.

In Anbetracht von Berufsbezeichnungen wie Music Supervisor, Sound Designer und Music Researcher, die immer wieder in Filmabspannen zu finden sind, drängt sich umso mehr die Frage auf, warum die musikalische Gestaltung auf das Konto des Regisseurs bzw. der Regisseurin gehen sollte. Im Fall Trier werden immer wieder die Komponisten, Sound Designer und Music Supervisors Kristian E. Andersen, Joachim Holbek und Mikkel Maltha als die Verantwortlichen im Abspann genannt. Für beispielsweise *Melancholia* war Andersen als Arrangeur, Sound Designer und Music Supervisor tätig. Im wissenschaftlichen Diskurs über die Musik in diesem Film spielt er jedoch kaum eine Rolle. Bei Sonntag (2015: 67–77) wird Andersen überhaupt nicht genannt, bei Larkin erscheint er immerhin zwei Mal (2016: 45, 49), was jedoch angesichts der fast 60-maligen Nennung Triers in Kombination mit der Bearbeitung der *Tristan*-Musik in diesem Film als ein zentrales Thema des Aufsatzes fast nichtig wirkt. Der Diskurs konstruiert insofern ein starkes Machtgefälle, als er die tatsächlichen Kollaborationen auf eine Person reduziert.

Um nicht missverstanden zu werden: Es liegt mir fern, die Idee des Auteur Mélomane als falsch darzustellen. Ich behaupte nicht, dass Autorschaft ein bloßes Hirngespinnst oder gar funktionslos sei. Stattdessen geht es mir darum, *wie* Autorschaft bei Lars von Trier entsteht und *was* sie bedeutet: Die sprachliche Vorgehensweise, Lars von Trier Handlungsmacht zuzuschreiben, um jene Handlungen mit denen von kulturgeschichtlich einflussreichen Komponisten zu vergleichen, stellt einen gewichtigen Mechanismus in der Konstruktion von Lars von Trier als Auteur Mélomane dar. Doch wodurch entsteht bei der Betrachtung der Filme die Annahme, die Verwendung von Musik in ihnen sei durch eine individuelle Handschrift des Regisseurs geprägt? Und wie lässt sich die Idiosynkrasie hinsichtlich der Verwendung von Musik in diesen Filmen beschreiben?

Für die Wahrnehmung von Lars von Trier als Auteur Mélomane spielt es sicherlich eine Rolle, dass er an der Produktion von insgesamt neun Musikvideos beteiligt war und bis auf eine Ausnahme auch bei allen Regie führte. Diese Produktionen entstanden für das dänische Popduo Laid Back, den Liedermacher Kim Larsen und den französischen Musiker Manu Katché. Viele dieser Musikvideos sorgten durch ihre außergewöhnlichen Konzepte für Aufsehen. Für »Bakerman« (1990) stürzten sich die Musiker*innen samt Instrumenten aus einem Flugzeug.



Abb. 2.1: Lars von Trier in »The Shiver« (1994; links) und »You're a Lady« (1998; rechts).

Das Video zeigt die Musik-Performance dann im freien Fall von 4,8 Kilometern. In »Bet It On You« (1990) ist zu sehen, wie Personen absurde Guinness-Rekorde zu brechen versuchen: Ein Mann scheitert dabei, 30 Schokoküsse zu essen; ein anderer stellt einen neuen Rekord auf, indem er 140 Kilogramm mit seinem Bart anhebt. Für »Change« (1992) haben alle Darsteller*innen rückwärts performt, während das Lied rückwärts abgespielt wurde. Anschließend wurde das Video rückwärts kopiert, sodass die Aktionen und das Lied wieder vorwärts laufen, die Bewegungen jedoch demnach unnatürlich wirken.

Er trat aber auch vor der Kamera in Erscheinung: In dem Musikvideo »The Shiver« (1994; Musik: Joachim Holbek) zu seiner Serie *Riget* führt er mit Chirurg*innen einen bizarren Tanz auf. Für *Idioterne* trat Trier schließlich selbst ans Mikrofon und gab sich als Schlagersänger (Abb. 2.1). Er produzierte mit dem Schauspiel-Ensemble des Films ein skurriles Cover von Peter Skellerns »You're a Lady« (1972). Skellerns Musik zeichnet sich durch einen sentimental Liedtext mit Klavierbegleitung sowie Bläser- und Chorarrangements aus. In dem Musikvideo für *Idioterne* nimmt Trier nun die Position Skellerns ein, während die sich – ihren Filmrollen entsprechend – geistig behindert gebenden Schauspieler*innen den Chor bilden. Das Lied wurde nach der Filmpremiere auf den Festspielen in Cannes (1998) gespielt.

Ähnlich wie bei Stanley Kubrick erklang Musik bereits am Filmset. Im unveröffentlichten Script Report zu *Melancholia* ist vermerkt, dass einzelne Szenen zu »Wagner Playback« aufgenommen wurden (Braun 2010: 54, 189), im ebenso unveröffentlichten Sound Report zu *Nymphomaniac* ist notiert, dass in einigen Szenen »Music Playback« erklang (Hildebrandt & Kempermann 2012: I, 21). Bemerkenswerterweise wurde auch Musik verwendet, die später gar nicht in den Film Einzug fand. In der Dokumentation *Ennenstadt Europa* (1984) sagt Trier, dass er

Di- / Trilogie	Jahr	Filmtitel
Europa	1984	<i>The Element of Crime</i>
	1987	<i>Epidemic</i>
	1991	<i>Europa</i>
Golden Heart	1996	<i>Breaking the Waves</i>
	1998	<i>Idioterne</i>
	2000	<i>Dancer in the Dark</i>
Land of Opportunities (USA)	2003	<i>Dogville</i>
	2005	<i>Manderlay</i>
Depression	2009	<i>Antichrist</i>
	2011	<i>Melancholia</i>
	2013	<i>Nymphomaniac</i>
o. A.	2018	<i>The House That Jack Built</i>

Tab. 2.1: Lars von Triers Kinofilme.

den Dreh von *The Element of Crime* als Happening gestalten wollte, indem er Musik von Richard Wagner in ohrenbetäubender Lautstärke erklingen ließ. Es war – in Triers eigenen Worten (in Parly 2019: 3) – »fucking mythological!« Die Bewegungen der Schauspieler*innen wurden hierbei zur Musik choreographiert, im finalen Film erklingt dann jedoch die von Bo Holten komponierte Musik. Bewegungen zur Musik zu synchronisieren, die Musik jedoch dann wieder zu streichen, führt – wie im Musikvideo »Change« – zu einem Verfremdungseffekt, der die Schauspieler*innen wie Marionetten erscheinen lässt (vgl. Langkjær 2021).

Bo Holtens Filmmusik stellt eine Ausnahme dar, denn in den meisten Filmen erklingt präexistente Musik. Von den zwölf Kinofilmen, die im Zeitraum von 1984 bis 2018 erschienen sind (Tab. 2.1), wurde neben *The Element of Crime* lediglich noch für *Europa* eine orchestrale Filmmusikkomposition in Auftrag gegeben. Die Verwendung von präexistenter Musik ist eindeutig vorherrschend. Spätestens seit Stanley Kubrick gilt die Verwendung von präexistenter Musik als Auto-rensignatur.²⁵ »Compilation practice,« so Jonathan Godsall (2019: 35; Herv. i. O.), »once a signifier of a film made cheaply, quickly, and perhaps by committee,

25 Vgl. u. a. die Arbeiten von Morris (2018), Godsall (2015), Rennett (2012), Paulus (2009) und Levinson (2009 [1996]).

could now signal an *auteur* in full control of their vision.« Da Regisseur*innen in der Regel nicht über die Fähigkeit verfügen, die Musik selbst für ihre Filme zu komponieren, bietet ihnen die Verwendung von präexistenter Musik die Möglichkeit, eine stärkere Kontrolle über die filmische Tonspur zu erlangen. Der Regisseur oder die Regisseurin kann dadurch als Komponist*in im wortwörtlichen Sinne (»componens« als »die Person, die zusammensetzt«) wahrgenommen werden, ohne auch nur eine Note schreiben zu müssen. Die Digitalisierung hat diese Entwicklung und Denkweise entscheidend beeinflusst:

The digital revolution has made music ever more accessible and malleable as an increasingly personal means of expression. It has abetted the tendency among auteur *mélomanes* to take more active control of music, an element of filmmaking that previously eluded them as they had to rely on specialists to fabricate it. (Gorbman 2007: 150; Herv. i. O.)

Neue Musiktechnologien erleichterten den Zugang zu und die Verwendung von präexistenter Musik (vgl. Hubbert 2013). Auch wenn präexistente Musik bereits im Stummfilm verwendet wurde, hat die Digitalisierung die Art und Weise verändert, wie Filmschaffende mit der Tonspur arbeiten: Sie können im Internet nach Musik suchen, Songs herunterladen und mithilfe digitaler Bearbeitungssoftware sofort in ihre Filme einfügen. Beethovens *Fünfte* oder Queens »Bohemian Rhapsody« in einer Szene auszuprobieren, ist kaum mehr als ein paar Klicks entfernt. Der Aufstieg der digitalen Musik und der Streaming-Dienste spiegelt dabei die zeitgenössischen Compilation Soundtracks wider. Einst stilistisch konsistent, wurden diese im neuen digitalen Kino zu einem »specially curated pastiche of pre-existing music« (Hubbert 2017: 140), das so eklektisch sein kann wie eine Playlist auf Spotify.

