

## 4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung: Camille Saint-Saëns in *Idioterne* und Antonio Vivaldi in *Dogville*

Die beiden folgenden Kapitel zielen darauf ab, ein Spektrum von Aneignungen aufzuzeigen, das die Grundlage für die Theorie in Kapitel 6 bilden wird. Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit der Musik in *Idioterne* und in *Dogville*. Der erste Film weist eine recht eigentümliche Aneignung von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« auf, da das Stück auf einer Melodica erklingt, in der Postproduktion zahlreiche Musikschnitte vorgenommen wurden und die musikalische Interpretation die Assoziation einer Amateurhaftigkeit hervorruft. Dieser Film zeigt eindrücklich, dass filmische Bedeutung nicht nur durch den bereits existierenden musikalischen Text geschaffen wird (d.h. durch die bloße Auswahl der Musik), sondern auch durch seine Bearbeitung und konkrete Realisierung auf der Tonspur.

Während der Kontrast zwischen außerfilmischer und innerfilmischer Erscheinungsform der Musik in *Idioterne* den Aneignungsprozess deutlich hervortreten lässt, spricht Joachim Holbek (2005) bezüglich seiner für *Dogville* und *Manderlay* angefertigten Arrangements selbst von »subtle non-interruptive changes«. Am Beispiel von Antonio Vivaldis Musik in *Dogville* wird in der zweiten Hälfte des Kapitels untersucht, wie eine subtile Bearbeitung für den Film aussehen kann. Auch wenn die Bearbeitung vielleicht nicht als solche rezipiert werden mag, da die Art der Bearbeitung ihren Status als solche eher verschleiert statt exponiert, ist sie an der Schaffung von filmischer Bedeutung beteiligt. Holbek attestiert der Barockmusik eine Gnadenlosigkeit. Wie die Analyse demonstrieren wird, lässt sich diese Gnadenlosigkeit im übertragenen Sinn mit Blick auf die geschlossene musikalische Form deuten, die dem Anschein nach ohne Umweg Einzug in den Film gefunden hat. Darüber hinaus lässt sie sich wortwörtlich in Anbetracht des verheerenden Verdikts der Protagonistin verstehen, das wiederum durch die Platzierung, den Charakter und die Bearbeitung der Musik unterstützt wird.

### Der melancholische und infantile Schwan in *Idioterne*

In *Idioterne* (1998) trifft Karen (Bodil Jørgensen) durch Zufall auf eine anarchistische Bande, die ihren »inneren Idioten« befreien will. Dafür tun die Mitglieder so, als seien sie geistig behindert. Karen schließt sich zunächst zögernd den jungen Menschen an, wird aber warmherzig aufgenommen. Als der Zusammenhalt der Gruppe zu zerbrechen droht, fordert ihr Anführer Stoffer (Jens Albinus), dass

jemand den »inneren Idioten« in ihrem oder seinem bürgerlichen Umfeld freilässt. Karen opfert sich. Sie kehrt mit Susanne (Anne Louise Hassing), einer neu gewonnenen Freundin aus der Gruppe, zu ihrer Familie zurück. Diese ist jedoch sichtlich irritiert. Im Gespräch zwischen Karens Schwester und Susanne kommt heraus, dass die Familie sie bereits für tot glaubte, da Karen nach dem Verlust ihres Kindes zwei Wochen zuvor plötzlich verschwand und auch der Beerdigung fernblieb. Als Karen sich während der Kaffeetafel als geistig behindert gibt, holt ihr Ehemann – erbost über ihre vermeintliche Trauerlosigkeit – zur Ohrfeige aus. Susanne nimmt Karens Hand und verlässt mit ihr die Wohnung.

*Idioterne* steht im Kontext der *Dogma 95*-Bewegung. Zum 100-jährigen Filmjubiläum im Frühjahr 1995 unterzeichneten und präsentierten Lars von Trier und Thomas Vinterberg unter großem Aufsehen ein Manifest und ein Keuschheitsgelübde mit zehn Regeln. Das feuerrote Flugblatt, welches sie ins Publikum des Pariser Odéon-Theaters warfen, erschütterte die Filmwelt und brachte Filmschaffende dazu, in neuen Bahnen zu denken.<sup>75</sup> Das kuriose Schlussgebot, welches die Nennung des Regisseurs verbietet, stellt sicherlich eine der größten Ironien des *Dogma*-Phänomens dar, denn so sollte doch in der kommenden Zeit von nichts mehr die Rede sein als von Trier und seinen »Brüdern«. Auch im Kinoposter von *Idioterne* offenbart sich diese Widersprüchlichkeit, indem der Schriftzug »En Film af [Ein Film von]: .... ..« sowohl auf diese Regel als auch auf den Namen des Regisseurs verweist. Fortan konnten sich Filmschaffende den *Dogma*-Status ihrer Filme durch ein Zertifikat bescheinigen lassen, sofern sie die Spielregeln des Gelübdes einhielten. *Idioterne* ist Triers einziger Film, welcher dieses Zertifikat trägt.

Eine der zehn Regeln widmet sich der Ton-Ebene: »The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot)« (Trier & Vinterberg 1995). Welche Konsequenzen ergeben sich aus der geforderten gleichzeitigen Ton- und Bildaufnahme? Während Stoffers Geburtstagsfeier erklingt aus dem Radio das Lied »Vi er dem« (Kim Larsen 1986) (ab 1:09:43).<sup>76</sup> Da laut der *Dogma*-Regel keine Musik in der Postproduktion hinzugefügt und somit über die Bilder gelegt werden darf, geht in dieser Szene mit jedem Bild- auch ein Musikschnitt einher, wodurch die Musik

75 Für eine filmhistorische Verortung der *Dogma*-Bewegung vgl. Schepelern (2001). Stevenson (2003) liefert einen ausführlichen und erkenntnisreichen Einblick in die Bewegung, die dazugehörigen Filme und Personen. Eine umfangreiche Materialsammlung lässt sich in Hallberg und Wewerka (Hg.; 2001) finden.

76 Trier hatte zuvor bei zwei Musikvideos für Kim Larsen Regie geführt: »Danas Have« (1992) und »Leningrad« (1992) (vgl. Kapitel 2). – Ich beziehe mich hier und im Folgenden bei den Filmlaufzeiten auf die Edition von Arthaus Premium (2006).

stark fragmentiert erklingt. Marion Müller (2000: 244) deutet dies als einen »Kommentar zur vielbeschworenen Fragmentierung der Gesellschaft«:

Die Aufspaltung manifestiert sich auch auf der Ebene des Tons und des Lichtes. Da die »Dogma«-Regel vorschreibt, Musik dürfe nur im *on* eingesetzt werden, bewirkt die abgehackte, von Jump Cuts geprägte Montage, daß auch die Musik ständig geschnitten wird, was vor allem bei der Partyszene deutlich wird, wo das Lied aus dem Kassettenrekorder völlig zerstückelt wird und man als Rezipient aufschreckt. (ebd.: 244; Herv. i. O.)

