

## **Polyphonie als Nymphomanie: Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metapherntheorie**

Pascal Rudolph



**Abbildung 1: Orgelspiel und Sex in NYMPHOMANIAC (2:17:16).<sup>1</sup>**

Was haben Bachs Musik und der Sexualverkehr mit vielen verschiedenen Partner\*innen gemeinsam? Die Frage wird in einer Filmsequenz in Lars von Triers *NYMPHOMANIAC* (DK et al. 2013) verhandelt (Abbildung 1). Sie mag verwundern, gar provozieren, zumindest jedoch irritieren. Allerdings lässt sich mit ihr außerordentlich deutlich darlegen, dass die Perspektive der Metapherntheorie eine Möglichkeit bietet, sich die Mechanismen der filmischen Bedeutungsgenese in Bezug auf präexistente Musik zu erschließen. Ausgehend von Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *NYMPHOMANIAC* und unter Zuhilfenahme der Metapherntheorie zeige ich, dass die filmmusikalische Bedeutungsgenese sowohl durch eine Praxis der *filmischen Rekontextualisierung* der präexistenten Musik (intermedialer Konflikt) als auch der *musikalischen Bearbeitung* für den Film (intramedialer Konflikt) geschieht. Daran anschließend stelle ich die Idee einer »inexistenten Präexis-

---

<sup>1</sup> Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf den Director's Cut, DVD-Edition von Concorde (2013).

tenz« als korrektiven Gegenpol zu den herkömmlichen Bezeichnungen dieses Phänomens zur Diskussion. Sie soll jene noch häufig anzutreffende Auffassung korrigieren, nach der die präexistente Musik im Film auf ihre außerfilmische Erscheinungsform reduziert wird. Stattdessen werden mit der »inexistenten Präexistenz« die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Auf diese Weise handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Präexistente Musik ist eine *interpretative und kreative Umsetzung eines erkennbaren anderen Texts*: Umsetzung im buchstäblichen Sinne der Rekontextualisierung und im metaphorischen Sinne einer Umwandlung in eine andere Form. Die zentrale Frage dieses Texts lautet also: Wie partizipiert präexistente Musik an der filmischen Bedeutungsgenese?<sup>2</sup>

### *Das Beispiel*

NYMPHOMANIAC erzählt die Lebensbeichte der selbst ernannten Nymphomanin Joe.<sup>3</sup> Im Gespräch mit dem Junggesellen Seligman erzählt Joe ihre

<sup>2</sup> Die nachstehende Filmanalyse und die darauf aufbauenden theoretischen Überlegungen stützen sich auf zwei Kapitel meiner Monographie *Präexistente Musik im Film* (Rudolph 2022, 131–170). Für eine weitaus detailliertere und umfangreichere Darstellung, die darüber hinaus die Metapherntheorie mit der Adaptionstheorie verknüpft (vgl. ebd., 99–170).

<sup>3</sup> Da die Hauptfigur mit Vehemenz auf diesen Begriff insistiert und mich interessiert, wie dieses Konzept im Film ausgestaltet wird, erscheint es mir sinnvoll, dieser Terminologie zu folgen. Trotzdem möchte ich auf die kulturhistorische Problematik hinweisen. Der Begriff hat eine misogyne Medizinhistorie, die mit der Pathologisierung der weiblichen Sexualität einhergeht. Auch im Film korrigiert die Therapeutin Joe, als sie sich als Nymphomanin bezeichnet: »We say sex addict.« Aus heutiger Sicht würde man Joes Verhalten wohl mit dem (noch immer nicht gänzlich unproblematischen) Begriff der Hypersexualität beschreiben (Schepeleern 2015). Mein Ziel besteht darin, anhand des Films die Möglichkeiten der Metapherntheorie aufzuzei-

libidinöse Lebens- und Leidensgeschichte in acht Kapiteln, die von Seligman durch zahlreiche Exkurse kommentiert wird. Joe verbindet ihre Geschichte mit verschiedenen Gegenständen, die sie in dem kargen Zimmer Seligmans entdeckt. Zu den Gegenständen, die Joes Erzählungen initiieren, inspirieren und kommentieren, zählt auch ein Kassettenrekorder. Auf Nachfrage erzählt Seligman, dass sich in dem Rekorder eine unvollständige Aufnahme von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« aus dem *Orgelbüchlein* befindet. In diesem Zusammenhang erläutert Seligman das Konzept der Polyphonie: »It's distinguished by the idea that every voice is its own melody but together in harmony.« Zur Veranschaulichung zerlegt Seligman Bachs Stück in seine Einzelteile, analysiert es gewissermaßen. Insgesamt erklingt es fünfmal in der ersten Filmhälfte, sodass dem Hören bemerkenswert viel Raum gegeben wird. Seligman stellt das Stück zunächst vor, wonach Joe in drei Split Screen-Sequenzen die Polyphonie des Stücks mit ihrer Nymphomanie bzw. mit drei verschiedenen Sexualpartnern in Beziehung setzt.<sup>4</sup> Im Folgenden widme ich mich diesen fünf Musikeinsätzen:

- 1) Vorstellung der Einzelstimmen durch Seligman;
- 2) Vorstellung des Gesamtklangs: Seligman und Joe lauschen der Aufnahme;
- 3) Split Screen-Sequenz I: Liebhaber F stellt die Bassstimme dar;
- 4) Split Screen-Sequenz II: Liebhaber G tritt als Mittelstimme hinzu;

---

gen. Durch die Wahl des Beispiels befasse ich mich allerdings unweigerlich mit der Konstruktion von weiblicher Sexualität. Durch den Regisseur hat der Film zudem einen männlichen Blick auf dieses Thema, wenngleich dieser durch die intensive Mitarbeit von Vinca Wiedemann am Drehbuch maßgeblich beeinflusst sein mag. Ich hoffe jedoch zu zeigen, dass der Film gerade nicht das sexistische Narrativ der Nymphomanin bedient und fortschreibt, sondern eine selbstbestimmt agierende Frauenfigur zeigt.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu auch Seeßen (2014), der die Pornographie in den Filmen Lars von Triers im Allgemeinen und in *NYMPHOMANIAC* im Besonderen erörtert.

5) Split Screen-Sequenz III: Liebhaber J(erôme) tritt als Cantus firmus hinzu.

Diese Filmabschnitte können über folgenden Link abgerufen werden: <https://vimeo.com/larsvontriermusic> (Stand: 31.01.2023). Achtung: Explizite Darstellung von Sexualität.

The image displays a musical score for an organ piece in G minor, 3/4 time. The score is divided into three systems, each corresponding to a different voice. The first system shows the bass line (pedal) in the left hand, with a grey-shaded area under the notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The second system shows the middle voice (manual) in the left hand, with a grey-shaded area under the notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The third system shows the Cantus Firmus (melody) in the right hand, with a grey-shaded area under the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Above the score, two film stills show hands playing the organ. The right still is labeled 'Cantus Firmus' and has an arrow pointing to the melody line. Below the score, a film still shows feet playing the organ pedals, with an arrow pointing to the bass line.

Abbildung 2: Vorstellung der einzelnen Stimmen in »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« (nur die grau unterlegten Noten erklingen).