Überdies zeichnen sich einige Filme durch Kollaborationen mit prominenten Musiker*innen aus: Im Abspann von *Europa* erklingt die von Joachim Holbek zu dem Liedtext von Lars von Trier komponierte »Europa Aria«, gesungen von der deutschen »Godmother of Punk« Nina Hagen im Duett mit dem schweizerischen Opernsänger Philippe Huttenlocher. Im Abspann von *The House That Jack Built* werden Lars Ulrich und Alex Riel erwähnt. Mikkel Maltha, der Music Supervisor des Films, erläuterte mir diese Zusammenarbeit:

Lars Ulrich and Alex Riel were involved in *The House That Jack Built*. These two are probably the best drummers Denmark has to offer. At the same time they couldn't be more different, the former being the drummer of Metallica, the latter a jazz musician. Lars invited both of them to a foray into the woods where they played on several things like tree trunks and made recordings for the film. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Die außergewöhnlichste Kollaboration fand jedoch mit dem isländischen Popstar Björk statt, die nicht nur die Musik für das Musical *Dancer in the Dark* schrieb, sondern auch die Hauptrolle spielte und ihre eigene Musik im Film aufführte. Mervyn Cooke bezeichnet diese Zusammenarbeit in seiner berühmten *History of Film Music* als »one of the boldest and least-conventional film projects to have featured a star pop performer« (2008: 419).²⁶ Für Triers Ruf als Auteur Mélomane scheint die Einmaligkeit dieser Kollaborationen von Relevanz zu sein. Dass es sich um keine festen Kollaborationspartner*innen handelt, verhindert, dass die musikalische Ebene in Triers Filmographie mit *einem* handelnden Komponisten oder *einer* handelnden Musikerin assoziiert wird, was Triers alleiniger Handlungsmacht zuwiderliefe.²⁷ In der Einmaligkeit greift sozusagen ebenso das Prinzip des Komponisten Trier, da sich der Eindruck des Zusammenstellens (»componere«) nicht nur auf präexistente Musikstücke, sondern auch auf die Mitwirkung verschiedener prominenter Musiker*innen in den Filmprojekten beziehen lässt.

Gleichwohl ist die Filmographie auch durch andauernde Kollaborationen geprägt, wie etwa mit den Komponisten, Sound Designern und Music Supervisors Kristian Andersen, Joachim Holbek und Mikkel Maltha. Im Gegensatz zu Trier und den erwähnten Musiker*innen stehen sie jedoch nicht als sich künstlerisch ausdrückende Subjekte prominent in der Öffentlichkeit. So haben sie auch keine herausragende Position in den Filmabspannen (in den Vorspannen werden sie erst gar nicht genannt). Andersen erscheint beispielsweise in dem Abspann von *Melancholia* erst nach gut dreieinhalb Minuten. Björk hat es in dem Abspann zu *Dancer in the Dark* immerhin direkt unter Triers Nennung geschafft.

Ein weiterer Grund für Autorschaft liegt in stilistischer Invarianz, die zur Wahrnehmung und Erkennbarkeit einer künstlerischen Handschrift führt (der oder die Autor*in als stilistische Einheit). Nun zeichnet sich Triers Filmographie vordergründig durch ausgeprägte Varianz aus: von dokumentarähnlichen und mithin vermeintlich authentischen Bildern einer Handkamera bis zu höchst artifiziellen und in der Postproduktion stark manipulierten Bildern, von Genre-Abwandlungen eines Melodramas bis zum Pornofilm. Die Musikauswahl erscheint ähnlich divers und reicht von Barock (v. a. in *Dogville* und *Manderlay*, aber auch in *Breaking the Waves*, *Antichrist*, *Nymphomaniac* und *The House That Jack Built*) über Romantik (v. a. in *Epidemic*, *Idioterne*, *Melancholia*, *Nymphomaniac*, aber auch in *The House That Jack Built*) bis Pop- und Rockmusik der späten 60er- bis frühen 70er-Jahre (v. a. in *Breaking the Waves*, aber auch in *Dogville*, *Manderlay*,

26 Kapitel 9 widmet sich dieser Kollaboration zwischen Trier und Björk im Detail.

27 Ähnlich verhält es sich mit der Filmmusik, die für *The Element of Crime* von Bo Holten und für *Europa* von Joachim Holbek komponiert wurde.

Nymphomaniac und *The House That Jack Built*). Im Hinblick auf die verschiedenen Stile und Genres mag sich die Invarianz zunächst in der Varianz zeigen, d. h. als Eklektizismus, der aufgrund seiner konsequenten Umsetzung (paradoxaerweise) als stilistische Einheit aufgefasst werden kann. Es fungiert daher weniger die ausgewählte Musik als Autorensignatur als vielmehr ihre bloße Präexistenz. Bei näherer Betrachtung lassen sich jedoch einige Parallelen in der Musikauswahl zwischen den verschiedenen Filmen finden: So erklingt – ungeachtet der Abspannmusik – in der »Land of Opportunities-Dilogie« ausschließlich barocke Musik²⁸ sowie in *Epidemic* und *Melancholia* ausschließlich Musik von Richard Wagner. Das Prinzip der musikalisch-stilistischen Einheit findet auch in einzelnen Filmen Anwendung: Abermals ungeachtet der Abspannmusik erklingt in *Breaking the Waves* ausschließlich Pop- und Rockmusik der späten 60er- bis frühen 70er-Jahre, in *Idioterne* Camille Saint-Saëns' »Le Cygne«, in *Dancer in the Dark* von Björk komponierte und gesungene Musik und in *Antichrist* Georg Friedrich Händels Arie »Lascia ch'io pianga«.

Anhand dieser Filme lassen sich bereits zwei filmübergreifende Strategien im Umgang mit und in der Platzierung von Musik in den Filmen identifizieren. Erstens findet oft innerhalb eines Films ein musikalisch-stilistischer Bruch statt, der mit dem Abspann einhergeht: Wagners *Tannhäuser* vs. Nina Hagen im Abspann von *Epidemic*, frühe Pop- und Rockmusik vs. Johann Sebastian Bachs Flötensonate II in Es-Dur (BWV 1031) in *Breaking the Waves* und – gewissermaßen umgekehrt – in der »Land of Opportunities-Dilogie« barocke Musik während der Filme und David Bowie in den Abspannen. Zweitens zeichnen sich einige Filme durch die Adaption eines Musikstücks aus, welches mehrmals im Film erklingt und somit als musikalisches Thema des Films verstanden werden kann. In quantitativer Hinsicht erstaunlich erscheinen *Epidemic* und *Melancholia*, da beide Filme über weite Strecken von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre (knapp ein Zehntel der Laufzeit von *Epidemic*) bzw. *Tristan*-Vorspiel (fast ein Viertel der Laufzeit von *Melancholia*) begleitet werden. Die häufigen Wiederholungen der Musikstücke markieren einen hohen Stellenwert der Musik innerhalb des Films, wodurch der Eindruck entstehen mag, dass Lars von Trier »die Geschichte aus der Musik heraus [erzählt] und entwickelt« (Sonntag 2015: 77). Neben den beiden besagten Filmen zeichnen sich auch *Idioterne* mit Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« und *Antichrist* mit Georg Friedrich Händels »Lascia ch'io pianga« durch diesen

28 Die »Land Of Opportunities-Dilogie« nimmt in der Filmographie aber insofern eine Sonderstellung ein, als der zweite Teil *Manderlay* den einzigen Film darstellt, der als eine direkte Fortsetzung konzipiert ist. Es handelt sich also um eine Geschichte, die im zweiten Teil weiter erzählt wird. Die konsistente Musikauswahl und Stilistik unterstreicht den Status als filmische Einheit.

Umgang mit Musik aus, wenngleich Saint-Saëns und Händel in diesen Filmen wesentlich seltener erklingen.

Erst mit den beiden letzten Filmen *Nymphomaniac* und *The House That Jack Built* wird mit der weitestgehend invarianten Musikauswahl innerhalb eines Films gebrochen. Diese beiden Filme betitelte Lars von Trier mit seinem neuen Genre »Digressionism«, welches sich gegen die konsistente Filmgestaltung wendet. Das Prinzip der andauernden Neuerfindung, welches zuvor von Film zu Film ersichtlich war, findet nun innerhalb der Filme Anwendung. Und so wie in diesen verschiedene visuelle Stile aufeinanderstoßen, konstituiert sich der Soundtrack nun aus verschiedenen Musikstücken unterschiedlicher Musikepochen. Andersens und Triers musikalischer Eklektizismus verstößt gegen die filmmusikalische Konvention der konsistenten Gestaltung, die in Film scoring-Leitfäden wie *On the Track* (vgl. Karlin & Wright 2004: 107–108) postuliert wird. Dennoch lassen sich aufgrund mehrfacher Wiederholungen noch bestimmte Musikstücke als musikalische Themen der Filme verstehen: In *Nymphomaniac* sticht aus den zahlreichen anderen Musikstücken vor allem César Francks Sonate in A-Dur für Violine und Klavier heraus, und in *The House That Jack Built* sind es insbesondere Glenn Goulds Klavierspiel und David Bowies »Fame«, welche immer wieder aufgegriffen werden.

Eine weitere musikalische Verknüpfung zu den vorherigen Filmen findet sich in den musikalischen Eigenziten: In *Nymphomaniac* erklingt Saint-Saëns' »Le Cygne« (erster Teil, ab 0:53:57). Das Stück stellte zuvor das musikalische Thema von *Idioterne* dar. Während die Musik in *Idioterne* von einer Melodica gespielt wird und für den kindlichen und einsamen Charakter der Protagonistin steht (vgl. Kapitel 4), erklingt sie in *Nymphomaniac* in originaler Instrumentierung als Filmmusik eines Films im Film: Joe und ihre Freundin B schauen einen Film im Kino und bemerken angewidert zu jener Musik die sie umgebenden liebkosenden Pärchen. In *Nymphomaniac* steht »Le Cygne« für den romantischen Kitsch, dem Joe und ihre Freundin den Krieg erklären. Des Weiteren stellt *Nymphomaniac* nicht nur eine Situation aus *Antichrist* nach, sondern greift auch die für *Antichrist* produzierte Aufnahme von Händels »Lascia ch'io pianga« auf (zweiter Teil, 1:06:30). Die besagte Arie erklingt im Prolog und Epilog von *Antichrist*. Im Prolog verlässt ein Kind während des Geschlechtsakts der Eltern unbemerkt sein Kinderbett, klettert auf ein Fensterbrett und stürzt auf die beschneite Straße in seinen Tod. In *Nymphomaniac* befindet sich zu dieser Musik eine ganz ähnliche Situation: Joe lässt ihren Sohn über Nacht allein, um K zu treffen und ihren masochistischen Gelüsten nachzugehen. Ihr Sohn klettert aus dem Bett, klettert auf die Balkonbalustrade und spielt mit dem Schnee (zweiter Teil, ab 1:06:30). Gleichzeitig erklingt ein Auszug der Arie in derselben, zuvor eigens für *Antichrist* ein-

gespielten Aufnahme (Tuva Semmingsen mit den Barokksolistene), welche abrupt endet, als Jérôme die Wohnungstür öffnet und seinen Sohn unbeaufsichtigt auf dem Balkon entdeckt. Der Verweischarakter auf den Prolog von *Antichrist* ist besonders stark, da dieselbe Komposition in derselben Aufnahme eine ähnliche Situation zur gleichen Jahreszeit mit einem teils identischen Cast begleitet (Charlotte Gainsbourg spielt sowohl die Ehefrau in *Antichrist* als auch Joe in *Nymphomaniac*). In *The House That Jack Built* wird sogar eine Szene aus dem Finale von *Melancholia* inklusive der *Tristan*-Musik direkt übernommen (1:46:48).