Es erscheint mir bemerkenswert, dass sich Müllers Interpretation nicht auf die intertextuellen Bezüge bezieht, die mit dem Liedtext einhergehen (»wir sind diejenigen, mit denen die anderen nicht spielen dürfen«; vgl. Kapitel 3), sondern auf das klangliche Resultat eines durch das Manifest bedingten Produktionsprozesses.

Schaut man sich die anderen Musikeinsätze an, fällt auf, dass lediglich in knapp vier der gut 110 Filmminuten Musik erklingt. Abseits der kurzen Partyszene ist die Melodie von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« aus *Le Carnaval des animaux* zu hören. Inklusive Abspann erklingt sie vier Mal über den Film verteilt (Tab. 4.1).

Zeitangabe	Ausschnitt
ab 0:00:27	T. 1–6.2
ab 0:25:10	T. 1–9 und T. 22 bis Schluss
ab 1:16:05	T. 1–9
ab 1:47:18	komplett (Abspann)

Tab. 4.1: Saint-Saëns' »Le Cygne« in *Idioterne*.<sup>77</sup>

Diese Musik wird zu Beginn des Films eng mit der Protagonistin verknüpft: Sie erklingt bereits in der zweiten Einstellung, in der Karen allein in einer Kutsche im Vergnügungspark Tivoli zu sehen ist (Abb. 4.1). Einem intertextuellen Ansatz folgend stellt sich die Frage, welche Bedeutungen mit der *Auswahl* dieses spezifischen Stücks einhergehen. Bekanntheit hat das Violoncello-Solo mitunter durch die Verwendung für das wohl berühmteste Ballett-Solo des 20. Jahrhunderts erlangt: »Le Cygne Mourant« (»Der sterbende Schwan«) des Choreogra-

77 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Dover (1999), welcher ich die Taktzahlen selbst hinzufügte. Die Ziffer nach dem Punkt in einer Taktangabe gibt die Zählzeit des jeweiligen Taktes an.



Abb. 4.1:  
Karen im Tivoli, zugleich  
ist »Le Cygne« auf einer  
Melodica zu hören  
(*Idioterne*, 0:00:23).

phen Michel Fokine für die Primaballerina Anna Pawlowa (Uraufführung am 22. Dezember 1905). Die Figur des sterbenden Schwans verweist wiederum auf die als Schwan verzauberte Prinzessin Odette in Pjotr Tschaikowskis Ballett *Schwanensee*, die sich für ihren Prinzen Siegfried opfert. Durch das Erklingen der Musik entstehen intertextuelle Bezüge, indem sie den sterbenden Schwan als Symbol für ein Sterben in größter Anmut im Sinne einer »Ästhetik des Untergangs« (Haitzinger 2009: 22) in Erinnerung rufen kann (vgl. ebd.: 22–25). Die leidende Frau in einer von Männern dominierten Welt kennzeichnet als Hauptthema die gesamte »Golden Heart-Trilogie«.

Am außergewöhnlichsten ist die Art und Weise, *wie* diese Musik erklingt. In der besagten Kutsch-Szene gibt es – im Gegensatz zum dänischen Lied – keine Musikschnitte innerhalb des Musikeinsatzes, da sie aus einer einzigen Bildeinstellung besteht. Das Ende des Musikeinsatzes, welches mit dem Bildschnitt einhergeht, ist allerdings sehr harsch, da »Le Cygne« am Anfang einer Phrase abbricht. Dieses plötzliche Ende scheint insofern beachtlich, als direkt davor eine musikalische Pause erklang, die für den Bildschnitt hätte genutzt werden können.

Das ist genau der Umgang mit der Musik in einer späteren Filmszene, in der sich die Gruppe zum Skispringen im Sommer entschließt (ab 0:24:46). Hier scheint die Musik sogar über Bildschnitte hinweg zu erklingen. Doch wie ist dies mit dem *Dogma*-Manifest vereinbar? In Jesper Jargils Dokumentation *De Ydmygede* (»Die Gedemühtigen«; 1998), in welcher Ausschnitte von den etwa 130 Stunden an Aufnahmematerial gezeigt und mit Lars von Triers Audio-Tagebuch verknüpft werden, sieht man die Dreharbeiten dieser Szene (ab 0:23.45). Dort steht der Musiker Kim Kristensen deutlich abseits der zur gleichen Zeit stattfindenden Videoauf-

nahmen und wird mit einem eigenen Mikrofon aufgenommen. Die körperliche Ko-Präsenz, die die Regel vorschreibt, ist also durchaus gegeben. Kim Kristensen (persönliches Interview, 27.10.2020) betont die Regelkonformität: »I was always present when they [die Filmcrew] worked with the scenes with music and the music was recorded at the same time as the acting. No cheating.« Allerdings konnte durch diese Aufnahmekonstellation am Set die Tonspur an mehrere Bildspuren gekoppelt werden, die mit mehreren Kameras gleichzeitig produziert wurden. In der Postproduktion standen dementsprechend verschiedene Bildaufnahmen von derselben Szene mit identischer Tonspur zur Verfügung. Da die Bildschnitte in dieser Szene dann während der musikalischen Pausen vorgenommen wurden, fallen die dazugehörigen Tonschnitte nicht auf, sodass der Eindruck entsteht, die Musik wäre in der Postproduktion hinzugefügt und über die Bilder gelegt worden.

Außerdem erklingt die Musik in einem außergewöhnlichen Arrangement, denn Kim Kristensen spielt die Melodie auf einer Melodica. Müller (2000: 237) deutet diese Bearbeitung im Hinblick auf die Einsamkeit der Protagonistin:

Ihre [Karens] Isolierung spiegelt sich in der Musikuntermalung, die aus Gründen der »Dogma«-Regeln vor Ort erfolgen muß, denn statt von einem ganzen Orchester wird Saint-Saëns' »Le cygne« nur von einer »einsamen« Melodica [sic] gespielt, was die melancholische Stimmung des Stückes und der Szene [Karen in der Kutsche] verstärkt.