»This piece has three voices«, setzt Seligman vor dem ersten Erklingen des Stücks an, »a bass voice« – wir sehen und hören ein paar Füße den Beginn auf einem Orgelpedal musizieren –, »a second voice played with the left hand« – wir sehen und hören, wie eine linke Hand am Manual übernimmt und die Mittelstimme erklingt – und schließlich »the first voice played with the right hand, that is called Cantus firmus« – wir sehen und hören, wie eine rechte Hand die Melodie ab dem Triller bis zum Zielton c'' in T. 2 spielt

(Abbildung 2). Die erste musikalische Phrase von Beginn bis Mitte T. 2 erklingt demgemäß in fragmentierter Form. Während der Abschnitt in seiner Linearität gewissermaßen unangetastet bleibt, wird er in seiner Vertikalität in Einzelteile zerlegt, d. h., wir hören die einzelnen Stimmen voneinander isoliert, beginnend vom Bass (Anfang der Phrase) über die Mittelstimme (Mitte der Phrase) bis zur Oberstimme (Ende der Phrase). In Kombination mit Seligmans Erläuterungen und den Einstellungen werden so die Stimmen mit den Körperteilen des musizierenden Orgelspielers verknüpft.

Nachdem Seligman die musikalische Struktur des Stücks erklärt hat, sehen wir die beiden, wie sie andächtig der Aufnahme lauschen. Nun sind die Einzelstimmen zu einem Gesamtklang zusammengefügt. Die Szene stellt eine kontemplative Atmosphäre her, da sich die Kamera durch eine frei schwebende und extrem langsame Bewegung auszeichnet, die nicht nur die stille Joe und den stillen Seligman zeigt, sondern auch Gegenstände, die Joe zuvor mit ihren Geschichten verknüpft hatte und somit als Erinnerungsbilder fungieren. Sie ruft zudem den sowjetischen Filmemacher Andrei Tarkowski in Erinnerung. Bereits im Drehbuch steht:

Han tænder for kassettebåndoptageren. Det er et stykke orgelmusik. Mens det spiller laver kameraet Tarkovskij-inspirerede bevægelser, dvs ekstremt langsomme kran-/travellingture blandet med zoom som viser de to siddende i rummet og alle detaljerne i rummet, som før har været brugt til kapitelinspiration og andre ting, som kunne hænge sammen med senere kapitler.<sup>5</sup> (Trier 2012, 112; unveröffentlichtes Drehbuch)

---

<sup>5</sup> »Er [Seligman] schaltet den Kassettenrekorder ein. Es ist ein Stück Orgelmusik. Während des Spielens macht die Kamera von Tarkowski inspirierte Bewegungen, d. h. extrem langsame Kran-/Fahrten gemischt mit Zoom, die die beiden im Raum sitzenden Personen und alle Details des Raums zeigen, die zuvor für Kapitelinspirationen und andere Dinge verwendet wurden oder in Beziehung gesetzt werden könnten zu späteren Kapiteln.« (Meine Übersetzung)

Allerdings erinnert nicht nur die Kameraarbeit an Tarkowski, sondern auch die Musik. Sie erklingt ebenso in SOLJARIS [SOLARIS] (UdSSR 1972, Andrei Tarkowski) und begleitet auch dort Erinnerungsprozesse.<sup>6</sup> Während sich die Erinnerungen in SOLJARIS zu dem Choralvorspiel materialisieren (Noeske 2008; Pontara 2014), fungieren in NYMPHOMANIAC die Gegenstände als Verursacher von mentalen Erinnerungsbildern. Nina Noeske machte bereits mit Bezug auf SOLJARIS darauf aufmerksam, dass Bachs Orgelstück eine passende musikalische Begleitung von Erinnerungsprozessen darstelle, da »sich die Komposition durch die ständige Variation des Anfangsmotiv[s] als ›in sich kreisend‹ bezeichnen [lässt], was wiederum für die Konstitution von ›Zeit‹ in der Erinnerung (Imagination, Glaube) aufschlussreich ist« (2008, 41). Diese Szene verweist auf SOLJARIS musikalisch jedoch nicht nur dadurch, dass sie erklingt und dass sie in einem ähnlichen filmischen Kontext erklingt, sondern auch, wie sie erklingt. Der im Film musizierende Organist Mads Høck erinnert sich:

<sup>6</sup> In SOLJARIS ist das Gemälde *Die Jäger im Schnee* (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren zu sehen, während diese Musik spielt. Es erscheint auch leinwandfüllend in der dritten Einstellung von MELANCHOLIA (DK et al. 2011, Lars von Trier) (vgl. Rudolph 2022, 171–208). Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« verweist somit interessanterweise sowohl auf Tarkowskis Film als auch auf die Filme Lars von Triers, denn MELANCHOLIA und NYMPHOMANIAC erinnern an dieselbe Szene in SOLJARIS, allerdings auf unterschiedliche Weise (im ersten Fall visuell, im zweiten v. a. musikalisch). Lars von Triers Begeisterung für den sowjetischen Filmemacher ist hinlänglich bekannt. Es finden sich zahlreiche Reminiszenzen an Tarkowski in Lars von Triers Filmen. Macho (2013, 148) bezeichnete MELANCHOLIA als eine »bemerkenswerte Hommage an Tarkowskis NOSTALGHIA [NOSTALGIJA]« (UdSSR et al. 1983). Krust (2013, 167) spricht bei demselben Film von »übermalten Tarkowski-Bildern«. Das Kapitel »The Mirror« in NYMPHOMANIAC ist ein Verweis auf Tarkowskis gleichnamigen und wohl persönlichsten Film SERKALO [DER SPIEGEL] (UdSSR 1975), den Lars von Trier den Schauspieler\*innen in Vorbereitung auf die Dreharbeiten zu ANTICHRIST (DK et al. 2009) gezeigt hat. Zudem ist ANTICHRIST Tarkowski gewidmet. Zu den Parallelen zwischen ANTICHRIST und Tarkowskis SERKALO vgl. Jacke (2014, 246–247), zu den Parallelen zwischen ANTICHRIST und Tarkowskis OFFRET [OPFER] (SE et al. 1986) vgl. Thomsen (2018, 235–262). Musikalisch zeigt sich der Einfluss Tarkowskis in der Vorliebe für Barockmusik (bei Lars von Trier v. a. in der »Land of Opportunities«-Dilogie; vgl. Rudolph 2022, 106–119). So erklingt in MANDERLAY (DK et al. 2005, Lars von Trier) »Quando corpus morietur« aus Pergolesis *Stabat mater* (P.77), welches Tarkowski zuvor in SERKALO verwendete.

He [Lars von Trier] 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 2020; persönliches Gespräch)

Die Intertextualität entsteht also nicht nur durch die *Auswahl* von präexistenter Musik und dem Erklingen in einem ähnlichen filmischen Kontext, sondern auch durch die *konkrete musikalische Interpretation*.<sup>7</sup> Der meditative Charakter wird schließlich durch die Unvollständigkeit der Aufnahme gestört, sodass sie abrupt abbricht.