Wie bereits aus den bisherigen Erläuterungen ersichtlich, kommen David Bowie und Richard Wagner im Filmkorpus eine besondere Stellung zu. Mikkel Maltha, der für Trier als Music Supervisor tätig war, hebt die Bedeutung Bowies hervor:

Although Lars von Trier and David Bowie never met, at least to my knowledge, there was certainly a relationship. This relationship also made it easy to get the music rights for Lars' films. If there is one artist who musically penetrates the world of Lars, it is without doubt David Bowie. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Lars von Trier gab selbst des Öfteren seine Faszination für David Bowie kund, der »einen Mythos um seine Person aufgebaut [hatte], der genauso wichtig war wie seine Musik« (Trier in Björkman 2001: 168). Die ständige Neuerfindung und bewusste Selbstinszenierung David Bowies zeichnet auch Lars von Trier aus: »The drive toward ›the shock of the new‹ applies not only to his films but also to von Trier himself, with the result that he has courted a great deal of personal attention and media controversy« (Bainbridge 2007: 7). David Bowies Musik erklingt in vier Filmen. Während in *Breaking the Waves* noch lediglich ein Ausschnitt von »Life on Mars« (1971) zu dem letzten Kapitelbild zu hören ist,²⁹ begleitet »Young Americans« (1975) in Gänze die Abspanne der »Land of Opportunities-Dilogie«. In seinem letzten Film *The House That Jack Built* ist, wie bereits erwähnt, Bowies »Fame« (1975) mehrmals im Verlaufe des Films zu hören.

Doch auch Richard Wagner spielt eine herausragende Rolle in Triers Film-schaffen. Auf die quantitativ herausstechende Adaption von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre in *Epidemic* und das *Tristan*-Vorspiel in *Melancholia* wurde bereits aufmerksam gemacht. Darüber hinaus erklingt Wagners Musik in *Nymphomaniac* und *The House That Jack Built*, wenngleich es sich dort nur um kurze Musikausschnitte handelt (aus der »Verwandlungsmusik« aus dem *Rheingold* bzw. aus dem *Tristan*-Vorspiel). Von 2001 bis 2005 arbeitete Lars von Trier sogar an der Inszenie-

29 In der frühen Heimauswertung wurde der Song durch Elton Johns Liebeslied »Your Song« (1970) ersetzt.

rung von Richard Wagners Opus magnum *Der Ring des Nibelungen* für die Bayreuther Festspiele. Das Projekt scheiterte jedoch letztlich (vgl. Kapitel 8).

Genauso wie sich der wissenschaftliche Diskurs in der Konstruktion des Auteur *Méломane* auf kulturgeschichtliche Autoritäten beruft, indem etwa Bainbridge oder Sonntag Lars von Trier mit Richard Wagner vergleichen,³⁰ berufen sich die Filme auch auf Musiker und Komponisten, denen Autorschaft zugeschrieben wird. Dies geschieht zum Teil höchst explizit, indem die filmischen Charaktere während des Erklingens von Musik auf ihre Komponisten Bezug nehmen. In *Nymphomaniac* kommentiert Seligman die erklingende Musik mit »Wagner: Das Rheingold. The descent into Nibelheim. Was it that bad?« (zweiter Teil, ab 0:15:34). In *The House That Jack Built* sieht und hört das Publikum Glenn Gould, während der Protagonist Jack im Voiceover erklärt: »It's Glenn Gould. One of the greatest pianists of our time. He represents art« (ab 0:08:45). An dem zweiten Beispiel zeigt sich, dass sich Autorschaft und Zitieren nicht ausschließen. Schließlich zieht Jack für die Kunst Glenn Gould heran – und gerade nicht die erklingende Komposition (Partita Nr. 2 in c-Moll, BWV 826) oder ihren Komponisten (Bach). Diese Szene lässt sich als Selbstreferenz verstehen, nach welcher sich Kunststatus und der Akt des Zitierens oder auch Interpretierens nicht gegenseitig ausschließen. Wie bei Jacks Haus im Film ist es eine Frage des verwendeten Materials. Dies legt nahe, dass Triers Film nicht trotz, sondern aufgrund seiner zahlreichen Zitate Kunst darstelle.³¹ Lars von Triers Filme seien von einer ähnlichen Idiosynkrasie (oder auch Exzentrik) geprägt wie Glenn Goulds Bach-Interpretationen, die sich dort besonders in dem Mitsummen während des Klavierspiels zeigt. Glenn Goulds Interpretation von Bach findet ihr Äquivalent in der Interpretation von Glenn Gould im Film. Nicht nur Bachs Musik und Goulds Klavierspiel, sondern auch Jacks Morde und der Film an sich sind Kunst, scheint Jack, der sich selbst »Mr. Sophistication« nennt, sagen zu wollen. Dass dies unheimlich präzise ist, war den Akteur*innen in der Produktion durchaus bewusst. Im unveröffentlichten Drehbuch steht etwa, dass mitten in eine »schwülstige Strophe« von

30 Im wissenschaftlichen Trier-Diskurs ist Richard Wagner ein wichtiger Bezugspunkt. Vgl. hierzu die Arbeiten von Badley (2020), Parly (2019), Bratus (2016), Larkin (2016), Pujadas (2014), Wengerscheid (2014), Wilker (2014), Krust (2013), Vogt (2013: 98–99) und Rockwell (2003: 80). Parly (2019: 3–4) und Larkin (2016: 39 & 52) weisen obendrein auf die Ähnlichkeiten zwischen Wagners und Triers Biographien hin.

31 Vgl. hierzu Barthes' Bezeichnung von literarischen Texten als »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«, wodurch der Autor bei Barthes zu einem »Schreiber« wird, der kompilatorisch vorgegebenes Sprachmaterial anordnet (2000 [1968]: 190). Vgl. auch die Theorie der Intertextualität, die ein Jahr vor Barthes' Veröffentlichung von Julia Kristeva begründet wurde. Dort heißt es: »Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes« (1972 [1967]: 348). Die Theorie der Intertextualität ist im vorliegenden Buch von zentraler Bedeutung (vgl. insb. Kapitel 1 und 6).

Bach geschnitten wird (Trier 2016: 46, 90).³² Kristian Andersen, der Sound Designer des Films, erzählte mir zudem, dass Geschmacklosigkeit das Ziel war: »Lars wanted the music to be as vulgar as possible« (persönliches Interview, 07.12.2020).

Ein erster Streifzug durch die Filmographie und den sie umgebenden Diskurs liefert mehrere Anhaltspunkte, warum Lars von Trier als Auteur Mélomane wahrgenommen wird. Hierunter fallen die Musikvideo-Produktionen, einmalige Kollaborationen mit prominenten Musiker*innen und die Verwendung von prä-existenter Musik. Produktion und Rezeption weisen insofern einen ähnlichen Mechanismus in der Konstruktion von Autorschaft auf, als sowohl die Filme als auch der wissenschaftliche Diskurs auf kulturgeschichtliche Autoritäten Bezug nehmen, denen bereits eine ausgeprägte Autorschaft zugeschrieben wird. Zudem sind zwei filmmusikalische Entwicklungen erkennbar:

- 1) Während in der ersten Trilogie »Europa« noch genuine Filmmusik erklingt (Ausnahme: *Epidemic*), dominiert präexistente Musik in den Filmen ab 1996, d. h. ab *Breaking the Waves*.
- 2) Während vor 2013 noch eine überwiegend stilistisch-konsistente Musikauswahl innerhalb der Filme zu beobachten ist, gleichzeitig aber filmübergreifend das »David Bowie-Prinzip« der ständigen Neuerfindung greift, findet es ab *Nymphomaniac* auch innerhalb des jeweiligen Films Anwendung.

Abseits dieser filmübergreifenden musikalisch-stilistischen Invarianz in der Varianz lassen sich ebenso filmübergreifende Charakteristika nennen, die sowohl die Musikauswahl – Richard Wagner und David Bowie – als auch den Umgang und die Platzierung von Musik betreffen: musikalische Eigenzitate, musikalisch-stilistischer Bruch, der mit dem Abspann einhergeht, sowie die mehrmalige Wiederholung eines Musikstücks innerhalb des jeweiligen Films, wodurch dessen Stellenwert im Film exponiert wird. Dadurch mag eine individuelle Handschrift skizziert sein. Doch wem gehört diese Handschrift überhaupt?

Die Musical Idea Work Group (MIWG)

Die Analyse der Rezeption hat gezeigt, dass Trier eindeutig als treibende Kraft verstanden wird. Es stellt sich die Frage, ob die Annahme von Lars von Trier als Auteur Mélomane auch Rückhalt in der Produktionsrealität findet. Es liegt

32 I. O.: »svulstig strofe«. – Alle Übersetzungen aus dem Dänischen in diesem Buch stammen von mir.

schließlich nahe, dass die Priorisierung einer einzelnen Person mit der Marginalisierung vieler einhergeht.