Wenngleich das Stück ursprünglich für ein Violoncello in Begleitung zweier Klaviere (und nicht für ein ganzes Orchester) geschrieben wurde, erscheint es mir durchaus schlüssig, den Klang eines einzelnen Instruments mit der einsamen Protagonistin zu assoziieren. Lars von Trier betonte selbst mehrfach den melancholischen Charakter des Stückes. Es gibt eine alternative Abspannsequenz (zu finden auf der DVD-Edition von Arthaus Premium 2006), in welcher Trier hinter der Kamera die Mitwirkenden vorstellt und Kristensens Interpretation von »Le Cygne« ebenso zu hören ist. Zu Beginn macht Trier auf die Musik aufmerksam: »Während wir dieser vielleicht zu melancholischen Musik lauschen, wollen wir einen letzten Blick auf das Haus werfen und auf die Leute, die bei diesem Film mitgemacht haben« (Übersetzung nach den deutschen Untertiteln). Auch in seinem Drehtagebuch attestierte Trier der Musik einen melancholischen Charakter (vgl. 1998: 179). Über die eigentümliche Instrumentierung ist damit noch nichts gesagt. Einerseits wäre die Aufnahme eines einzelnen Streichinstruments gemäß der *Dogma*-Regeln leicht realisierbar; andererseits mag der spezifische Klang einer Melodica zwar für vieles stehen, wohl aber kaum für Einsamkeit oder Melancholie. Bodil Marie Thomsen (2000: 52) fügt dem Charakter von Karen mit Bezug auf den Filmtitel eine weitere Dimension hinzu:

#### 4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung

She [Karen] is an idiot in this word's etymological (Greek) definition: a private person. She is an idiot in the sympathetic definition: a retarded person whose emotional development corresponds to a four-year-old's (according to Trier's notes on her character).

Karens Charakter zeichnet sich nicht nur durch Einsamkeit oder Melancholie aus, sondern auch durch eine naive Kindlichkeit, die – nebenbei gesagt – alle Protagonistinnen der »Golden Heart-Trilogie« kennzeichnet. Nach John Rockwell (2003: 46) konfrontiert der Film sein Publikum von Beginn an mit »Karen's weighty childlike sadness«.

Aus Triers Tagebuch, welches er während der Dreharbeiten führte und anschließend veröffentlichte, geht hervor, dass er zu Beginn der Dreharbeiten (genauer: am 29. Mai 1998) auf der Suche nach einem Musikstück war: »Ich habe über die Musik nachgedacht, darüber, ein einfaches, kindliches Stück der klassischen Musik zu finden, das auf der Melodica gespielt werden kann – und endlich frei von Urheberrechten ist« (Trier 1998: 162).<sup>78</sup> Lars von Triers Produktionsfirma kontaktierte daraufhin das Kongelige Danske Musikkonservatorium und erkundigte sich nach einer Person, die Melodica spielen könne. Dadurch wurde der Pianist Kim Kristensen ins Boot geholt, der bei dem Auswahlprozess der Musik beteiligt war: »I suggested several pieces of music with very different character. 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).

Es stand also bereits vor der Stückauswahl fest, dass die Musik auf einer Melodica gespielt werden solle, was dafür spricht, dass dieser eigentümlichen Instrumentierung und der damit verbundenen Klangrealisierung eine hohe Bedeutung zugesprochen wurde. Bei dem *Carnaval des animaux* handelt es sich sicherlich um eine Musik, die als äußerst zugänglich für ein junges Publikum gilt. Aber abseits der Musikauswahl wird ein kindlicher Charakter vor allem durch die Instrumentierung vermittelt, denn bei der Melodica handelt es sich um eine Erfindung des Instrumentenherstellers Hohner. Dieser vermarktet die Melodica zusammen mit Blockflöten, wodurch sie als ein Einstiegsinstrument für Kinder wahrgenommen wird. Die Musik wurde dann auch auf einer solchen Hohner-Melodica realisiert (Kristensen, persönliches Interview, 27.10.2020). Lars von Trier scheint nicht nur den Ruf der Melodica im Allgemeinen, sondern auch die (schlechte) Qualität der spezifischen Melodica für die Filmproduktion unterstreichen zu wollen, wenn er

78 I. O.: »Jeg har tænkt lidt på musikken, på at finde et eller andet simpelt, barnligt stykke klassisk musik, som kan spilles på melodikaen – endelig fri for rettigheder.« Vgl. auch Trier (2001: 114).

Camille Saint-Saëns: »Le Cygne«, T. 2–5

Violoncello

Beginn des Musikeinsatzes in *Idioterne* (ab 1:47:18)Abb. 4.2: »Le Cygne« im Original (T. 2–5) und in *Idioterne* (ab 1:47:18).

sie bezeichnet als »the kind you could buy through *Mickey Mouse Magazine* in the old days« (in Knudsen 2003: 121; Herv. i. O.).

Neben der Instrumentierung unterstützt auch die konkrete Spielweise einen solchen musikalischen Charakter. So hört man während des ersten Erklings der Melodie das Klappern der Plastiktasten und verschluckte Achtelnoten (ab 0:00:27, vgl. T. 4 und 4.6). Der zweite Einsatz erklingt im Gegensatz zu dem vorgesehenen *piano* unangenehm laut und grell, zudem enden Töne verfrüht und abrupt (ab 0:25:10, vgl. T. 7.4). Im dritten Musikeinsatz werden Töne schrill überblasen und Achtelläufe sehr ungleichmäßig gespielt (ab 1:16:05, vgl. T. 2.4 und T. 8.2), was den Eindruck einer stockenden Interpretation hervorruft. Noch deutlicher irritiert die Interpretation das Gefühl des musikalischen Metrums, wenn im Abspann Töne zu kurz erklingen und dadurch anschließende Phrasen im Hinblick auf das Betonungsgefüge zu früh beginnen (Abb. 4.2). Gerade im Abspann entsteht dieser Klangeindruck aber vor allem wieder durch die Musiksnitte, die mit den Bildschnitten einhergehen. Kim Kristensens Interpretation, die Instrumentierung und der Schnitt in der Postproduktion erwecken also den Eindruck einer Amateurhaftigkeit, welcher sich mit der Kindlichkeit der Protagonistin trifft.