Das Choralvorspiel erinnert Joe sodann an eine Zeit, in der sie unzählige Liebhaber gleichzeitig hatte. Sie greift das Stück und das Konzept musikalischer Polyphonie auf, um die Qualität ihres Sexualverhaltens zu veranschaulichen: »Well, if I compare this with my story it's reminiscent to the quality of nymphomania which is normally ignored but none of the less essential, and namely the relationship between the very intercourses.« Joes Promiskuität beschränkt sich nicht auf ein bloßes »Nicht-genug-Bekommen«. Stattdessen bedienen ihre Sexualpartner verschiedene Qualitäten, die in harmonischer und sich ergänzender Beziehung zueinander stehen. Entsprechend lautet das folgende Filmkapitel in Anlehnung an Bach »The Little Organ School«. Joe übernimmt Seligmans Segmentierung. Die Orgelstim-

---

<sup>7</sup> Dies stellt keinen Sonderfall dar: Auch für ANTICHRIST wurde eine Musikaufnahme »nachgebaut«. Vgl. hierzu und zum kollaborativen Umgang mit präexistenter Musik in der Filmproduktion Rudolph (2023).

men werden durch drei Split Screen-Sequenzen sukzessive hinzugefügt sowie mit verschiedenen Liebhabern, Bildbereichen und Orten im virtuellen Klangraum gekoppelt. Um den Vergleich mit Bachs Choralvorspiel zu ermöglichen, beschränkt sich Joe auf drei Liebhaber, die pars pro toto eingeführt werden. Nicht der individuelle Sexualpartner rückt in den Mittelpunkt, sondern seine jeweilige Funktion als integrativer Teil des Ganzen.

Die Einzelstimmen haben in doppelter Hinsicht ihren eigenen Charakter. Auch Joe beginnt mit dem Bass. In der ersten Split Screen-Sequenz wird der durch Tonsatz vergleichsweise verklausulierte Bass zum dicken, eintönigen, aber absolut verlässlichen Liebhaber F (passenderweise ist dies auch der erste Ton im Bass): »F was the bass voice, monotone, predictable and ritualistic. No doubt about it. But also the foundation that is so important, even if on its own it doesn't mean much.« Am Ende der Beschreibung von F durch Joe erfolgt eine Sequenz, in der zwei Drittel des Bildes schwarz sind und im linken Drittel Bilder vom Geschlechtsakt mit Bildern des Orgelspiels (Füße spielen das Pedal) montiert sind, während wir die Basstimme des Choralvorspiels hören. Zudem ist diese Stimme deutlich links im Klangbild platziert, sodass sie mit der Platzierung der Montage im Gesamtbild übereinstimmt.

In der zweiten Split Screen-Sequenz wird die im Vergleich zum Cantus firmus und Bass weniger reglementierte Mittelstimme zum unvorhersehbaren, einer Raubkatze gleichenden Liebhaber G. Es erfolgt erneut eine Bildschirmaufteilung in drei Bereiche: Zunächst sehen wir lediglich im rechten Drittel einen Leopard (Abbildung 3). Gleichzeitig hören wir die ersten Takte der Mittelstimme. Ab der vierten Zählzeit im ersten Takt tritt der Bass hinzu, während die vorherige Montage zwischen F und Joe im linken Bild Drittel erscheint. Der visuelle Mittelpunkt bleibt schwarz, da das mittlere



Bilddrittel für den Cantus firmus reserviert ist. In der Split Screen-Sequenz entstehen Assoziationsmontagen, indem verschiedene Bildbereiche miteinander kombiniert werden: Orgelspiel mit Sex zwischen Joe und F links bzw. Orgelspiel mit Geschlechtsakt zwischen G und Joe, das Laufen von G vor einem Gitter im Muybridge-Stil und Aufnahmen einer Raubkatze rechts.

Abbildung 3: Die zweite Split Screen-Sequenz (die Kreissymbole stellen Panorama-regler und somit die Platzierung der Stimmen im virtuellen Klangraum dar).

Diese Bildbereiche werden zusätzlich miteinander in Beziehung gesetzt, indem etwa Joe von G in den Hals gebissen wird, nachdem zuvor der Leopard mit seiner Beute im Mund gezeigt wurde. Auch die Interpretation der Orgelpfeifen als Phallus wird nahegelegt, wenn die Nahaufnahme eines erigierten Penis, den Joe mit Zunge und Mund stimuliert, einen Match Cut zur vorangegangenen Labialpfeife erzeugt, die in einer Froschperspektive gezeigt wird (Blick steil nach oben). Eine weitere Verknüpfung entsteht durch den Fokus auf (körperliche) Berührungen, die den sexuellen Akt und das Spielen auf einer Klaviatur sinnlich miteinander in Beziehung setzen. Bild und Musik werden aneinander gekoppelt. Nicht nur fällt das Erklängen der zweiten Stimme mit dem Erscheinen der Montage im linken Bilddrittel zusammen. Zudem sind die zwei Stimmen nämlich auch zunächst deutlich den Bildbereichen entsprechend im Klangbild platziert, sodass der Bass links und die Mittelstimme rechts erklingt. Erst als beide Bildbereiche gleichzeitig das Musizieren an der Orgel zeigen, treffen sich die Stimmen in der Mitte des virtuellen Klangraums. Durch die raumklangliche Bearbeitung der Stimmen bleibt man sich als Zuhörer\*in ihrer Existenz und relativen Unabhängigkeit auch bei gleichzeitigem Erklängen bewusst.

Den Cantus firmus stellt für Joe schließlich Jérôme dar, der ihr damals die Jungfräulichkeit nahm, und für den sie erstmals (und alleinig) romantische Gefühle hegte. Nach Joes Aufforderung »Fill all my holes« gegenüber Jérôme erklingt zunächst der Cantus firmus, während wir den leidenschaftlichen Sex zwischen ihnen sehen und der diegetische Ton ausgeschaltet wird, sodass nur noch die Musik zu hören ist. Zum Höhepunkt der ersten musikalischen Phrase beginnt dann die letzte dieser Split Screen-Sequenzen, indem wir im mittleren Bilddrittel das Spiel der rechten Hand auf dem Manual sehen (Abbildung 4). Zu Beginn der nächsten Phrase erscheinen dann die bereits bekannten Montagen in dem linken und rechten Bilddrittel, die das

Gesamtbild vervollständigen, während zeitgleich auch die damit verbundenen Stimmen einsetzen. Im mittleren Bilddrittel ist weiterhin der Geschlechtsakt zwischen Joe und Jérôme zu sehen. Die Montage des mittleren Bilddrittels endet, als Seligmans Kassettenrekorder erscheint, der uns an die Klangquelle und die Unvollständigkeit der Aufnahme erinnert. Und so wird die Musik kurz darauf durch das Zurückspringen der Wiedergabetaste jäh unterbrochen und die Dreiteilung verschwindet, indem nun das mittlere Bild des Rekorders das gesamte Filmbild einnimmt. Es folgt die letzte Einstellung des ersten Filmteils, in der Joe während des Sex mit Jérôme bemerkt, dass sie nichts mehr fühlt. Wie die Aufnahme von Bach bleibt Joe auch mit Jérôme unvollständig.

Die filmische Form unterstützt den oben beschriebenen musikalischen Charakter: Durch die Verwendung des Split Screens wird die zeitliche Sukzession aufgehoben, indem das Nacheinander der klassischen Montage in ein Nebeneinander simultaner Montagen aufgelöst wird. Zudem wird in dem Gesamtbild des Split Screens eine Überzeitlichkeit hergestellt, indem die verschiedenen Bildbereiche keine gleichzeitig stattfindende Gegenwart zeigen wie im klassischen Split Screen, der als Remediation der Parallelmontage aufgefasst werden kann (vgl. Hagener 2011). Stattdessen stärken die Assoziationsmontagen innerhalb der einzelnen Bildbereiche des Split Screens den Eindruck der Aushebelung zeitlicher Sukzession. Sie wird uns erst wieder gewahr, wenn uns der Kassettenrekorder im letzten Bild an die Unvollständigkeit der Aufnahme erinnert.