In den sog. Production Studies, also jener Disziplin, die sich mit den filmischen Produktionsprozessen auseinandersetzt, stellt die »Screen Idea Work Group« (SIWG) eines der Schlüsselkonzepte dar. Ian Macdonald, der als ihr Pionier gilt, definiert sie als eine

flexibly constructed group organized around the development and production of a screen idea; a hypothetical grouping of those professional workers involved in conceptualizing and developing fictional narrative work for any particular moving image screen idea. (Macdonald 2010: 45)

Um die dynamischen Produktionsprozesse zu begreifen, so Macdonald, hilft die Vorstellung einer Gruppe, die auf formelle und informelle Art und Weise an der Gestaltung einer »Screen Idea« arbeitet. Unter der Screen Idea versteht er den Kerngedanken von allem, was zu einem Filmwerk werden soll, wobei es keine Rolle spielt, ob diese Idee komplex ist und ob sie schriftlich fixiert werden kann (Macdonald 2012: 113). Die Vorstellung einer SIWG sei hilfreicher als das geläufige Modell einer Abfolge von verschiedenen Individuen, welches die Drehbuchentwicklung wie die Fließbandfertigung von Autos darstelle (Macdonald 2010: 49). Dabei geht es Macdonald nicht primär um die Dekonstruktion von Autorschaft:

the Screen Idea Work Group is not intended to replace the sense of individual authorship, despite the implication that collectively the SIWG is the true site of the emerging screen idea. Attribution of, or credit for, creative ideas is not the purpose of this way of studying screen idea development. It is instead intended as a way of understanding what actually happens when a moving image narrative is conceived, developed and produced. (ebd.: 56)

Im Verlauf meines Forschungsaufenthalts in Kopenhagen zeigte sich, dass die Drehbuchentwicklung und der filmmusikalische Produktionsprozess sehr ähnlich sind, da es sich auch hier um eine flexible, formell und informell agierende Arbeitsgruppe handelt, wenngleich sich diese weniger um eine »Screen Idea« als vielmehr um eine musikalische Idee versammelt. In Anlehnung an Macdonalds »Screen Idea Work Group« spreche ich im Folgenden von der »Musical Idea Work Group« (MIWG). Die MIWG fungiert als flankierendes Korrektiv zu dem Konzept des Auteur Mélomane. Während Gorbmans Auteur Mélomane eindeutig die öffentliche Rezeption widerspiegelt, versuche ich mit der MIWG den Produktionsrealitäten gerecht zu werden. Die MIWG bezeichnet eine hypothetische Arbeitsgruppe, die sich zum Zwecke der Entwicklung einer filmmusikalischen

Idee zusammenfindet. Sie bezieht sich auf alle Personen, die in irgendeiner Weise direkt mit der Entwicklung dieser Idee zu tun haben. Die Akteur*innen können, aber müssen nicht offiziell an das Projekt angebunden sein. Die Zusammensetzung der Gruppe ist demgemäß äußerst flexibel, sodass es kaum klar definierte Rollen und Praktiken gibt.

Wie in Abb. 2.2 zu sehen ist, setzt sich im Fall Trier die filmübergreifende MIWG aus mindestens elf Akteur*innen und verschiedenen Berufsbezeichnungen zusammen. Die Sichtbarmachung und analytische Darstellung dieses Netzwerks ist das Resultat intensiver Recherchen und zahlreicher Gespräche mit den Akteur*innen in Kopenhagen im Jahr 2020 und 2021, die als qualitative und semi-strukturierte Interviews stattfanden (vgl. Bruun 2016). Alle Personen waren direkt an der Entwicklung filmmusikalischer Ideen beteiligt. Der Platzhalter in der Abbildung unterstreicht die Offenheit der Gruppe und verweist auf jene Mitglieder, die aufgrund ihrer inoffiziellen Zugehörigkeit unsichtbar bleiben. Es liegt auf

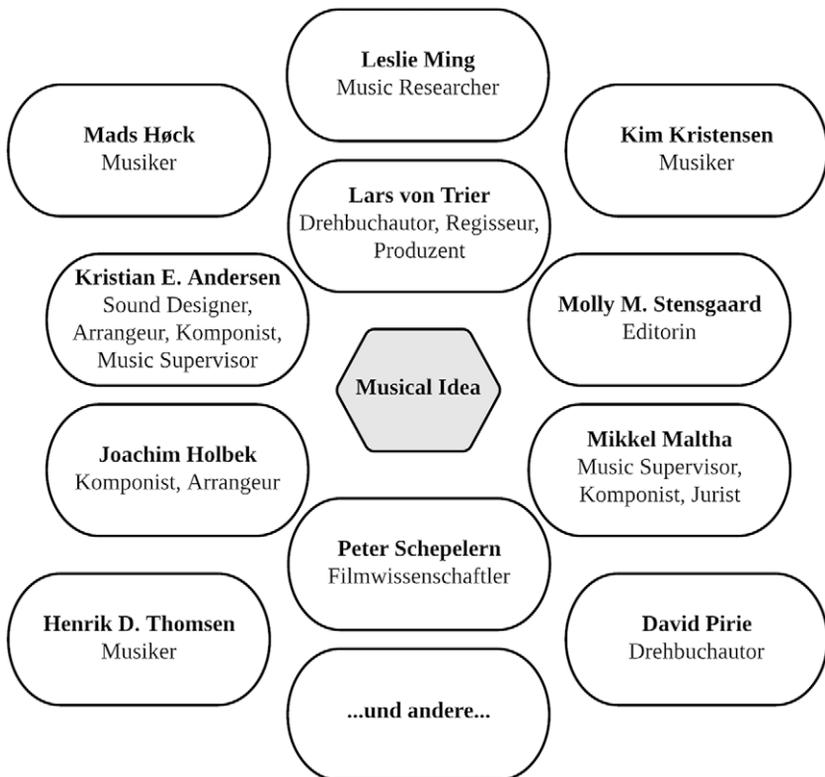


Abb. 2.2: Die Musical Idea Work Group im Filmschaffen Lars von Triers.

der Hand, dass die Auflistung der an der filmmusikalischen Gestaltung beteiligten Personen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, da solche Netzwerke rhizomatische Strukturen aufweisen und gerade informelle Beziehungen kaum zu rekonstruieren sind. Allerdings ist sie ein erster Schritt in der Identifikation von Akteur*innen und Berufsgruppen, die eine MIWG bilden können.

Es lassen sich verschiedene Untergruppen der MIWG erstellen. Zum einen ist dies anhand der Berufsbezeichnungen möglich. Während einige davon die Zugehörigkeit zur MIWG nahelegen (Komponist, Arrangeur, Sound Designer, Music Supervisor, Music Researcher, Musiker), gibt es auch Personen wie Peter Schepelern (Filmwissenschaftler), Molly Stensgaard (Editorin) oder David Pirie (Drehbuchautor), deren Berufsbezeichnungen nicht unmittelbar auf eine Zugehörigkeit zur MIWG schließen lassen. Zum anderen lässt sich zwischen offizieller und inoffizieller Anbindung unterscheiden, d. h., ob die Mitarbeit einer Person mit der Nennung im Abspann öffentlich gewürdigt wird oder nicht. Schepelerns und Pories Mitarbeit findet beispielsweise keinen Eingang in die Abspanne der Filme. Eine offizielle Anbindung an ein Projekt bedeutet in der filmischen Produktionskultur jedoch nicht, dass eine monetäre Entschädigung erfolgt. Mads Høck, der als Organist für *Nymphomaniac* tätig war und auch im Abspann genannt wird, erklärte mir, welche Vereinbarung der Zusammenarbeit zugrunde lag: »The deal was that there shouldn't be any money between us. I wanted to represent my church and my job and this was a super platform and opportunity to work with a very special film director« (persönliches Interview, 26.10.2020). Die Medienindustrie beruht in weiten Teilen auf »symbolischen Entlohnungssystemen«, wodurch die Erlangung »nicht-finanziellen, künstlerischen, sozialen und kulturellen Kapitals« versprochen wird und gleichzeitig reale Kosten für die Unternehmen vermieden werden (Caldwell 2013a: 41; vgl. auch Caldwell 2013b). Abb. 2.2 bildet jedoch den Einfluss auf die filmmusikalische Idee ab. Infolgedessen gibt es einen engeren und einen weiteren Kreis.

Zu dem engeren Kreis zählen Akteur*innen, die in zahlreiche Projekte involviert waren und erheblichen Einfluss auf die Ausgestaltung filmmusikalischer Ideen hatten. Kristian E. Andersen und Joachim Holbek waren wie keine anderen Personen an der auditiven Gestaltung der Filme beteiligt. Mit Ausnahme von *The Element of Crime* und *Epidemic* war einer oder waren sogar beide in jedem Filmprojekt involviert. Holbek erhielt als Triers Schwager die Möglichkeit, 1988 mit seiner Musik zu Triers TV-Produktion *Medea* zu debütieren. Andersen stieß 1996 mit *Breaking the Waves* als Supervising Sound Editor erstmals zur MIWG. Zu diesem engeren Kreis lassen sich noch Molly M. Stensgaard, Mikkel Maltha und Peter Schepelern hinzufügen. Stensgaards Zusammenarbeit mit Trier begann mit der Serie *Riget* (1994). Seitdem schnitt sie fast alle seine Produktionen. Maltha war

seit *Dancer in the Dark* an den Filmproduktionen beteiligt, wenngleich er in den früheren vor allem als juristischer Ratgeber fungierte. Peter Schepelern ist Triers ehemaliger Hochschullehrer und versteht sich als sein Mentor, sodass er die Filmprojekte als kulturgeschichtlicher Berater begleitete.

Während sich der innere Kreis durch andauernde Kollaborationen auszeichnet, wird der äußere Kreis von einmaliger Zusammenarbeit dominiert. Hierzu zählen Mads Høck (Organist in *Nymphomaniac*), Kim Kristensen (Melodica-Spieler in *Idioterne*), Leslie Ming (Music Researcher für *The House That Jack Built*) und David Pirie (Drehbuchautor von *Breaking the Waves*).³³ Lediglich der Cellist Henrik Dam Thomsen war in mehrere Projekte involviert. So spielte er mit Ulrich Stærk die Sonate in A-Dur von César Franck für *Nymphomaniac* ein (vgl. Kapitel 5), überspielte die Cello-Kantilene im *Tristan*-Vorspiel für *Melancholia*, um einen »more passionate sound« zu erreichen (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020; vgl. Kapitel 7), und war für die durch das Cello erzeugten Klangeffekte in *The House That Jack Built* verantwortlich.