In Kapitel 3 wurde bereits erläutert, dass Triers Filme von einer Ästhetik der Imperfektion geprägt sind. Es spricht vieles dafür, dass es sich auch hier um künstlerisches Kalkül handelt. Neben »Le Cygne« zog Trier Kinderlieder wie das alte dänische Lied »Langt ud' i skoven lå et lille bjerg«, Friedrich Kuhlaus Menuett zu dem dänischen Nationalschauspiel *Elverhøj* von Johan Ludvig Heiberg und eine Version von Kai Normann Andersens »Glemmer du« aus dem dänischen Film *Odds 777* (George Schnéevoigt, 1932) in Betracht (vgl. Trier 1998: 164–165, 167). Laut Trier haben sehr populäre Stücke jedoch einen Vorteil: »Der Trick, ein bekanntes Musikstück oder eine einfache Melodie zu nehmen, besteht darin, dass es dann mehr Spaß macht, diese zu zerschneiden [...]« (1998: 165).<sup>79</sup> Die Möglich-

79 I. O.: »Fidusen ved at tage et kendt stykke musik eller en enkel melodi er, at så bliver den sjovere at klippe i stykker [...]«

keiten und Effekte der musikalischen Bearbeitung spielen also bereits bei der Musikauswahl eine Rolle. Molly Stensgaard, die für den Schnitt des Films verantwortlich war, vermutet, dass nicht nur die Stückauswahl, sondern auch die Wahl des Instruments aus einer solchen Motivation heraus erfolgte:

In *Idioterne*, there was only this melodica that they recorded on set. In the editing process, this instrument was really hard to work with, because when you cut out an image, the soundtrack immediately made that cut obvious. But because *Dogme* was about roughness and chaos, I think the melodica kind of supports that. I was not responsible for the instrumentation, but if I had wanted the cuts not to be so clear, I would have chosen another instrument, like a drum. But with this melodica and this piece of music, there are actually no pauses where you could cut. So it's very easy to hear when you make a cut. I think maybe that was the intention, to choose an instrument where you can hear every cut and every kind of mistake. (Stensgaard, persönliches Interview, 12.01.2021)

Das melancholische Musikstück steht im Kontrast zu dem dargestellten Wahnsinn im Film. Des Weiteren entsteht ein innermusikalischer Kontrast zwischen dieser präexistenten Musik und der konkreten Interpretation, Instrumentierung und Bearbeitung für den Film, die den Eindruck einer Infantilität erwecken. Es ist daher nicht bloß der bereits existierende musikalische Text, welcher filmische Bedeutung schafft bzw. in diesem Fall die Protagonistin charakterisiert, sondern auch seine Bearbeitung und seine konkrete Realisierung auf der Tonspur. Aufgrund des Kontrasts zwischen außerfilmischer und innerfilmischer Erscheinungsform wirkt die filmische Aneignung der Musik explizit. Im Gegensatz dazu wird im Folgenden mit *Dogville* untersucht, wie eine subtile Aneignung aussehen kann.

### Gnadenloser Barock in *Dogville*

Die vor Gangstern flüchtende Grace (Nicole Kidman) stößt auf das ärmliche Dorf Dogville in den Rocky Mountains, das dem Film seinen Namen gibt. Tom (Paul Bettany), ein erfolgloser Schriftsteller, deckt sie vor ihren Verfolgern, die ihm für ihre Auslieferung eine Belohnung anbieten. Er sieht in Grace die perfekte Illustration für seine These, wonach die Menschen nicht mit Geschenken umzugehen wüssten. Tom stellt Grace den anderen Bewohner\*innen des Dorfes vor. Die skeptische Dorfgemeinschaft gewährt ihr eine Bewährungszeit von zwei Wochen. Sollte sich dann jemand gegen Grace aussprechen, muss sie das Dorf verlassen. Um die Gunst der Bewohner\*innen zu erlangen, schlägt Tom ihr vor, ihnen ihre Hilfe anzubieten. Zu Beginn sträuben sie sich, Graces Dienste in Anspruch zu nehmen.



Etwas später wird sie mit kleineren, eigentlich unnötigen Aufgaben beauftragt. Nach den zwei Wochen sprechen sich alle für Grace aus. Zudem gestehen Tom und Grace sich ihre Liebe. Grace wird ein Teil der Gemeinschaft. Allerdings macht die Polizei und das FBI zunehmend Druck mit Fahndungsplakaten. Die Bewohner\*innen sehen dies als Rechtfertigung, Grace immer mehr Aufgaben aufzuzahlen. Sie werden immer aufdringlicher und aggressiver. Es kommt zu mehreren Vergewaltigungen von Grace, für welche ihr die Frauen des Dorfes selbst die Schuld geben. Nach einem gescheiterten Fluchtversuch legen sie Grace in Ketten. Sie muss weiterhin für die Bewohner\*innen arbeiten und wird von ihnen missbraucht. Auf Toms Aufforderung hin thematisiert Grace in einer Versammlung ihre menschenunwürdige Behandlung. Doch die Bewohner\*innen bezichtigen sie der Lüge und wollen sie loswerden. Daraufhin entscheidet sich Tom für Grace und gegen die Dorfgemeinschaft. In der vermeintlich letzten Nacht möchte Tom endlich den Beischlaf mit Grace vollziehen. Sie bringt ihn jedoch in eine moralische Misere, indem sie ihn die Verlogenheit seiner Motive erkennen lässt. Tom sieht daraufhin seine Karriere als Schriftsteller und Philosoph in Gefahr. Er lässt Grace wegsperren und ruft die Gangster. Nach wenigen Tagen treffen diese ein. Es stellt sich heraus, dass Grace die Tochter des Mafiabosses (James Caan) ist, vor dem sie flüchtete, da sie nicht Teil seiner Machenschaften sein wollte. In einem Gespräch wirft er ihr Arroganz vor, da sie ihre eigenen moralisch-ethischen Maßstäbe nicht auf andere anwende. Auf diese Weise stelle sie sich über andere. Während Grace zunächst um Nachsicht für das Verhalten der Bewohner\*innen bittet, fällt ihr moralischer Konflikt schließlich zugunsten des Talionsprinzips aus (»Auge um Auge, Zahn um Zahn«). »Um die Welt zu verbessern«, lässt sie Männer, Frauen und Kinder niederschießen und das Dorf abbrennen. Tom, der als letzter übrig bleibt, wird von ihr eigenhändig erschossen.

*Dogville* stellt den ersten Teil der »Land Of Opportunities-Dilogie« dar, die mit dem zweiten Teil *Manderlay* abschließt, weil der dritte Teil *Wasington* (sic!) – vermutlich aufgrund der schlechten Kritiken und des kommerziellen Desasters von *Manderlay* – nie realisiert wurde. In *Dogville* werden zwei Motive aus den beiden vorherigen Trilogien miteinander verknüpft: der gescheiterte Idealist aus der »Europa-Trilogie« und die gegeißelte Heldin aus der »Golden Heart-Trilogie«. Die Dilogie ist besonders in Triers Filmographie, weil der zweite Teil *Manderlay* als direkte Fortsetzungsgeschichte konzipiert ist. Beide Filme spielen in den USA zu Zeiten der Großen Depression und erzählen die Geschichte derselben Protagonistin Grace, die jedoch im ersten Film von Nicole Kidman und im zweiten von Bryce Dallas Howard verkörpert wird. Auch hinsichtlich ihrer Ästhetik ähneln sich die zwei Filme: Beide wurden in einem Hangar in der schwedischen Stadt Trollhättan aufgenommen und verzichteten nahezu gänzlich auf Requisiten.