Eine unbefriedigende Hörerfahrung wird provoziert, da der musikalische Schnitt nicht nur aufgrund von musikalischen Kriterien harsch ist, sondern auch aufgrund der vorherigen filmischen Betonung ebendieser musikalischen

1

3

(ausgeschriebene Wdh.)

1

Musik hört abrupt auf

Abbildung 4: Die dritte Bach-Sequenz.

schen Passage eine Erwartungshaltung unterstützt wird.<sup>8</sup> Formal endet die Aufnahme mitten in der Wiederholung der Anfangsphase. Harmonisch handelt es sich an dieser Stelle um einen phrygischen Halbschluss von *Des* nach *C*, welcher auch als »Fragetopos« bekannt ist.<sup>9</sup> Mit dieser harmonischen Wendung geht eine der stärksten Erwartungshaltungen bezüglich ihrer Auflösung einher. Die filmische Musikaufnahme stoppt nun genau vor jener Auflösung. Melodisch erfolgt der Abbruch mitten im Triller des zweiten Takts. Dieses musikalische Motiv wurde zudem bereits filmisch exponiert: Seligman stellte den Cantus firmus mit ebendiesem Motiv vor und auch der Beginn der letzten Split Screen-Sequenz zeigt uns, wie dieses Motiv gespielt wird, und lässt es uns ohne zusätzliche Stimmen hören. Der dramaturgische Effekt der unvollständigen Aufnahme entspricht Joes unerfüllbarem Begehren. Joe lässt sich als die extreme Manifestation eines Begehrens verstehen, welches nie befriedigt werden kann (Otte 2018, 182).

Das Konzept der Polyphonie wird also narrativ, visuell und auditiv aufgegriffen und verbindet die Bedeutungsbereiche miteinander. Die Selbstständigkeit zusammenklingender Stimmen in der Musik findet ihr visuelles Pendant in der Unabhängigkeit der drei Bereiche in der Bildschirmaufteilung und ihr narratives Pendant in den unterschiedlichen Qualitäten der verschiedenen Partner in Joes Sexualleben. Die Verknüpfungen sind vielfältig: auditiv ↔ visuell, visuell ↔ narrativ, narrativ ↔ auditiv. Im Zentrum steht die Zahl Drei (drei Stimmen, drei Sexualpartner, drei Bildbereiche, drei Split Screen-Sequenzen) und eine Ästhetik der Einheit in der Mannigfaltig-

---

<sup>8</sup> Da das Stück in der Szene, in welcher Seligman und Joe der Musik lauschen, an anderer Stelle endet (in T. 6.3), ergibt sich ein filmischer Logikfehler. Beide Szenen legen uns zwar mittels Nahaufnahme des Kassettenrekorders nahe, dass die Musik von Seligmans unvollständiger Aufnahme erklingt, gleichzeitig weisen die Musikeinsätze jedoch unterschiedliche Längen auf. Diese Inkongruenz – ob versehentlich oder absichtlich – verstärkt letztlich aber nur die musikalische Erwartungshaltung in der letzten Bach-Sequenz.

<sup>9</sup> Zur phrygischen Wendung als musikalischem Fragetopos vgl. insb. Jeßulat (2001).

keit bzw. der Unabhängigkeit und Verschiedenheit des Einzelnen im Gesamten. Durch die Assoziationsmontagen erfolgt eine visuell-narrative Kopplung zwischen der Orgel bzw. den Orgelpfeifen und den Sexualakten bzw. Geschlechtsorganen. Seligmans Erläuterungen zur Polyphonie bilden die Grundlage für die narrativ-musikalische Kopplung durch Joes Charakterisierung ihrer verschiedenen Sexualpartner im Hinblick auf die Einzelstimmen des musikalischen Satzes. Die musikalisch-visuelle Kopplung geschieht zunächst durch Fragmentation, indem die auditiv separierten Einzelstimmen mit den visuell separierten Händen und Füßen des musizierenden Orgelspielers verbunden werden. Diese sukzessive Kopplung bildet die Grundlage für die simultane Darstellung der verschiedenen Extremitäten und den dazugehörigen eigenwilligen Zusammenfall zwischen Klang und »Klangquelle«. Bei der sukzessiven Hinzufügung von Stimmen bzw. Sexualpartnern erfolgt eine audiovisuelle Kopplung durch eine Gleichzeitigkeit in zweifacher Hinsicht: Die Montagen in den Bildbereichen beginnen mit dem Einsatz der dazugehörigen Stimme (audiovisuelle Gleichzeitigkeit), zugleich ergibt sich dadurch das Gesamtbild und der Gesamtklang aus der Simultanität der Montagen in den Bildbereichen und der Einzelstimmen im Orgelklang (strukturelle Gleichzeitigkeit). All dies zielt auf eine Hörweise ab, deren Ästhetik auf die Beziehung zwischen relativ unabhängigen Einzelstimmen und dem Gesamtklang fußt – Seligmans Idee von »every voice is its own melody but together in harmony«.

Durch diese mannigfaltigen Kopplungen generiert der Film eine neue Wahrnehmungsweise von Bachs Choralvorspiel. Dies geschieht nicht nur visuell und narrativ, sondern auch klanglich, also nicht nur durch den neuen Kontext, sondern auch durch die Veränderung des musikalischen Textes. Einerseits verkörpert die präexistente Musik strukturell das, worauf sie verweist: eine Dreistimmigkeit, die sich zu einem harmonisch Gesamten fügt. Die

Musik wird im Sinne Nelson Goodmans also buchstäblich exemplifizierend verwendet, indem das musikalische Material die Eigenschaften besitzt, auf die es verweist (vgl. Goodman 1976 [1968], 52–67). Andererseits wird diese strukturelle Eigenschaft visuell, narrativ, aber auch (raum-)klanglich exponiert: im Sinne einer Fragmentation bzw. durch sukzessives Erklingen der isolierten Einzelstimmen und durch die klangliche Verortung und Bewegung der Stimmen im virtuellen Klangraum. Eine Anweisung zur klanglichen Differenzierung der Einzelstimmen findet sich zwar bereits im Autograph, da Bach die Vortragsbezeichnung »a 2 Clav. & Ped.« notierte, sodass der Cantus firmus auf einem separaten Manual gespielt werden soll. Ebenso erfolgt eine Stimmdifferenzierung üblicherweise durch die Orgelregistrierung, also die Klanggestaltung durch die Wahl der Pfeifen.<sup>10</sup> Allerdings erhält die auditive Wahrnehmungsweise im Film eine Medienspezifität durch die Bewegung der Einzelstimmen im virtuellen Klangraum: Der Kinosaal mit seinem Raumklang ist in der Lage, eine Wahrnehmungsweise des Orgelstücks zu generieren, die im klassischen Konzertkontext in dieser Art und Weise schlichtweg nicht möglich ist.