Da ich mich bereits über Jahre hinweg mit Triers Filmographie beschäftigt hatte, war eine ausgeprägte Erwartungshaltung in den Gesprächen mit den Akteur*innen unvermeidlich. Das Ziel der Produktionsperspektive besteht darin, Einblicke in die Produktionsprozesse zu bekommen, die mir ansonsten verwehrt blieben. Die Gefahr solcher Interviews besteht gemeinhin darin, nur das zu hören, was man zu hören hofft, um eine selbst ins Feld geführte Idee zu bestätigen. Als ich die Interviews vorbereitete, ging ich davon aus, dass die Aussagen der Akteur*innen unvereinbar mit der Idee des Auteur *Mélomane* wären. Meine These war, dass sich wissenschaftliche Rezeption und Produktionsrealität widersprechen und dass an der filmmusikalischen Ausgestaltung eine ganze Reihe an Personen maßgeblich beteiligt sind, deren Leistungen mit einer Ideologie des Auteur *Mélomane* marginalisiert oder schlichtweg ignoriert werden. Umso irritierter war ich, als ich mich mit den Akteur*innen über ihre Arbeitsprozesse unterhielt und sich recht schnell herausstellte, dass auch diese das Narrativ der Rezeption bedienen, also Lars von Trier als treibende Kraft verstehen:

It was all Lars' idea. He knew exactly what he wanted and I just followed his instructions. (Høck, persönliches Interview, 26.10.2020)

I think Lars works with music in a very unexpected way. And that's pretty much his brilliance. It's all in his mind. He's very fond of music. He usually has very strong ideas about music upfront. If you read the scripts, you see that he often mentions music at that stage! (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

33 David Pirie überarbeitete eine frühe Version dieses Drehbuchs und integrierte in diesem Zusammenhang mögliche Songs, die im Film erklingen könnten (vgl. Kapitel 3).

Lars is very precise with what he wants. He knows from the script stage what kind of music should appear in the film. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

It's mostly his [Trier's] idea. He always has a very clear idea about the music. At the same time, he's always open to try different things and to work with what is on the table. (Holbek, persönliches Interview, 13.11.2020)

Entgegen meiner anfänglichen Vermutung schreiben selbst die Personen, die direkt an der Entwicklung filmmusikalischer Ideen beteiligt waren, Trier die zentrale Handlungsmacht zu. Allerdings gibt es Gründe, solchen Behauptungen gegenüber skeptisch zu sein.

Erstens: Im Kontext der Produktionsforschung warnt John Caldwell (2013a: 34) davor, dass das, »was gehobene Mitarbeiter von sich geben, [...] fast immer schriftlich vorformuliert und geprobt« ist. Die Äußerungen der Akteur*innen müssen daher »stets unter performativen Gesichtspunkten, als Branchen-Inszenierung, betrachtet werden« (ebd.: 34). Sicherlich mag der Grad an konventionalisierter Selbstdarstellung eines Sound Designers in einem Interview geringer sein als jener eines Regisseurs, der einen hohen Celebrity-Status innehat. Dennoch war allen Akteur*innen selbstverständlich bewusst, dass ihre Aussagen im Gespräch mit mir auf den vorliegenden Seiten erscheinen könnten. Das, was auf den ersten Blick als glaubhafte Insiderinformation erscheint, kann sich somit schnell als Teil einer choreographierten kulturellen Performance entpuppen (vgl. Caldwell 2014).

Zweitens: Die Erzählung vom Regisseur als Schöpfer formt Rezeptions- und Produktionskultur. Hierbei ist erneut Macdonalds Forschung zur SIWG aufschlussreich. Die Mehrheit der Akteur*innen, denen er innerhalb seiner Feldforschung begegnete, vertraten orthodoxe Ansichten

that do little to illuminate the process of screen idea development, except to show that their holders have absorbed professional screenwriting culture to a point where they rarely question their practice and accept it as the norm. (Macdonald 2010: 53)

Einerseits könnten die Akteur*innen der MIWG glauben, dass von ihnen erwartet wird, das Narrativ des Films als Vision des Regisseurs zu bedienen. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass sie dieses allgegenwärtige Narrativ schlichtweg verinnerlicht haben – also wirklich glauben.

Die MIWG ist von einer strukturellen Hierarchie geprägt. Doch wie sehen die Aufgaben der Akteur*innen in dieser Gruppe konkret aus? Das größte Problem der Analyse von Tätigkeitsfeldern liegt darin, dass Berufsbezeichnungen wie

Music Researcher oder Music Supervisor nicht klar definiert sind. Die Aufgaben reichen von der Budgetierung, Terminplanung, Klärung der Musikrechte und Einholung von Lizenzen bis hin zur Musikrecherche und Musikauswahl (vgl. Hershon 2001; Klein & Meier 2017). Bei Music Supervisors handelt es sich oft um Anwälte, die zugleich Musikenthusiasten sind, oder Musiker*innen mit Faible für die Juristerei. Mikkel Maltha wird in den Abspannen beispielsweise als »Lawyer« (*Dancer in the Dark*), »Production Lawyer« (*Dogville* und *Manderlay*), »Legal Advisor« (*Antichrist*) und »Music Supervisor« (*Nymphomaniac*, *Melancholia* und *The House That Jack Built*) gelistet. In Anbetracht dieser Bandbreite an Tätigkeiten sind Insider-Interviews unabdingbar, um die Arbeitsprozesse einer MIWG nachzuvollziehen.

Mikkel Maltha (persönliches Interview, 09.11.2020) hat beispielsweise einen juristischen Fokus: »For 90% of the time«, so Maltha über seine Arbeit mit Trier, »I am responsible to clear the rights.« Auf Nachfrage hin erläuterte er, wie er die restlichen 10% verbringt:

Sometimes I play him [Trier] some music. And I remember playing the Glenn Gould clip which appears in *The House That Jack Built* a long time before he wrote the script. This is one of the few examples I contributed to the films from a creative point of view. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Hier zeigt sich, wie die informellen Arbeitsprozesse einer MIWG aussehen können. Kim Kristensen, Joachim Holbek, Kristian Eidnes Andersen und Molly Malene Stensgaard beschreiben ähnliche Arbeitsweisen, die sich mit der Methode »Trial and Error« zusammenfassen lassen:

Other pieces of music with very different character were suggested [für *Idioterne*]. I recorded different possible pieces in my studio and Lars von Trier listened and luckily he chose »The Swan«. (Kristensen, persönliches Interview, 27.10.2020)

It's very much trial and error. During the production of *Dogville*, for example, we tried a lot of different musical pieces and at some point Lars would just say »Yes, I like this!« Yet, he very early decided to use baroque music. So it's kind of trial and error, but definitely trial and error with a plan. (Holbek, persönliches Interview, 13.11.2020)

For *Antichrist* we wanted to create a feeling of unease via a crossover between sound design and music. Lars had the idea to use only organic material, no classical instruments. For several months we met every day for half an hour and made the »sound of the day«, as we called it. We tried different things, like cracking branches, hitting stones against each other, blowing on leaves. I then sampled and manipulated these sounds in the studio. There were certainly days when we

doubted the idea. But in the end I am satisfied with the result. (Andersen, persönliches Interview, 07.12.2020)

There is a great, great element of playfulness and simple trial and error in working with Lars. He would always avoid the solution right in front of him. If you don't try things out, you never get that far away from the most expected solution. And then you never find the really interesting solutions. So nothing is ever too stupid to be tried out. In fact, we found that sometimes the really good solution is right next to the really stupid solution. This kind of experimentation is even expected in the working process with Lars. Everyone would be disappointed if stupid solutions were not tried. We know that this is a huge privilege. It comes with a master like him. We take a lot of time in the editing process and the goal is not to be efficient or to reach the right solution very quickly. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Viele MIWG-Mitglieder beschreiben Trier als letzten Entscheidungsträger. Die Optionen, die auf dem Tisch liegen, stammen jedoch von der MIWG. Sosehr Trier gemeinhin als Urheber filmmusikalischer Ideen wahrgenommen wird, sowenig zeigt sich dies in den Erläuterungen der realen Arbeitsprozesse, die sich durch gemeinsames Ausprobieren auszeichnen. In Stensgaards Ausführung erscheint das »Trial and Error« als heuristische Methode der Problemlösung sogar als Ziel in der Zusammenarbeit. Bei der Erläuterung dieser Arbeitsweise betont sie dementsprechend den kollaborativen und dynamischen Charakter in der gemeinschaftlichen Arbeit an der Gestaltung der Tonspur:

We already work with music during the editing of the first or second cut. Ideally, I already start my collaboration with Kristian [Andersen] at this point. So this process takes place quite early and is very dynamic. He constantly feeds Lars and me with sounds and music. Of course, this is not finished material. It's very much trial and error again: Kristian would try things out and give them to us, we would say »wow, that's really interesting, but maybe it could be more like this or that«. That's how we pass sequences back and forth. Mikkel [Maltha] would also supply some music that he knew he could buy the rights to use in the film. And of course Lars and I would also sometimes search the internet for music. So it's really a dynamic process and a constant exchange of ideas. Compared to other sound designers and editors, I would say it's very unusual that we work so parallel in the process. And that's a great quality, but of course it's also much more expensive. And you have to trust your colleagues a lot to share your unfinished material. For example, when I was working on *Melancholia*, I thought I had made a brilliant music edit. Then I gave it to Kristian and of course, as a composer, he wasn't, let's say, totally convinced by it. So he rearranged everything. But the important thing is that I could indicate what I wanted with the music and Kristian could then

work with it. I am convinced that this kind of productive collaboration increases the quality of the film. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Die Musik und das Sound Design sind bereits integraler Bestandteil in der frühen Phase der Postproduktion. Zudem ist der filmmusikalische Gestaltungsprozess nach Stensgaard durch einen ständigen Austausch von Ideen gekennzeichnet, der zwischen ihr, Andersen, Maltha und Trier stattfindet. In der Einleitung habe ich zwischen der filmischen Rekontextualisierung von präexistenter Musik und ihrer musikalischen Bearbeitung für den Film als zwei Dimensionen der Aneignung unterschieden (vgl. auch Kapitel 6). Stensgaards Schilderung verdeutlicht, dass Filmeditor*innen nicht nur die Rekontextualisierung beeinflussen, sondern auch direkten Einfluss auf die musikalische Bearbeitung haben können.