#### 4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung

Stattdessen werden Büsche oder Häuserumrisse nur durch weiße Kreidezeichnungen auf einem schwarzen Boden (*Dogville*) bzw. schwarze Markierungen auf einem weißen Boden (*Manderlay*) dargestellt. Die Stimme von John Hurt fungiert in beiden Filmen als Erzähler.<sup>80</sup> Sie sind durch Zwischenbilder in Prolog und neun Kapitel (*Dogville*) bzw. acht Kapitel (*Manderlay*) unterteilt. Jan Simons (2008: 12) beschreibt den Prozess der Remedialisierung folgendermaßen: »*Dogville* is presented as a novel (read aloud in voiceover by John Hurt) that has been adapted for the stage and as a play that has been filmed.«

Musikalisch werden beide Teile durch Musik des Barock zusammengehalten, vornehmlich von Antonio Vivaldi (Tab. 4.2). *Manderlay* greift sogar die Musik in *Dogville* auf.<sup>81</sup> Entsprechend wurde lediglich eine Soundtrack-CD für beide Filme veröffentlicht (Milan Music, 2005). Joachim Holbek erklärt in den »Arranger's Thoughts« – zu finden in dem Beiheft zu dieser CD – die Auswahl der Musik folgendermaßen:

The idea of using pre-composed baroque music is strong in its genesis due to a strictly ruled and »no mercy« architecture. The foremost task for me as an arranger was to make the themes flow with the film. This was attempted through subtle non-interruptive changes in order to ensure that the music did not float on top but cooperated with the tempo and overall expression of the scenes. Another invisible art of filmmaking.

Doch wie sieht diese Bearbeitung konkret aus? Im Folgenden werfe ich einen Blick auf den ersten und den letzten Musikeinsatz (vor dem Abspann).

80 Zur onkelhaften Erzählstimme John Hurts als männlicher Blick auf die Hauptfigur vgl. Jacke (2014: 230–231). Für eine Auseinandersetzung mit dem Film aus der Perspektive der feministischen Filmtheorie vgl. Knauß (2008). Vgl. ferner auch Kapitel 8 der vorliegenden Arbeit.

81 In *Manderlay* wird sowohl Musik aus *Dogville* erneut aufgegriffen (Pergolesis Beginn des *Stabat mater dolorosa*, Vivaldis »Cum dederit«, Albinonis erster Satz des Konzerts in d-Moll [op. 9, Nr. 2] und Bowies »Young Americans«) als auch neue Musik eingeführt – erneut v. a. von Vivaldi: der Allegro-Satz aus dem Konzert für Fagott in a-Moll (RV 498), der Largo-Satz (»Il sonno«) aus dem Flötenkonzert in g-Moll (op. 10 Nr. 2, RV 439) und der Adagio-Beginn aus der Sinfonia in h-Moll für Streicher (»Al Santo Sepolcro«, RV 169). Zudem erklingen Ausschnitte aus dem Largo-Satz von Händels *Concerto grosso* in F-Dur (op. 6 Nr. 2, HWV 320) und dem Abschnitt »Quando corpus morietur« aus Pergolesis *Stabat mater* (P.77).

Musik	Einsätze im Film	Zeitangaben
Vivaldi: <i>Nisi Dominus</i> (RV 608), »Cum dederit«	9	0:25:54; 0:52:54; 1:00:05; 1:27:58; 1:32:23; 1:41:20; 1:52:40; 2:14:25; 2:34:46
Vivaldi: Konzert in G-Dur (RV 575), 2. Satz	8	0:00:09; 0:08:29; 0:23:09; 0:43:29; 0:48:37; 1:54:33; 1:59:24; 2:06:54
Vivaldi: Konzert in D-Dur »Il Gardellino« (op. 10, Nr. 3, RV 428), 2. Satz	5	0:14:41; 0:30:11; 0:51:04; 0:54:22; 1:45:27
Pergolesi: <i>Stabat mater</i> (P.77), 1. Satz	5	0:19:49; 0:46:05; 1:48:36; 2:02:59; 2:19:55
Albinoni: Konzert in d-Moll (op. 9, Nr. 2), 1. Satz	3	0:27:01; 0:33:39; 0:54:56
Vivaldi: <i>Concerto madrigalesco</i> (PV 86/RV 129), 1. Satz	2	1:36:33; 2:21:41
Händel: <i>Concerto grosso</i> in D-Dur (op. 6, Nr. 5, HWV 323), 1. Satz	1	0:10:27
Vivaldi: Konzert in G-Dur (RV 575), 3. Satz	1	1:14:48
Bowie: »Young Americans«	1	2:45:17 (Abspann)

Tab. 4.2: Die Musikstücke in *Dogville*, sortiert nach Häufigkeit des Erklingens.

Nach dem Erscheinen des Filmtitels beginnt die Musik mit dem ersten Kapitelbild (ab 0:00:09).<sup>82</sup> Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem zweiten Satz aus Vivaldis Konzert in G-Dur (Abb. 4.3). Nach dem Kapitelbild erscheint ein »Top Shot«, der im Sinne eines »Establishing Shots« das gesamte Dorf zeigt.<sup>83</sup> Die Musik rückt etwas in den Hintergrund, während John Hurts Erzählstimme einsetzt und das Dorf und seine Bewohner\*innen vorstellt. Bei 0:00:55 endet sie. Kurz darauf erklingt das Radio von Tom Edison. Der Musikeinsatz inklusive dessen Schluss wirken organisch: Ein Eingriff in die musikalische Vorlage ist

82 Die Zeitangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die DVD-Edition der Lars von Trier Collection (2003).

83 Der »Top Shot« bezeichnet eine Extremform der Vogelperspektive, die um 90° auf der Horizontallinie gekippt ist. Unter einem »Establishing Shot« ist die erste Einstellung einer Sequenz zu verstehen, die zumeist in Form einer Totale der raumzeitlichen Orientierung dient.