Der ostentative Charakter dieser Aneignung ist offenkundig. Sie mag von manchen als provozierende Blasphemie, von anderen als kreativer Humor wahrgenommen werden. Mir kommt es jedoch darauf an, dass die Inbezugsetzung nicht nur durch eine plakative Montage der Musik zu Sexbildern geschieht. Stattdessen konstruiert der Film eine äußerst dynamische Metapher, indem wir auf die Schnittmenge zweier extrem unterschiedlicher Bedeutungsbereiche hingewiesen werden: Polyphonie und Joes Nymphomanie sind verbunden durch die Vorstellung, dass das (harmonisch) Gesamte aus der Unabhängigkeit und Verschiedenheit des Einzelnen entsteht. Und es ist

---

<sup>10</sup> Die Orgelregistrierung für NYPHOMANIAC sah wie folgt aus: Oberstimme: Gedackt 8', Flöte 4', Sesquialtera 2; Mittelstimme: Prinzipal 8'; Pedal: Prinzipal 16', Subbass 16', Gedackt 8'.

genau jene Schnittmenge, die narrativ, visuell und auditiv exponiert wird. Dabei mag es auch eine untergeordnete Rolle spielen, dass der musikalische Satz in »Ich ruf zu dir« streng genommen gar nicht polyphon ist. So handelt es sich etwa bei der Mittelstimme vor allem um Dreiklangsbrechungen. Mads Høck hatte von Trier auch hierauf aufmerksam gemacht: »I mentioned it to Lars. I said ›well, it’s not polyphony‹ and he answered ›we can discuss it later‹« (2020; persönliches Gespräch). Es lässt sich der Komposition jedoch zumindest ein polyphoner Charakter attestieren, der vor allem durch die rhythmischen Unterschiede zwischen den Stimmen entsteht. Gewissermaßen wird die Komposition also durch die filmische Aneignung »polyphoner«, als sie eigentlich ist.

Durch die Inbezugsetzung dieser zwei verschiedenen Bedeutungsbereiche entsteht eine neue, dritte Bedeutung, denn die Musik dient Joe weniger dazu, ihre Sexualität als Kunst oder Bachs Orgelstück als »Sexmusik« darzustellen. Peter Schepelern vergleicht Joe mit Don Juan:

Joe’s promiscuous initiatives give her the profile of a female Don Juan. With »arranging up to 10 daily sexual satisfactions with a partner« (Trier 2013, 114) she has apparently no problem matching Mozart’s Don Giovanni, who had »in Spain already one thousand and three« (Act I, Scene 2). (Schepelern 2015)

Der Vergleich ist naheliegend. Doch auch wenn es aufgrund der Fülle an männlichen Geschlechtsorganen verwundern mag: Joe verweigert sich mit ihrem Aneignungsprozess vielmehr einer phallogozentrischen Perspektive auf hypersexuelles Verhalten, die sich im Archetypus des Don Juan zeigt. Sie widersetzt sich der Idee des männlichen Frauenhelden, nach welcher die Sexualität als maßlose und zwanghafte Wiederholung desselben Aktes definiert ist. Stattdessen stellt sie ihre Sexualität als ein polyphones Ensemble aus Unterschieden dar:



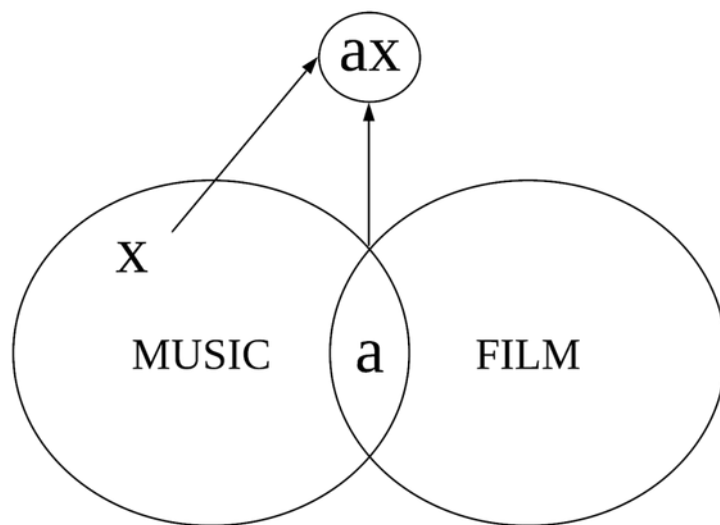
Normally, a nymphomaniac is seen as someone who can't get enough and therefore has sex with many different people. Well, that of course is true, but if I'm to be honest, I see it precisely as the sum of all these different sexual experiences. So in that way, I have only one lover. (2:06:37)

### *Die Theorie*

In *NYMPHOMANIAC* partizipiert also die klangliche Dimension an der Konstruktion einer filmischen Metapher. Indem der Film mithilfe von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« Joes Nymphomanie in Beziehung zur Polyphonie setzt, erfolgt eine wechselseitige Projektion, in der Eigenschaften aus ihren gewöhnlichen Bedeutungsbereichen in neue übertragen werden. Die Metaphertheorie, so die zentrale These dieses Artikels, stellt eine Möglichkeit dar, sich die Mechanismen der filmischen Bedeutungskonstruktion in Bezug auf präexistente Musik zu erschließen. Hierbei stelle ich die Idee einer »inexistenten Präexistenz« zur Diskussion, welche ihre theoretische Grundlage insbesondere in Nicholas Cooks musikalischer Kontextabhängigkeit und Christian Thoraus metaphorntypischem Konflikt hat.

In seinem Buch *Analysing Musical Multimedia* (1998) zeigt Cook mithilfe der kognitiven Metaphertheorie, dass Emergenz das zentrale Charakteristikum musikalischer Multimedialität darstellt. Er versteht musikalische Multimedialität also als ein System, in dem neue Bedeutungen in Folge des Zusammenspiels seiner Elemente herausgebildet werden. Dabei bezieht er sich auf eine musikpsychologische Studie von Sandra Marshall und Annabel Cohen (1988). Marshall und Cohen zeigten ihren Proband\*innen denselben abstrakten Animationsfilm mit zwei unterschiedlichen Musikstücken. Sie

konnten nachweisen, dass sich die Wahrnehmung des Films und seiner geometrischen Figuren in Abhängigkeit von der verwendeten Musik unterscheidet. Nach ihnen ist also davon auszugehen, dass Musik die Bedeutung eines Films in einer direkten Art und Weise verändern kann (Marshall/Cohen 1988, 108). In einem Modell fassen sie diese Art der Entstehung von Bedeutungen zusammen (Abbildung 5):



**Abbildung 5: Marshalls und Cohens »Congruence-Associationist Model« (nach 1988, 109).**

Die Gesamtbedeutungen der Musik und des Films werden durch Kreise dargestellt. Die Aufmerksamkeit der Rezipient\*innen konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film, die der Schnittmenge  $Musik \cap Film$  im Venn-Diagramm entsprechen (a). Die Musik kann die Bedeutung eines bestimmten filmischen Aspekts nun verändern, indem Bedeutungen der Musik, die sich in der Differenzmenge  $MUSIK \setminus FILM$  befinden (x), der übereinstimmenden Bedeutung von Musik und Film (a) zugeschrieben werden (ax). Nach Marshall und Cohen ziehen Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film mithin unsere Aufmerksamkeit auf sich, während diese Eigenschaften gleichzeitig mit Assoziationen verknüpft werden, die der Mu-

sik, jedoch nicht dem Film zu eigen sind. Die audiovisuelle Wahrnehmung – so legt es uns die Musikpsychologie nahe – wird maßgeblich von der Musik beeinflusst.<sup>11</sup>