Wie sich eine filmmusikalische Idee in diesem Prozess konkret entwickeln kann, erläutert sie am Beispiel von *Dogville*:

When it comes to the music, I think one of the most interesting processes was for *Dogville*. In the beginning Lars had the idea that it should be authentic music from the time and place of the film, so some kind of blues music. So we tried that for the pilot and we thought »ugh, that's not good«. It was kind of too direct or too connected to the story. Then for some reason Lars and I saw *Barry Lyndon* and we loved the baroque music in the film. So we decided to try that music once, but only once. We were quite afraid of liking this music in *Dogville*, because obviously it wouldn't be possible to actually use it. In a way, this baroque music is completely off the track. There's no connection with the setting or the reality of the film. But it immediately felt really, really good. So we decided to use baroque music. Since we couldn't use *Barry Lyndon*'s music, we checked if there was a person in Copenhagen who knew everything about baroque music. So we found this »Mister Baroque«, an old gentleman, and he came out with some very interesting music. I think it's really surprising how well this music works in the film without having any relation to the time and place of the story! (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)³⁴

Es zeigt sich, wie Akteur*innen aufgrund einer zugeschriebenen Expertise in die Arbeit der MIWG integriert werden, ohne dass diese eine offizielle Anbindung an das Projekt haben. Eine derartige Kollaboration hat häufig direkten Einfluss auf die Entwicklung der filmmusikalischen Idee. Gleichzeitig findet sie gänzlich hinter verschlossenen Türen statt, sodass die Person üblicherweise nicht im Abspann erscheint. Dies ist auch bei Peter Scheplern der Fall, der seine Funktion als Triers Enzyklopädie betont:

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

Lars always asked me about literature, classical music, and film history. When he worked on *Nymphomaniac*, he was very interested in Marcel Proust. I remember that he asked me about the »Vinteuil Sonata« in *À la recherche* and whether it really existed. I told him that there are a few musical pieces that could be meant by Proust, but that I believe the most suitable would be the first movement of César Franck's *Violin Sonata*. After he had listened to this piece, he said »This piece is wonderful! It fits perfectly!« [...] When he was working on *Antichrist*, Lars was looking for music with a very vocal sound. I pointed him to Saint-Saëns' »Mon coeur s'ouvre à ta voix« and the wordless female voice in Villa-Lobos' »Bachianas Brasileiras No. 5«. (Schepelein, persönliches Interview, 23.10.2020)

Während die Akteur*innen zwar Trier die größte Handlungsmacht zuschreiben, verdeutlichen ihre Ausführungen auf Nachfrage zu den konkreten Arbeitsprozessen, dass Trier keineswegs eine klare filmmusikalische Vision hat, die letztlich nur noch der Umsetzung bedarf. Auch wenn Trier in vielen Fällen die endgültigen Entscheidungen zu treffen scheint, sind seine anfänglichen musikalischen Ideen oft eher vage und nehmen erst im Laufe der Zusammenarbeit mit verschiedenen Personen Gestalt an, die offiziell und inoffiziell an das Projekt gebunden sein können.

Bis hierhin bestanden filmmusikalische Ideen in einer musikgeschichtlichen Epoche (*Dogville*), einer literarischen Figur (*Nymphomaniac*) oder einer spezifischen Klanglichkeit (*Antichrist*). Der Klang spielte auch bei *The House That Jack Built* eine wichtige Rolle. Henrik D. Thomsen, der im Abspann für die »Cello FX« gelistet wird, beschreibt die filmmusikalische Idee folgendermaßen:

With *The House That Jack Built* the three of us [Trier, Andersen, Thomsen] met with the purpose of creating »the sound of hell«. Lars wanted to test the highest and the deepest possible notes on a cello. We recorded a long line of scratchy overtones and harmonics as well as extremely deep sounds on a tuned down *c* string. The result came out as a mix of the sounds. (Thomsen, persönliches Interview, 26.11.2020)

Das Sound Design der Hölle besteht im finalen Film aus diesen Cello-Klängen in Kombination mit Lars Ulrichs und Alex Riels Trommelaufnahmen, die während des oben erwähnten Waldausflugs mit Trier entstanden. Die Klanglichkeit führt zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen Musikaufnahme und Musikstück, die in der Arbeit der MIWG eine wichtige Rolle spielt.

»Lars chooses the music. But when it comes to the actual recording, I have plenty of rope. Usually I'm the one who selects the recording« (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020). Dies bestätigt auch Leslie Ming, die zwar – wie Maltha – betont, dass ihre Haupttätigkeit in »clearing the music rights and finalizing the paperwork« (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020) bestand, aber

gleichzeitig berichtete, dass sie die Musikaufnahme von »Hit the Road Jack« für *The House That Jack Built* fand:

Lars did not wish to use Ray Charles' version of »Hit the Road Jack«. Why I do not know. So I got the task to find the best cover versions of the song and present them to him. Let me tell you – there are *a lot* of cover versions of »Hit the Road Jack«! Ultimately I found this obscure, quirky version on YouTube by Buster Poindexter (David Johansen from New York Dolls), which had female choir voices on it. I thought there was no way in hell that Lars would pick that one out of all of them, but surely he did. (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020; Herv. i. O.)

Mings Beschreibung veranschaulicht die zuvor gemachte Unterscheidung zwischen dem Handeln der MIWG-Mitglieder (Ming sucht nach Songcovern und schlägt u. a. dieses vor) und dem Auteur *Méломане* als letztem Entscheidungsträger (Trier wählt diese Version). Die musikalische Idee besteht hier aus einer präexistenten Musik, wobei eine Interpretation, also eine spezifische Musikaufnahme, vermieden werden soll. Sie kann sich aber auch direkt auf eine präexistente Musikaufnahme beziehen. Dies lässt sich mit demselben Beispiel verdeutlichen, da im Produktionsprozess von *The House That Jack Built* ursprünglich ein anderer Song für den Abspann geplant war:

Originally, Lars wanted the film to end with a Louis Armstrong song. But it was a very particular version he wanted to use, which was very old, and we could not find the master owner. It had switched hands over the years and the labels did not know who had it now. You have to be very careful with American masters, so we did not want to take the risk of putting it on the end credits without having paid the master owner. (Ming, persönliches Interview, 23.11.2020)

Um eine Musikaufnahme im Film verwenden zu können, müssen spezielle Lizenzen (i. d. R. »synchronization licence« und »master licence«) vom Rechteinhaber (»master owner«) erworben werden (der Prozess wird »clearing« genannt).³⁵ Mings Ausführung ruft in Erinnerung, dass die Filmproduktion an finanzielle und strukturelle Bedingungen geknüpft ist, die die Realisierung von filmmusikalischen Ideen verunmöglichen können.

Dass eine präexistente Musikaufnahme wichtig für die filmmusikalische Idee ist, bedeutet jedoch nicht unweigerlich, dass das Ziel der MIWG darin besteht, die Lizenz für jene Aufnahme zu bekommen, damit sie dann im Film erklingen kann. Bei der Aufnahme von Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« für *Nympho-*

35 Zum Licensing bei präexistenter Filmmusik vgl. Godsall (2019: 18–27).

maniac bestand die Idee darin, der Interpretation desselben Stücks in Andrei Tarkowskis *Solaris* so nah wie möglich zu kommen:

Lars wanted to quote Tarkovsky's *Solaris*. And I thought when he contacted me he wanted just to hear this very beautiful piece by Bach played as we play Bach now and not as they did back in the seventies with this very hard Sesquialtera stop. I wanted to play the solo with a reed, an oboe, or something like that, but Lars insisted that it should be exactly the same sound as in *Solaris*. I even added a lot of trills and ornamentations because that's the way baroque music is played now but they didn't do that in the seventies when *Solaris* was recorded. And Lars didn't want all these trills. So we made this very pure version. It was very clear that this was what he wanted, this very clear reference to Tarkovsky. (Høck, persönliches Interview, 26.10.2020)³⁶

Für *Antichrist* bestand die filmmusikalische Idee ebenso im Nachbau einer prä-existenten Musikaufnahme, nämlich von Händels »Lascia ch'io pianga«:

Lars wanted to use an existing recording of Cecilia Bartoli. But then we decided to make our own recording. I was responsible for the whole production of the recording, that is, for the choice of the location, the orchestra, and the singer. It's not that we couldn't get the Bartoli track! The new recording simply had the right expression with the slowed-down images and is very intimate. As I believe, the result turned out even better than it would have been with this existing recording. (Malta, persönliches Interview, 09.11.2020)

Kristian Andersen teilte mir im Gespräch mit, dass sie die Aufnahme von Cecilia Bartoli in der Postproduktion verwendeten (persönliches Interview, 07.12.2020).³⁷ Die Aufnahme hatte nach Andersen zwar das perfekte Tempo und *rubato*, sei jedoch zu lieblich und majestätisch für den Film gewesen. Durch die eigene Musikproduktion mit Tuva Semmingsen und den Barokksolistene konnten sie mehr Kontrolle über den musikalischen Ausdruck gewinnen, während sie zeitgleich das Tempo und *rubato* von Bartolis Aufnahme kopierten, indem sie dem Konzertmeister Bjarte Eike einen dynamischen Click-Track ins Ohr gaben.³⁸

Der Nachbau einer prä-existenten Musikaufnahme kann jedoch nicht nur durch die Produktion einer neuen Aufnahme geschehen, sondern auch durch die

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

37 Vgl. Rinaldo, HWV 7a / Act 2 – »Lascia ch'io pianga«. Auf der CD: *Händel: Rinaldo*. Cecilia Bartoli, Sängerin, Christopher Hogwood, Dirigent, The Academy of Ancient Music. Decca, 2000.

38 Vgl. »Lascia ch'io pianga Prologue«. Auf dem MP3-Album bzw. der LP: *Antichrist – Original Motion Picture Soundtrack*. Tuva Semmingsen, Sängerin, Bjarte Eike, Konzertmeister, Barokksolistene. Cold Spring Records, 2019. Vgl. auch das ergänzende Video auf <https://vimeo.com/larsvonriermusic> (25.02.2022).