auditiv nicht wahrnehmbar, und die Musik wird nicht einfach durch Lautstärkeminderung ausgeblendet, wodurch die tatsächliche Ausschnitthaftigkeit der film-musikalischen Passage kaschiert wird. Vergleicht man das im Film Erklingende mit der Partitur, fällt zunächst auf, dass sich der Beginn des Musikeinsatzes zwar mit dem Beginn des Largo-Satzes deckt, das Ende aber vorzeitig in T. 17 eintritt (statt T. 45).<sup>84</sup> Die Tatsache, dass es sich um ein vorzeitiges Ende handelt, ist jedoch nicht besonders auffällig. In T. 16 führt eine Kadenz in der Durparalleltonart, welche zuvor durch eine Quintfallkadenz erreicht wurde (ab T. 5), in einen authentischen Ganzschluss mit vollkommener Schlusswendung. Während dieser geschlossene Charakter in der musikalischen Vorlage durch das ununterbrochene Fortspielen der Violoncelli wiederum geöffnet wird, betont die Streichung dieser Fortführung und das verlängerte Erklingen dieses Akkords (Fermate) die Schlusswirkung der einstigen Zäsur. Der Vergleich mit der Partitur offenbart noch einen weiteren Schnitt: So wurden T. 12–13 nach der Quintfallkadenz gestrichen, stattdessen erklingt sofort T. 14. Dieser Schnitt fällt nicht sonderlich auf, weil in all diesen Takten die neue Tonika erklingt und sich T. 14 im Vergleich zu T. 12 hinsichtlich der Violinstimmen lediglich durch einen Stimmentausch auszeichnet. Die Streichung der beiden Takte innerhalb des besagten Musikausschnitts verstärkt sogar den Eindruck einer Geschlossenheit, da damit insofern ein symmetrisches Verhältnis geschaffen wird, als die vier Abschlusstakte nach der Quintfallkadenz nun den vier Eingangstakten entsprechen. Nach Oliver Huck (2008: 131) wären in der Musik »im Kontext des Films solche Formen als geschlossen zu beschreiben, in denen eine musikalische Eigengesetzlichkeit aufgrund einer auch ohne die zugehörigen Bilder erkennbaren Form gegeben ist«. Die musikalische Geschlossenheit des ersten Musikabschnitts in *Dogville* steht geradezu im Kontrast zur offenen Form der ersten Einstellung. Diese entsteht durch einen extremen und unendlich lang anmutenden Zoom, der von einer Draufsicht auf das gesamte Dorf bis hin zu einer Nahaufnahme eines Radios reicht. Allerdings unterteilt die Musik durch ihre Geschlossenheit diese Einstellung in Sinnabschnitte, denn während die Musik bei der allgemeinen Vorstellung von *Dogville* durch den Erzähler erklingt, markiert ihr Schlussakkord den Punkt, an dem sich der Erzähler nun Tom widmet. Die filmische Form des Beginns ergibt sich also aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Formprinzipien, die wiederum auf unterschiedlichen Ebenen (Einstellung, Erzählstimme, Musik) greifen.

84 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Studio Per Edizioni Scelte (2006). In Abb. 4.3 habe ich der besseren Übersichtlichkeit halber die zwei Violin- und Violoncellostimmen in je ein Notensystem zusammengefasst.

**Kapitelbild: Prolog**      **Top Shot: Dogville**      **Einsatz Erzähler: Vorstellung von Dogville**

**Largo**

Violino I solo & Violino II solo

Violoncello I solo & Violoncello II solo

Basso

5

VI. I & II

Vc. I & II

Basso

e-Moll: (D<sup>7</sup>) → tP      tG

G-Dur: D<sup>7</sup>      T      S

10

VI. I & II

Vc. I & II

Basso

G-Dur:  $\emptyset^9$       D<sup>7</sup>

gestrichen

14

VI. I & II

Vc. I & II

Basso

Fermate

gestrichen

T      T S<sup>65</sup><sub>43</sub>      D<sup>65</sup><sub>43</sub>      T S<sup>6</sup> D      T

**Erzähler: Vorstellung von Tom**

Abb. 4.3: Bearbeiteter Ausschnitt aus Vivaldis Konzert in G-Dur (RV 575) am Filmanfang von *Dogville*.

#### 4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung

Holbeks Eingriffe in die Partitur erscheinen in der Tat äußerst subtil, d. h., die filmmusikalische Aneignung ist nicht offenkundig. Um die präexistente Musik in *Dogville* vorzeitig enden zu lassen, wäre auch eine Ausblendung durch Lautstärkeminderung denkbar gewesen (Fadeout). Dieser konventionelle Effekt würde jedoch gerade eine Ausschnitthaftigkeit und Offenheit des Musikeinsatzes vermitteln, da er unmissverständlich klar macht, dass dieselbe Musik in außerfilmischen Kontexten an diesem Punkt noch nicht vorbei wäre. Stattdessen entsteht der geschlossene Charakter durch eine Bearbeitung der präexistenten Musik, die filmischen *und* musikalischen Kriterien folgt. Auf diese Weise wird der Adaptionsprozess kaschiert. Eine musikalische Geschlossenheit wird gewissermaßen auch durch den Klang der Aufnahme erreicht. So teilte mir der verantwortliche Music Supervisor Mikkel Maltha mit, dass durch die Neuaufnahme der Musikstücke mit einem Musikensemble ein einheitlicher Klang erzielt werden sollte:

For *Dogville* and *Manderlay*, Lars wanted to use a lot of Baroque music. Instead of using existing recordings, we wanted to make new recordings. Joachim Holbek, who arranged the music for the films, and I flew to London because there was an orchestra called »The English Concert Orchestra«. We were fascinated by the fact that these musicians use the old and authentic instruments and play them in the original tuning. That is how we got this Baroque sound! Apart from that, the aim was to make the music sound the same throughout the films which wouldn't be possible with a collection of existing recordings. (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020)

Präexistente Musik und Holbeks Bearbeitung sind darüber hinaus an dem emotionalen Gehalt einer Szene beteiligt. Dies lässt sich besonders gut mit dem letzten Musikeinsatz vor dem Abspann demonstrieren: Nachdem die Gangster in *Dogville* eingetroffen sind, kommt es in dem schwarzen Cadillac des Mafiabosses zu einer Diskussion zwischen Grace und ihrem Vater. Da Grace davon überzeugt ist, dass die schrecklichen Taten der Dorfgemeinschaft aus den Umständen resultieren und die Bewohner\*innen nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, bittet sie ihn um Gnade für *Dogville*. Er wirft ihr wiederum Arroganz vor, weil sie andere nicht nach den moralisch-ethischen Maßstäben beurteilt, die sie sich selbst auferlegt. Auf seinen Rat hin verlässt sie das Auto für eine Bedenkzeit. Die erschöpfte und malträtierete Grace und die verängstigten Bewohner\*innen stehen sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Der Erzähler berichtet von Graces Zwiespalt. Zunächst scheint sie weiterhin davon auszugehen, dass sie genauso gehandelt hätte, wenn sie in diesem trostlosen Dorf aufgewachsen wäre. Doch dann lassen die Wolken das Mondlicht durch, und das kalte, blaue Licht legt

für Grace die wahre Natur in den Menschen Dogvilles offen. Zeitgleich erklingt Vivaldis »Cum dederit dilectis suis somnum« (ab 2:34:46).