Cook sieht in diesem Modell die Struktur von Metaphern offengelegt. Infolgedessen funktioniert musikalische Multimedialität nach Art der Metapher. Die Musik hat Bedeutungspotentiale und während einige durch die »Überlappung« mit den filmischen Elementen exponiert werden, fallen andere weg. Diese Schnittmenge setzt wiederum einen Bedeutungstransfer zwischen den Elementen in Gang. Ähnlich wie Lakoff und Johnson (1980) in ihrer kognitiven Metaphertheorie, betont Cook, dass musikalische Multimedialität dadurch Bedeutung nicht reproduziert, sondern konstruiert: »[...] music – like any other filmic element – participates in the *construction* of cinematic characters, not their reproduction, just as it participates in the construction, not the reproduction, of all cinematic effects« (Cook 1998, 86; Herv. im Original). Die emergente Bedeutungsgenese ließe sich mit der Formel  $A + B = C$  abbilden, sodass aus dem Zusammenspiel von musikalischen (A) und nicht-musikalischen Elementen (B) etwas Neues entsteht, »a third something« (Cook 1998, 84), hier bezeichnet mit C. Mithilfe der Metaphertheorie lässt sich im Hinblick auf Musik im Film also festhalten: Die Musik beeinflusst unsere Wahrnehmung der Bilder genau wie die Bilder unsere Wahrnehmung der Musik beeinflussen. Dieser Interaktionsprozess ist emergent, sodass sich das Ergebnis nicht auf Grundlage der einzelnen Komponenten vorhersehen lässt. Bezogen auf das Phänomen der präexistenten Musik bedeutet dies, dass die filmische Adaption von präexistenter Musik durch einen wechselseitigen Transfer von Eigenschaften neue Bedeutungen schafft.

---

<sup>11</sup> Grund zu dieser Annahme bieten zahlreiche weitere musikpsychologische Studien. Für einen detaillierten Überblick vgl. Cohen (2013).

Auch wenn ich Cook in der Kontextabhängigkeit von Musik zustimme, sehe ich hierfür weder in Marshall und Cohen noch in Lakoff und Johnson die idealen Gewährsfrauen und -männer. Die kognitive Metaphertheorie nach Lakoff und Johnson (1980) zeichnet sich durch eine Unidirektionalität aus, nach welcher zwischen Quell- und Zielbereich unterschieden wird und Konzeptualisierungen entsprechend eine einseitige Projektionsrichtung aufweisen (Spitzer 2004, 77–78; Sweetser 1990, 30; Thorau 2017, 165). Bei unserem Beispiel ist es jedoch nicht möglich, zu entscheiden, ob die verschiedenen Orgelstimmen auf die verschiedenen Sexualpartner übertragen werden oder umgekehrt. Stattdessen kann die Perspektive im Sinne einer bidirektionalen Interaktion hin- und hergetauscht werden.<sup>12</sup>

Die Bidirektionalität zeigt sich ebenso nicht in Marshalls und Cohens Modell. Ansonsten wäre nämlich davon auszugehen, dass an der Bedeutungskonstruktion im Sinne einer wechselseitigen Beziehung auch filmische Aspekte beteiligt sind, die sich in der Differenzmenge FILM\MUSIK befinden, also der Musik ohne filmischen Kontext nicht ohne Weiteres zuzuschreiben wären.<sup>13</sup> Das Modell stellt letztlich eine additive Beziehung zwischen den Elementen dar ( $a + x = ax$ ). Es legt nahe, dass die Bedeutungsbildung das Ergebnis einer Aneinanderreihung von bereits existierenden Bedeutungen ist. Nach Cook ist Emergenz als zentrales Charakteristikum musikalischer Multimedialität jedoch als dynamische Konstruktion (statt Reproduktion) zu verstehen, welche Überschneidung und Verhandlung simultaner und konkurrierender Prozesse einschließt – und eben nicht als bloße Aneinanderreihung.

---

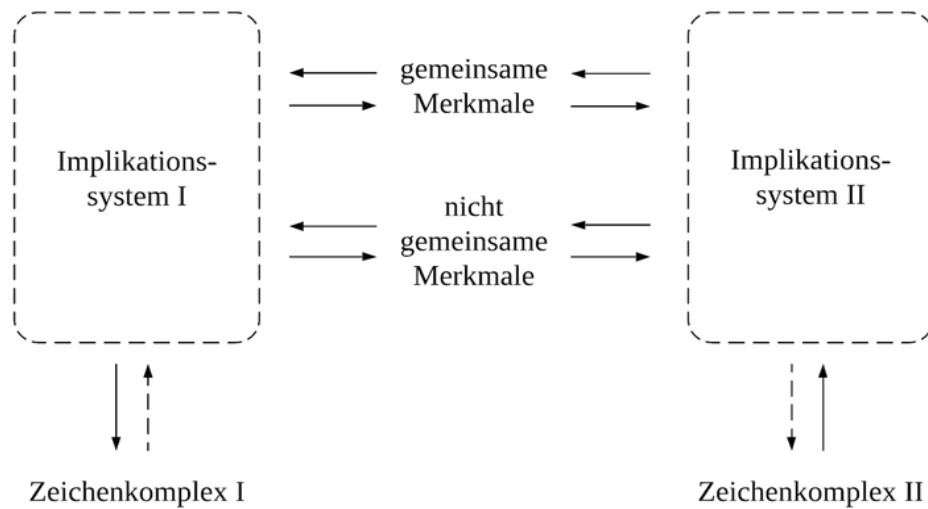
<sup>12</sup> So ändert Cook auch die von Lakoff und Johnson adaptierte Metaphernnotation von »A IS B« zu »A ↔ B«. Vgl. Cook (1998, 70, 72).

<sup>13</sup> Für eine solche Fragestellung müsste das Experiment allerdings genau umgekehrt angelegt sein: Veränderung der visuellen Dimension bei Beibehaltung der Musik.

Damit ist ein Aspekt angesprochen, welcher in Thoraus Metaphertheorie zentral ist und mir für das Phänomen der präexistenten Musik von hoher Bedeutung erscheint: der Konflikt. Thoraus *Vom Klang zur Metapher* (2012) folgt nicht dem Kognitionsparadigma, sondern betrachtet die Metapher aus semiotischer Perspektive. Von Nelson Goodmans Theorie der Bezugnahme und Max Blacks Interaktionstheorie ausgehend gelangt Thorau zu einer Definition von nicht-sprachlicher und ästhetisch relevanter Metaphorizität:

Metaphorizität entsteht durch ein Aufeinanderbeziehen von zwei Zeichen bzw. Zeichenkomplexen, das eine Interaktion zwischen Implikationssystemen bewirkt und durch einen Konflikt zwischen gemeinsamen und nicht gemeinsamen Merkmalen in Bewegung gehalten wird. (Thorau 2012, 64)

Während der Begriff des Zeichenkomplexes offen lässt, »was kombiniert wird, welche Zeichenformen also in das Aufeinanderbeziehen involviert sind« (ebd., 68), ist unter dem von Black adaptierten Begriff des Implikationssystems das »Netz von Behauptungen, das sich aus einer Aussage konstruieren lässt« (ebd., 65) zu verstehen. Das folgende Modell bildet die Funktionsweise einer metaphorischen Struktur ab (Abbildung 6):