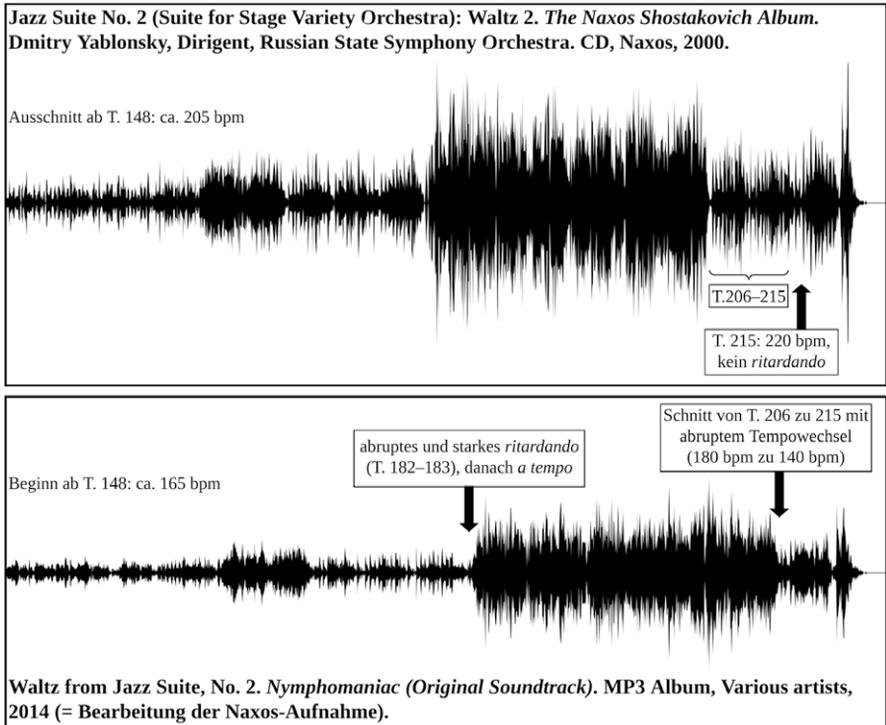


Abb. 2.3: Die Bearbeitung einer präexistenten Musikaufnahme.

Bearbeitung einer anderen präexistenten Musikaufnahme: In *Nymphomaniac* erklingt eine Naxos-Aufnahme von Dmitri Schostakowitschs Walzer Nr. 2 aus der *Suite für Variété-Orchester*. Vergleicht man jedoch diese präexistente Musikaufnahme mit dem, was im Film erklingt, fallen zahlreiche Unterschiede auf (Abb. 2.3).³⁹ So wurde das generelle Tempo verlangsamt (von ca. 205 auf 165 bpm), abrupte und starke *ritardandi* hinzugefügt (T. 182–183 und T. 215) sowie *innerhalb* des Musikeinsatzes geschnitten (T. 206–215).⁴⁰

Die Eingriffe in die präexistente Musikaufnahme verwundern. Während die Musik im Film erklingt, sind Penisfotos zu sehen, die im Rhythmus der Musik montiert sind (erster Teil, 1:21:17). Es wäre ein Leichtes gewesen, die Bildschnitte in der Penismontage der originalen Musikaufnahme gemäß vorzunehmen. Warum wurde also stattdessen in die Musik durch Time-Stretching eingegriffen?

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

40 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Dsch (2001). Da sie lediglich Probenziffern aufweist, habe ich die Taktzahlen selbst hinzugefügt.

Lars von Trier führte 1993 bei einem Werbespot für die französische Firma *CNP Assurances* Regie, der in Gänze von dem besagten Walzer begleitet wird.⁴¹ Dort handelt es sich um eine Aufnahme von dem Royal Concertgebouw Orchestra unter der Leitung des Dirigenten Riccardo Chailly.⁴² Diese Aufnahme weist insofern Ähnlichkeiten zur *bearbeiteten* Version in *Nymphomaniac* auf, als der Beginn des Posaunen-Solos, welcher dem Beginn des Musikabschnitts im Film entspricht (Probenziffer 16 bzw. T. 148), ziemlich genau das gleiche Tempo aufweist (ca. 170 bpm) und ebenso in T. 182–183 ein *ritardando* erklingt. Die Eingriffe in die Wiedergabegeschwindigkeit der einen präexistenten Musikaufnahme verweisen also auf eine andere präexistente Musikaufnahme, sodass das Eigenzitat nicht nur durch die Wahl der Musik, sondern auch durch die Bearbeitung einer Aufnahme entsteht, die eine andere imitiert. Die filmmusikalische Idee der MIWG kann sich demgemäß auf eine abstrakte Vorstellung eines Musikstücks (präexistente Musik im Allgemeinen) oder eine konkrete Klangrealisierung (präexistente Musikaufnahme im Speziellen) beziehen.

Zusammenfassend wirken die Aussagen der Akteur*innen etwas widersprüchlich, da Trier einerseits als die Person mit der künstlerischen Vision dargestellt wird, während sich andererseits die geschilderten Arbeitsprozesse als höchst kollaborativ erweisen. Auch dies deckt sich mit Macdonalds Erfahrungen zur »Screen Idea Work Group«. Es handelt sich hierbei keineswegs um eine demokratische Gemeinschaft, wiewohl sie demokratische Züge aufweist. Stattdessen beruht sie auf der konventionellen Produktionshierarchie. Allerdings stellt die Screen Idea einen nivellierenden Faktor in der Arbeit der Gruppe dar, welcher *innerhalb* der Hierarchie anarchistische Prozesse ermöglicht:

Anyone from teaboy upwards could suggest an improvement that might have a significant bearing on the final screenwork, even if this contribution is eventually uncredited or filtered through the intervention of others. This kind of contribution informs but does not threaten the decision-making process, controlled or directed by the powerful within the group. (Macdonald 2010: 54)

In gewisser Weise malt Macdonald das Bild einer Postdemokratie. Fast jeder kann sich beteiligen, aber die Entscheidungen werden nur von wenigen getroffen.

41 Von 1985 bis 1996 war Trier an gut 20 Werbespots beteiligt. Dies ist jedoch der einzige, in dem präexistente Musik erklingt. Für einen Überblick über Triers Werbearbeiten vgl. Schepelern (2000: 151–153, 313–315).

42 Vgl. Waltz II. Auf der CD: *Shostakovich: Jazz Suite No. 2–6*. Riccardo Chailly, Dirigent, Royal Concertgebouw Orchestra. Decca, 1992.

Diese Beteiligung stellt die herkömmlichen institutionellen Machtstrukturen nicht infrage. Im Gegenteil:

Successful adoption of a contribution does not necessarily reflect the power structure, as all members of the group usually subscribe to some kind of consensus about the screen idea in question, and how it should operate. This means that any contribution to the screen idea is absorbed into the official hierarchy and conventional ways of working and – importantly – is (re-)directed towards the commonly understood goal of producing a particular (type of) screenwork. (Macdonald 2010: 55)

Meine Interviews mit den Akteur*innen bestätigen Macdonalds Analyse. Indem sie Trier stets als treibende Kraft und Person mit der künstlerischen Vision darstellen, reproduzieren sie die konventionelle Hierarchie in der Produktionskultur. Gewiss liegt es nach den Ausführungen nahe, dass Trier einen großen Einfluss auf die musikalische Gestaltung der Filme hatte. Allerdings stellte sich auch heraus, dass die realen Arbeitsprozesse kollaborativer Natur und durch gemeinsames Ausprobieren charakterisiert sind. Diese kollaborative Dimension wird in die strukturelle Hierarchie absorbiert. Dass auf diese Weise die Tätigkeiten einzelner Akteur*innen marginalisiert, wenn nicht ignoriert werden, liegt auf der Hand.

Das Ziel dieses Kapitels bestand darin, Autorschaft im Hinblick auf die filmmusikalische Gestaltung aus der Rezeptions- und Produktionsperspektive zu beleuchten. Dies geschah mit Gorbmans »Auteur Mélomane« und meiner an Macdonald angelehnten Idee der »Musical Idea Work Group«. Im Vergleich zum Auteur Mélomane gehen mit der MIWG mehrere Akzentverschiebungen einher: Während ersteres Konzept eher der wissenschaftlichen und feuilletonistischen Rezeption entspricht, versuche ich mit letzterem, der Produktionsrealität gerecht zu werden. Während beim Ersteren der Film vor allem als Produkt verstanden wird, steht beim Letzteren der Prozess im Mittelpunkt. Während Ersteres die Filmproduktion als Autokratie (oder *Auteur*kratie) impliziert, legt Letzteres die demokratischen Aspekte dieser Arbeitsprozesse offen. Während Ersteres die Zuschreibung individueller Autorschaft verfolgt, geht mit Letzterem die Vorstellung von kollektiver Autorschaft einher. Es wurde deutlich, dass die MIWG eher ein flankierendes Korrektiv als ein Gegenpol zum Auteur Mélomane darstellt. Ein Schwarz-Weiß-Denken wäre hier irreführend, da die Auteur-Ideologie auch das Denken und Handeln der MIWG prägt, sodass beide Denkweisen vielmehr miteinander verschränkt sind. Dies spiegelt sich auch in Schepelerns Antwort auf meine Frage wider, was Trier seiner Meinung nach auszeichne:

Lars is not an all-knowing genius. If he was interested in something, he would simply seek a conversation with an expert in the field and draw his information from it. What may distinguish him from others is his quick comprehension in such discussions. When Lars got the offer to stage Wagner's *Ring* at the 2006 Bayreuth festival, for instance, he asked me if he could talk to my father, Gerhard Schepelern, who was a respected conductor and probably the greatest opera connoisseur of his time in Denmark. After Lars backed out of the Bayreuth project, he published an article about his visions in which he quotes a sentence from my father. Both my father and I had the impression that with this one sentence he had understood what my father's life was all about: »The director must not try to be cleverer than the work!« (Schepelern, persönliches Interview, 23.10.2020)⁴³

In Schepelerns Antwort treffen sich der Auteur Mélomane und die MIWG: Einerseits betont Schepelern die Wichtigkeit des Netzwerks, welches Trier zur Verfügung steht. Andererseits macht er insofern deutlich, dass Trier keine beliebige Person ist, als er ihm eine hohe Auffassungsgabe attestiert, die für die Gespräche mit den Expert*innen ungeheuer wichtig ist. Regisseure wie Lars von Trier mögen Auteurs Mélomanes sein, aber ihre Musical Idea Work Groups schaffen und formen das, was wir im Film hören.