Mit insgesamt neun Einsätzen ist diese Musik die im Film am häufigsten erklingende (Tab. 4.2). Die Verwendung dieser Komposition macht das moralische Dilemma erfahrbar, da ihr Erklingen zentrale Szenen des Films in Erinnerung ruft, in denen sie zuvor bereits zu hören war: Graces Entschluss, die Gunst der Gemeinschaft zu erlangen (ab 0:25:54), die Abstimmung über Graces Bleiberecht (ab 0:52:54), das Aufhängen der Steckbriefe, welche die Bewohner\*innen unter Druck setzten (ab 1:00:05), aber auch die erste Vergewaltigung durch Chuck (ab 1:32:23), die Zerstörung ihrer geliebten Porzellanfiguren durch Vera (ab 1:41:20), die Vergewaltigung durch Ben während ihres Fluchtversuchs (ab 1:52:40) und letztlich Toms Verrat, der die Mafiabosse kontaktierte, um sich Grace zu entledigen (2:14:25).

Gleichzeitig vermittelt die Musik den Erschöpfungszustand der traumatisierten und strapazierten Grace. Ein somnambuler Charakter ist bereits in der Originalkomposition angelegt (Abb. 4.4). Durch den Siciliano-Rhythmus im schleppenden 12/8-Takt, die ausgeprägte Tonrepetition (Trommelbass), einen nahezu statisch wirkenden harmonischen Rhythmus, die Verwendung spezieller schwerer Dämpfer (*Con piombi*)<sup>85</sup> und das Ausdünnen der musikalischen Textur (Orgel in *tasto solo*-Manier) vermittelt Vivaldis Musik eine Lethargie und Schläfrigkeit (vgl. Brover-Lubovsky 2008: 191; Talbot 1995: 275). Der Musik ist aber nicht nur eine Schläfrigkeit zu eigen, sondern auch eine Spannung, die durch das repetierende Rhythmusmuster, die aufsteigende Chromatik und die damit verbundenen Dissonanzen entsteht. Der Doppelcharakter zeigt sich in dem Motiv der Violinen (T. 6–7). Einerseits stellt es im Schaffen Vivaldis einen Topos dar, der mit Somnoleszenz in Verbindung gebracht wird (vgl. Ryom 1971/72: 77–78) – so erklingt auch ebendieses Motiv als Begleitung, während die Altstimme das Wort »somnum« singt (ab T. 15). Andererseits erklingt es in Vivaldis Kompositionen häufig, wenn ein Prozess oder eine Handlung initiiert wird (vgl. Talbot 1995: 275). Das bekannteste Beispiel, welches Michael Talbot (ebd.: 275) in diesem Kontext nennt, stammt aus dem ersten Satz aus Vivaldis *La primavera* (RV 269). Dort signalisiert dieses Motiv das vorsichtige Wiedererscheinen der Singvögel nach dem Sturm (ab T. 59). Deswegen deutet Talbot das Motiv in »Cum dederit« als ein allmähliches Erwachen aus dem Dämmer Schlaf (ebd.: 275–276). Er macht überdies auf den ausgesprochen tragischen Charakter

85 Statt herkömmlicher Holzdämpfer (*Con sordini*) meint *Con piombi* das Spiel mit einem schweren Bleidämpfer, welcher die Schallsenkung verstärkt und den Klang noch dumpfer gestaltet. – Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Edition von Ricordi (2004).

#### 4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung

**Andante**

Violino I  
con piombi

Violino II

Viola  
con piombi

Basso  
tasto solo

Timpani  
bei Wdh.

VI. I  
bei Wdh.:

VI. II  
bei Wdh.:

Vla.

Bs.

Tp.

Abb. 4.4a: Ausschnitt aus Vivaldis »Cum dederit dilectis suis somnum« (Nisi Dominus, RV 608) im Finale von *Dogville*. Die roten Eintragungen markieren Abweichungen von der zugrunde liegenden Partitur.



Musical score for measures 5-8. The score is for VI. I, VI. II, Vla., Bs., and Tp. The key signature is one flat (B-flat). Measure 5 starts with a fermata over the first measure. Red arrows indicate accents on notes in measures 5 and 6. Red dots mark specific notes in measures 5, 6, and 8. The instruments are VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Bs. (Bass), and Tp. (Trumpet).



Musical score for measures 9-12. The score is for VI. I, VI. II, Vla., Bs., and Tp. The key signature is one flat (B-flat). Red dots mark specific notes in measures 9, 10, 11, and 12. Red arcs above notes in measures 9, 10, 11, and 12 indicate phrasing or breath marks. The instruments are VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Bs. (Bass), and Tp. (Trumpet).

Abb. 4.4b: Forts.

dieses Satzes aufmerksam, der nicht ein einziges Mal aus der Molltonart ausbricht (ebd.: 276).

Es ist demnach nicht allzu verwunderlich, wenn Georg Tiefenbach (2010: 212) die Wirkung dieser Musik im Hinblick auf den Film wie folgt beschreibt: »Hypnose, Trance und Traum, aber auch urplötzliche, klare geistige Gegenwärtigkeit kommen in dieser Musik zum Ausdruck, und machen den Zustand des ›trasonato‹ [mit offenen Augen träumen] der Hauptfigur erfahrbar.« Der Entscheidungsprozess der Hauptfigur mit dem sprechenden Namen Grace wird mit verschiedenen filmischen Mitteln dargestellt: durch die Lichtgestaltung, die von kaum vorhandener Ausleuchtung zum kalten Blau wechselt, durch die Erzählstimme, die Graces Sinneswandel beschreibt, durch Nicole Kidmans Mimik, die sich von (fast freundlicher) Erschöpfung zu düsterer Härte verändert, aber auch durch die Bearbeitung der präexistenten Musik. Holbek lässt nach dem Erklären der ersten acht Takte die T. 2–8 wiederholen. Mit dem Einsatz der Wiederholung ist das Urteil laut Erzähler gefallen:

The light now penetrated every unevenness and flaw in the buildings ... and in ... the people! [Einsatz der Wiederholung] And all of a sudden she [Grace] knew the answer to her question all too well: if she had acted like them, she could not have defended a single one of her actions and could not have condemned them harshly enough! (ab 2:35:27)

Die Musik verleiht ihrem Verdikt Nachdruck, indem in der Wiederholung Pauken hinzutreten und die Motive in der ersten Geige um eine Oktave höher erklingen (vgl. die roten Noten in Abb. 4.4, welche Holbeks Eingriffe in Vivaldis Komposition markieren). Sie endet in T. 9 dann mit einem terzlosen G-Akkord, während Grace zurück in den Cadillac ihres Vaters steigt, um von dort die erbarungslose vollständige Auslöschung des gesamten Dorfs zu veranlassen.