**Abbildung 6: Thoraus »heuristisches Modell musikalischer Metaphorizität« (nach 2012, 72).**

Am auffälligsten in Thoraus Modell ist der Verzicht auf die visuelle Darstellung einer Schnittmenge zwischen den beiden Implikationssystemen. Durch das Übereinander entgegengesetzter Pfeilrichtungen und die Bezugnahme über gemeinsame und nicht-gemeinsame Merkmale gelangt hingegen der Konflikt in den Fokus. Im Gegensatz zu Lakoffs und Johnsons Ansatz, der die Gemeinsamkeiten ins Zentrum rückt, betont Thoraus die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz als Bedingung von Metaphorizität. Thoraus beruft sich bei der Konflikthaftigkeit auf Nelson Goodmans Zeichenphilosophie. »Goodmans Metaphernbegriff«, so Thoraus (ebd., 61), »legt einen Akzent auf den Aspekt des Konfliktes«, denn jede »treffende, interessante Metapher basiert auf einem Widerspruch, auf einer inneren Spannung«. Diese paradoxe Struktur stellt den »inneren Motor« der Metapher dar (ebd., 177) und grenzt sie vom bloßen Vergleich ab:

Zu sagen, Metaphern beruhen weniger auf Ähnlichkeit als vielmehr auf einem Konflikt, heißt, sie an eine Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz zu binden, an eine spannungsvolle (und labile) Balance zwi-

schen Anziehung und Widerstand, Neuheit und Vertrautheit, Passen und Nicht-Passen. (ebd., 69)

Es ist somit zentral für die Metapher, dass sich die Implikationssysteme eben nicht einfach entsprechen, sondern dass sie sich sogar widersprechen müssen. Hierbei fordern sich die Implikationssysteme gegenseitig heraus, transformieren sich und stellen sich infrage.

Thoraus und Cooks Theorien eint die Ausrichtung auf die analytische Anwendung. Beide Studien haben sogar eine ähnliche Pointe, nämlich jene, dass Musik selbst metaphorisch strukturiert ist. Die Wege zu ihr könnten indes – abseits der unterschiedlichen Paradigmen, auf die sie sich berufen (Kognitions- bei Cook, Zeichenparadigma bei Thorau) – kaum unterschiedlicher sein:

Thorau zeigt anhand der Beziehung von Thema und Variation in der Instrumentalmusik, dass Musik auch ohne zusätzliche Zeichensysteme nach der Art der Metapher gebaut sein kann: »Die Metaphorizität von musikalischen Variationen lässt – als starke These formuliert – den Schluss zu, dass Funktion und Struktur von Metaphern nicht ausschließlich an Sprache gebunden sind, obwohl die Analyse des Phänomens in der Sprache vor sich geht und aus ihr abgeleitet wird.« (Thorau 2012, 186) Die musikalische Variation zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf ihr zugrundeliegendes Thema durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede verweist. Die Eigentümlichkeit der paradoxen Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung und Differenz haben Metapher und musikalische Variation also gemein: »Die hinreichende Bedingung für das Funktionieren als Variation ist, dass die Variation auf das Thema *Bezug nimmt* und zwar *sowohl über die geteilten als auch über die nicht geteilten Merkmale*.« (ebd., 173; Herv. im Original) Musik kann mithin eine Referenzstruktur aufweisen, die sich als metaphorisch bezeichnen lässt; sie

kann »metaphorisch sein, bevor Wörter, Texte oder Bilder hinzutreten und denotativ fixierte Semantik hineintragen« (ebd., 186).

Cook geht es ebenso um die Metaphorizität von Musik. Für Cook ist die Idee einer musikalischen Multimedialität redundant, da Musik niemals »alleine« vorkommt. Seine Studie ist also keine Theorie zur musikalischen Multimedialität im Speziellen, sondern eine zur Konstruktion von musikalischer Bedeutung im Allgemeinen.

The question [What does music mean?] treats meaning as if it were an intrinsic attribute of sound structure, rather than the product of an interaction between sound structure and the circumstances of its reception. It asks about discursive content in the abstract, when such content is negotiated only within specific interpretive contexts. It is, in short, an aesthete's version of »How long is a piece of a string?« (Cook 1998, 23)

Die Musikkultur ist Cook zufolge von Natur aus multimedial. Sein Ziel besteht im Wesentlichen darin, das seit langem bestehende ästhetische Paradigma der »rein musikalischen Bedeutung« als Mythos zu entlarven. Er wendet sich also gegen eine Ideologie, die musikalische Bedeutung als völlig in sich geschlossen innerhalb »der Musik selbst« betrachtet. Nach Cook beruhe sie indes auf außermusikalische Verbindungen und Kontexte. Dass wir Musik eben nicht »alleine« hören, zeige sich etwa in der riesigen Publikationsindustrie der westlichen Kunsttradition mit ihren CD-Covers, Begleitheften und Musikmagazinen, aber auch in dem musikgeschichtlichen Zusammenfall von autonomer Instrumentalmusik mit dem Aufkommen von Programmheften (ebd., 71–74, 91–92).

Während Thorauss metaphortheoretische Reflexionen also zu der Annahme führen, dass musikalische Metaphorizität durch den Kontext, also intratextuell innerhalb eines Zeichenkomplexes und somit ohne außermusikalischen



Kontext entstehen kann, besteht Cooks Pointe darin, dass musikalische Bedeutung nur durch den Kontext, also das intertextuelle Zusammenwirken verschiedener Zeichenkomplexe entsteht, es also gar keine kontextlose Musik gibt.<sup>14</sup> Bei dem Phänomen der präexistenten Musik im Film entsteht durch beide Konfigurationen Bedeutung. Zudem lässt sich mithilfe beider Theorien zeigen, dass das Konzept einer Präexistenz im Filmmusikkontext in zweifacher Hinsicht problematisch ist.

(1) Cooks Emergenz und Kontextabhängigkeit verdeutlichen, dass Bedeutung ständig verhandelt wird: Sie ergibt sich aus der Interaktion verschiedener Medien und ist nicht in einem einzelnen Medium präexistent; sie wird konstruiert, nicht reproduziert. Die Adaption von präexistenter Musik führt innerhalb eines wechselseitigen Transfers von Eigenschaften also zu neuen Bedeutungen. Der Begriff »präexistente Musik« ist also insofern irreführend, als die musikalische Bedeutung durch die filmische Adaption verändert wird und sich diese neue Bedeutung nicht einfach aus der Summe von präexistenten Bedeutungen ableiten lässt. Die emergente Interaktion zwischen musikalischen und den nicht-musikalischen Filmelementen ergeben ein »neues Etwas«. Wenn man an Marshalls und Cohens metaphorische Beschreibung mittels einer Formel festhalten wollte, müsste diese also wie folgt aussehen:  $A + B = C$ .