In den Creativity Studies existiert die Idee von »den vier P's der Kreativität« (Rhodes 1961; vgl. auch Redvall 2013: 7). Sie beziehen sich auf die Person, den Prozess, das Produkt und die Presse, die die vorherigen drei P's umgibt. Die Filmmusikforschung befasst sich üblicherweise mit der Person (als Künstler*in) oder dem Produkt (die Filmmusik). Dieses Kapitel konzentrierte sich stattdessen auf die Rezeption, d. h., wie Lars von Trier als Auteur Mélomane konstruiert wird, und die Prozesse, in denen Akteur*innen in kollaborativen Arbeitskontexten neue filmmusikalische Ideen entwickeln. Im nächsten Kapitel verweile ich bei der Produktionsperspektive, denn bis dato habe ich eines der wohl aufschlussreichsten Produktionsdokumente weitestgehend ausgeklammert: das Drehbuch. Durch das schriftliche Festhalten einer Momentaufnahme wird der dynamische Prozess der Filmentwicklung handhabbar. Aber welche Bedeutung und Funktion hat die Musik bei dieser Art von Text überhaupt? Wie wird die klangliche Dimension des Films geplant? Und welche Musikkonzepte liegen der Drehbuchentwicklung zugrunde?

43 In Kapitel 8 gehe ich ausführlich auf Triers Projekt in Bayreuth ein.

Quellen

Literatur

- Badley, Linda (2020): Diamonds, Wagner, the Gesamtkunstwerk and Lars von Trier's Depression Films. In: *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics*. Hg. von Carol Vernallis, Holly Rogers und Lisa Perrott. New York et al.: Bloomsbury. S. 378–388.
- Bainbridge, Caroline (2007): *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London und New York: Wallflower Press (Directors' Cuts).
- Barham, Jeremy (2009): Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shining*. In: *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Hg. von Philip Hayward. London: Equinox. S. 137–170.
- 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.
- Becker, Howard (1974): Art as Collective Action. In: *American Sociological Review*, 29: 767–776.
- Becker, Howard (2008 [1982]): *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.
- Björkman, Stig (2001): *Trier über von Trier: Gespräche mit Stig Björkman*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996): *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Bratus, Alessandro (2016): The »song-ification« of the *Tannhäuser* Overture in Lars von Trier's *Epidemic*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 12: 192–218.
- Bruun, Hanne (2016): The Qualitative Interview in Media Production Studies. In: *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics*. Hg. von Chris Paterson et al. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan. S. 131–146.
- Caldwell, John (2013a): Zehn Thesen zur Produktionsforschung. In: *Montage AV*, 22/1: 33–47.
- Caldwell, John (2013b): Stress Aesthetics and Deprivation Payroll Systems. In: *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Hg. von Petr Szczepanik und Patrick Vonderau. New York: Palgrave Macmillan (Global Cinema). S. 91–111.
- Caldwell, John (2014): Para-Industry, Shadow-Academy. In: *Cultural Studies*, 28/4: 720–740.
- Cooke, Mervyn (2008): *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Forst, Achim (1998): *Breaking the Dreams: Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren (Arte-Edition).
- Foucault, Michel (2000 [1969]): Was ist ein Autor? In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 198–229.
- 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).
- Gorbman, Claudia (2007): Auteur Music. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Hg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert. Oakland: University of California Press. S. 149–162.
- Heath, Chris (2011): Lars and His Real Girls. In: *GQ*, 17. Oktober. URL: <https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-bjork-john-c-reilly-kirsten-dunst-nicole-kidman-extras> (05.08.2021).
- Hershon, Robert (2001): They're Playing Your Song: The Role of the Music Supervisor. In: *Cinéaste*, 26/3: 24–26, 55.
- Hubbert, Julie (2013): The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Hg. von David Neumeyer. Oxford et al.: Oxford University Press. S. 291–318.
- Hubbert, Julie (2017): Records, Repertoire and Rollerball: Music and the Auteur Epic. In: *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*. Hg. von Stephen C. Meyer. Abingdon: Routledge. S. 126–145.
- Karlin, Fred und Wright, Rayburn (2004): *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2. Ausgabe. New York und London: Routledge.
- Klein, Bethany und Meier, Leslie M. (2017): In Sync? Music Supervisors, Music Placement Practices, and Industrial Change. In: *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. Hg. von Miguel Mera, Ronald Sadoff und Ben Winters. London: Routledge. S. 281–290.
- Knaus, Kordula und Kogler, Susanne (Hg.; 2013): *Autorschaft – Genie – Geschlecht: Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau (Musik – Kultur – Gender: Studien zur europäischen Kultur, 11).
- Kristeva, Julia (1972 [1967]): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, 3. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum. S. 344–375.
- Krust, Stefanie (2013): Fallen und fallen und sterben und sterben: Richard Wagner bei Lars von Trier. In: *Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der*

- Filmkunst. Hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt. Hamburg: Junius Verlag. S. 158–167.
- Langkjær, Birger (2021): Musical Marionettes: Sound and Music in Lars von Trier's Europe Trilogy. In: *Studies in European Cinema*, DOI: 10.1080/17411548.2021.1978769.
- Larkin, David (2016): »Indulging in Romance with Wagner«: *Tristan* in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). In: *Music and the Moving Image*, 9/1: 38–58.
- Levinson, Jerrold (2009 [1996]): Film Music and Narrative Agency. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 7. Auflage. Hg. von Leo Braudy und Marshall Cohen. New York und Oxford: Oxford University Press. S. 402–417.
- Macdonald, Ian (2004): Disentangling the Screen Idea. In: *Journal of Media Practice*, 5: 89–100.
- Macdonald, Ian (2010): »... So It's Not Surprising I'm Neurotic«: The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. In: *Journal of Screenwriting*, 1: 45–58.
- Macdonald, Ian (2012): Behind the Mask of the Screenplay: The Screen Idea. In: *Critical Cinema: Beyond the Theory of Practice*. Hg. von Clive Myers. London: Wallflower Press. S. 111–140.
- McQuiston, Kate (2013): *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. Oxford et al.: Oxford University Press (The Oxford Music / Media Series).
- McQuiston, Kate (2021): *Music and Sound in the Worlds of Michel Gondry*. New York und London: Routledge (Routledge Focus).
- Merkley, Paul (2007): »Stanley Hates This But I Like It!«: North vs. Kubrick on the Music for 2001: *A Space Odyssey*. In: *Journal of Film Music*, 2/1: 1–34.
- Morris, Christopher (2018): Back from the dead: Kubrick, music, and the auteur. In: *Music, Modern Culture, and the Critical Ear: A Festschrift for Peter Franklin*. Hg. von Nicholas Atfield und Ben Winters. New York und London: Routledge. S. 245–263.
- Ondaatje, Michael (2002): *The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing*. New York: Alfred A. Knopf.
- Parly, Nila (2019): Lars von Trier's Lost *Ring*. In: *Cambridge Opera Journal*, 30/1: 1–28.
- Paulus, Irena (2009): Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: *A Space Odyssey* (1968). In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 40/1: 99–127.
- Pujadas, Magda Polo (2014): Die Melancholie bei Richard Wagner und Lars von Trier. In: *Richard Wagner – ein einmaliger Rezeptionsfall*. Hg. von Berta Raposo. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 281–294.
- Rabenalt, Robert (2015): »This is addictive«: Robbie Robertson als Scorsese's *music supervisor*. In: *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder*. Hg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank. München: edition text + kritik (Film-Musik). S. 29–47.

- Redvall, Eva Novrup (2013): *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Screenwriting).
- Rennett, Michael (2012): Quentin Tarantino and the Director as DJ. In: *The Journal of Popular Culture*, 45/2: 391–409.
- Rhodes, Mel (1961): *An Analysis of Creativity*. In: *Phi Delta Kappan*, 42: 305–310.
- Rockwell, John (2003): *The Idiots*. London: BFI (BFI Modern Classics).
- Schepeleern, Peter (2000): *Lars von Triers Film. Tvang og Befrielse*. Kopenhagen: Rosinante.
- Schepeleern, Peter (2004): *The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier*. In: *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. Hg. von Torben Grodal, Bente Larsen und Iben Thorving Laursen. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press (Northern Lights Film and Media Studies Yearbook). S. 103–127.
- Schulz-Ojala, Jan (2009): Chaos regiert, sagt der Fuchs. Absturz und Atemholen vor dem Höhenflug: Lars von Trier, Pedro Almodóvar und Ken Loach in Cannes. In: *Tagespiegel*, 20. Mai. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/filmfestival-cannes-chaos-regiert-sagt-der-fuchs/1516972.html> (05.08.2021).
- Sonntag, Sabine (2015): »Seht ihr's, Freunde?«: Wagners *Tristan und Isolde* im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Stevenson, Jack (2002): *Lars von Trier*. London: BFI Publishing.
- Trier, Lars von (2018): Interview: Through the Black Forest. In: *Louisiana Channel*, 19. April. URL: <https://channel.louisiana.dk/video/lars-von-trier-through-the-black-forest> (05.08.2021).
- Truffaut, François (1999 [1954]): Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: François Truffaut: *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren (Filmbibliothek). S. 295–313.
- Vogt, Steffen (2013): *Weltschmerzmann und Traumfrau: Filmische Variationen über den Fliegenden Holländer*. In: *Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*. Hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt. Hamburg: Junius Verlag. S. 90–99.
- Watson, Paul (2012): *Cinematic authorship and the film auteur*. In: *Introduction to Film Studies*. 5. Auflage. Hg. von Jill Nelmes. London und New York: Routledge. S. 142–165.
- Wennerscheid, Sophie (2014): *Phantasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier*. In: *Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 275–295.

Wilker, Ulrich (2014): Liebestod ohne Erlösung: Richard Wagners *Tristan*-Vorspiel in Lars von Triers *Melancholia*. In: Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 263–273.

Notenausgaben

Shostakovich, Dmitri: Suite for Variety Stage Orchestra. Hg. von Manashir Iakubov. Moskau: Dsch, 2001 (IInd Series Orchestra Compositions, 33).

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Braun, Christina (2010): Script Report zu *Melancholia*. In: Lars von Trier Collection.

Hildebrandt, Andreas und Kempermann, Raphael (2012): *Nymphomaniac* Sound Report. In: Lars von Trier Collection.

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

Persönliche Interviews

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

Høck, Mads (2020): Persönliche Kommunikation am 26. Oktober via Webkonferenz.

Holbek, Joachim (2020): Persönliche Kommunikation am 13. November in Kopenhagen.

Kristensen, Kim (2020): Persönliche Kommunikation am 27. Oktober via E-Mail.

Maltha, Mikkel (2020): Persönliche Kommunikation am 9. November via Telefon.

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

Schepelern, Peter (2020): Persönliche Kommunikation am 23. Oktober in Kopenhagen.

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

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