In dieser Szene wird also durch die *Verwendung bzw. vorangegangene Platzierung* der Musik das moralische Dilemma der Protagonistin erfahrbar, durch den *musikalischen Charakter der präexistenten Komposition* ihr somnambuler Gemütszustand vermittelt und durch die *Bearbeitung* die emotionale Entwicklung unterstützt, die sie in ihrer Urteilsfindung vollzieht. Die Musik partizipiert demnach an der Rechtfertigung ihrer Entscheidung. Diese Kombination aus Identifikationseinladung und Verwehrung einer Katharsis wird in Kapitel 8 problematisiert.

\*\*\*

In diesem Kapitel stand die filmmusikalische Aneignung im Mittelpunkt. Im Vergleich zu *Idioterne* ist die musikalische Bearbeitung der präexistenten Musik in *Dogville* äußerst subtil. Wie die Analysen beider Musikausschnitte in *Dogville* zeigten, ist die Bearbeitung an der Schaffung filmischer Bedeutung beteiligt, auch wenn die Bearbeitung vielleicht nicht als solche rezipiert werden mag, da die Art der Bearbeitung ihren Status als solche eher verschleiert statt exponiert. Für Filmschaffende ist präexistente Musik formbares Material. Wenn Holbek der Musik des Barock eine Gnadenlosigkeit attestiert, sagt dies vor allem etwas über Holbeks Verständnis von ihrer Bedeutung im Kontext des Films aus. Es ist der filmische und musikalische Umgang mit ihr, welcher die Assoziation einer Gnadenlosigkeit hervorzurufen vermag. Diese lässt sich sowohl in Bezug auf die geschlossene musikalische Form als auch wortwörtlich in Anbetracht von Graces Vergeltung verstehen.

## Quellen

### Literatur

- Brover-Lubovsky, Bella (2008): *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haitzinger, Nicole (2009): *Russische Bildwelten in Bewegung*. In: *Schwäne und Feuervögel: Die Ballets Russes 1909–1929*. Hg. vom Deutschen Theatermuseum München. München: Henschel. S. 14–57.
- Hallberg, Jana und Wewerka, Alexander (2001; Hg.): *Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag.
- Holbek, Joachim (2005): *Arranger's Thoughts*. Im Beiheft von: *Manderlay and Dogville* (Soundtrack-CD). Frankreich: Milan Music.
- Huck, Oliver (2008): *Offene und geschlossene Form in der Filmmusik*. In: *Filmmusik: Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hg. von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck. Hildesheim, Zürich und New York: Olms. S. 121–141.
- 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.
- Knauß, Stefanie (2008): »Ich bin doch ein Feminist«: *Dogville* in der Perspektive der feministischen Filmtheorie und der Gender Studies. In: *Dogville – Godville: Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Hg. von Stefan Orth, Michael Staiger und Joachim Valentin. Marburg: Schüren (Film & Theologie, 12). S. 123–140.

#### 4 Von der expliziten zur subtilen Aneignung

- Knudsen, Peter Øvig (2003 [1998]): *The Man Who Would Give Up Control*. In: Lars von Trier Interviews. Hg. von Jan Lumholdt. Jackson: University Press of Mississippi (Conversation with Filmmakers Series). S. 117–124.
- Müller, Marion (2000): *Vexierbilder: Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin: Gardez!-Verlag.
- Rockwell, John (2003): *The Idiots*. London: BFI (BFI Modern Classics).
- Ryom, Peter (1971/72): *Le concerto »Per il Naale« de Vivaldi*. In: *Vivaldi Informations*, 1: 75–78.
- Schepelern, Peter (2001): *Film und Dogma: Spielregeln, Hindernisse und Befreiungen*. In: *Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*. Hg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander Verlag. S. 350–368.
- Simons, Jan (2008): *Von Trier's Cinematic Games*. In: *Journal of Film and Video*, 60/1: 3–13.
- Stevenson, Jack (2003): *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press.
- Talbot, Michael (1995): *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*. Firenze: Leo S. Olshki Editore (Studi di Musica Veneta Quaderni Vivaldiani, 8).
- Thomsen, Bodil Marie (2000): *Idiocy, Foolishness, and Spastic Jesting*. In: *P. O.V. A Danish Journal of Film Studies*, 10/2: 47–60.
- Tiefenbach, Georg (2010): *Drama und Regie: Lars von Triers *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark*, *Dogville**. Würzburg: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 29).
- Trier, Lars von (1998): *Dogme 2: Idioterne*. Manuskript og Dagbog. Kopenhagen: Gyldendal.
- Trier, Lars von (2001): *Tagebuch (Auswahl)*. In: *Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*. Hg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander Verlag. S. 113–150. Übersetzung aus dem Dänischen von Jana Hallberg. Ursprünglich: Trier, Lars von (1998): *Idioterne: Manuskript og dagbog*. Kopenhagen: Gyldendal.
- Trier, Lars von und Vinterberg, Thomas (1995): *The Dogme 95 Manifesto and the Vow of Chastity*. Online verfügbar auf: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/> (29.07.2021). Abgedruckt in: Koutsourakis, Angelos (2013): *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. New York und London: Bloomsbury Publishing. S. 211–212.

## Notenausgaben

- Saint-Saëns, Camille: *The Carnival of the Animals*. In Full Score. Mineola und New York: Dover, 1999.
- Vivaldi, Antonio: *Concerto Con Due Violini E Due Violoncelli*. RV 575. Edizione Critica A Cura Di Federico Maria Sardelli. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 2006 (Antonio Vivaldi Opere Incomplete Edizione Critica, 6).
- Vivaldi, Antonio: *Nisi Dominus*. Salmo 126. Per Contralto, Due Violini, Viola E Basso. RV 608. Edizione Critica A Cura Di Michael Talbot. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2004.

## Persönliche Interviews

- Kristensen, Kim (2020): Persönliche Kommunikation am 27. Oktober via E-Mail.
- Maltha, Mikkel (2020): Persönliche Kommunikation am 9. November via Telefon.
- Stensgaard, Molly Malene (2021): Persönliche Kommunikation am 12. Januar via Telefon.