(2) Thoraus metaphorntypischer Konflikt verdeutlicht hingegen, dass metaphorische Referenzialität aus der Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung und Differenz entsteht. Durch die Gegenüberstellung von sprachlicher Metapher und musikalischer Variation gelingt es ihm, Metaphorizität bereits in der Musik anzusiedeln. Die musikalische Variation tritt zum Thema in den für die Metapher typischen Konflikt im Sinne eines gleichzeitigen Bezug-

---

<sup>14</sup> Zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen musikalischem Kontext und Kontext vgl. Danuser (2010).

nehmens über Ähnlichkeit und Kontrast. Jene eigentümliche Paradoxie der gleichzeitigen Übereinstimmung und Differenz lässt sich auch auf das Phänomen der präexistenten Musik anwenden. Die Idee einer Präexistenz ist infolgedessen irreführend, da die Musik zwar auf eine präexistente Komposition verweist, das konkret im Film Erklingende aber gleichzeitig von ihr abweicht. Unsere Formel muss also folgendermaßen korrigiert werden:  $A' + B = C$ , wobei  $A'$  = Variante von A. Dadurch erfolgt eine Unterscheidung zwischen A – der außerfilmischen Erscheinungsform der Musik, welche in Form eines Notentextes, einer präexistenten Musikaufnahme oder aber auch einer präexistenten Adaption vorliegen kann – und  $A'$ , der spezifischen filmisch-musikalischen Erscheinungsform.

Die Idee einer Präexistenz ist also problematisch, weil (1) der Prozess der Bedeutungsgenese zwischen Musik und Film emergent ist und (2) an dieser auch noch eine Bearbeitung der präexistenten Musik partizipiert, die nicht mit ihrer außerfilmischen Erscheinungsform identisch ist.

Durch den metaphortheoretischen Ansatz setze ich am Konflikt an. Genau genommen: an den Konflikten. Einerseits haben wir den besprochenen Konflikt zwischen der präexistenten Musik und ihrer filmischen Bearbeitung. Dies ist ein *mono-modaler Konflikt*, er herrscht also *innerhalb* eines Zeichensystems vor, d. h.: *intramedial*. Man könnte sagen, dass es sich um einen *Konflikt der Texte* handelt. Andererseits geht mit der Adaption von präexistenter Musik im Film auch ein *Konflikt der Kontexte* oder auch *Konflikt der Implikationssysteme* einher. Dies ist ein *cross-modaler Konflikt*, welcher also zwischen *verschiedenen* Zeichensystemen stattfindet, d. h.: *intermedial*. Während der *intermediale* Konflikt also ein *intratextueller* ist (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), ist der *intrame-*

diale Konflikt ein *intertextueller* (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik).<sup>15</sup>

Der Hauptkonflikt im Filmbeispiel liegt in der Aneignung von Joe, die das Kirchenlied benutzt, um die Qualität ihres promiskuitiven Sexualverhaltens zu veranschaulichen, wodurch explizite Pornographie, westliche Kunsttradition und christlich-religiöse Sphäre miteinander kollidieren. Auch wenn es sich bei dieser Sequenz um ein Extrembeispiel handelt, so erzeugen »heterogene Zeichenkonstellationen (z. B. Bild und Musik, aber auch Musik und verbaler Titel) bereits durch die differierenden Zeichenformen ein Moment des Konfliktes [...], unabhängig davon, wie stark die semantischen Kongruenzen oder Divergenzen sind« (Thorau 2012, 171).<sup>16</sup> Dieser intermediale Konflikt ist bei der Adaption von präexistenter Musik *immer* mit im Spiel. Paradoxerweise kann der eine Konflikt den anderen teilweise auflösen: So entschärft der intramediale Konflikt zwischen den Texten den intermedialen Konflikt zwischen den Kontexten in *NYMPHOMANIAC*, indem die Bearbeitung von Bachs Choralvorspiel (sukzessives Einsetzen der Orgelstimmen, Verortung der Stimmen im virtuellen Klangraum usw.) an der Konstruktion einer Schnittmenge zwischen Polyphonie und Joes Nymphomanie partizipiert. Auf die Formel »A' + B = C, wobei A' = Variante von A« bezogen, greifen also Konflikte zwischen B und A' (intermediale Konflikt der Kon-

<sup>15</sup> Für den Intermedialitätsbegriff vgl. v. a. die theoretische und typologische Grundlegung der Romanistin Irina O. Rajewsky (2002), deren Hauptinteresse jedoch in einer »literaturzentrierten Intermedialität« (ebd., 26) liegt, sowie die Arbeiten von Werner Wolf (in 2018). Nach Wolf bedeutet Intermedialität das »Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien« (2018, 184). Rajewsky zufolge handelt es sich bei der Intertextualität um ein Sonderfall von Intramedialität: Im Gegensatz zur Intermedialität als »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren« (2002, 157) handelt es sich bei der Intramedialität um Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Texten eines Mediums, wodurch sie Intertextualität auf einzelreferentielle Text-Text-Bezüge beschränkt (vgl. ebd., 14, 156–158). Zur Intertextualität und Filmmusik vgl. auch Strank (2017).

<sup>16</sup> Vgl. auch Cook (1998, 106): »contest is to all intents and purposes the only category of multimedia.«

texte/Implikationssysteme) und A und A' (intramedialer Konflikt der Texte) ineinander.

Sowohl musikalische Multimedialität als auch die Beziehung zwischen der außerfilmischen Erscheinungsform von Musik und ihrer konkreten filmischen Realisierung können also als Struktur verstanden werden, die nach Art der Metapher gestaltet ist. Um der von Cook betonten emergenten Bedeutungsgenese musikalischer Multimedialität, Thoraus musikalischer Bezugnahme durch Übereinstimmung und Differenz und dadurch den filmischen Aneignungsprozessen Rechnung zu tragen, schlage ich für das Phänomen der präexistenten Musik im Film die Idee einer »inexistenten Präexistenz« vor. Sie steht im Gegensatz zur allgemeinen Annahme, dass präexistente Musik im Film in »Copy-and-Paste-Manier« verwendet wird. Die »inexistente Präexistenz« stellt somit das herkömmliche Text/Kontext-Paradigma infrage, bei dem schlicht zwischen präexistenter Musik (Text) und Film (Kontext) unterschieden wird. Dieses Paradigma zeigt sich in den etablierten Begriffen, mit denen wir das Phänomen in der Filmmusikanalyse zu erfassen versuchen: »präexistente Musik«, »precomposed music«, »existing music«, »autonome Musik«, »musikalische Zitate« usw. Das Problem dieser Begriffe ist, dass sie genau jenen Umstand der filmischen Bearbeitung verschleiern. Somit liegt der analytische Fokus zumeist auf dem außerfilmischen Text oder der außerfilmischen Musikaufnahme. Wie ich jedoch anhand von *NYMPHOMANIAC* zeigte, ist die musikalische Bearbeitung für den Film an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt. Sie generiert mithin Bedeutungspotentiale, die wiederum neue dramaturgische Perspektiven eröffnen, welche mit dem herkömmlichen Text/Kontext-Paradigma ignoriert werden. Das Konzept der »inexistenten Präexistenz« ist demgemäß als korrekativer Gegenpol zu diesen Begriffen zu verstehen.

Während mit den herkömmlichen Begriffen die Analyse von präexistenter Musik im Film von der Seite der Wiederholung und Übernahme angegangen wird, setze ich mit der Idee der »inexistenten Präexistenz« von der Seite der Konflikte an. Damit soll der analytische Kurzschluss vermieden werden, die außerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in direkte Beziehung zum filmischen Kontext zu setzen, ohne die filmische Erscheinungsform der präexistenten Musik zu beachten und in die Analyse zu integrieren. Mit der »inexistenten Präexistenz« werden also die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Dadurch handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Präexistente Musik im Film zu analysieren bedeutet nicht, die Partitur oder die präexistente Musikaufnahme zu analysieren, sondern *mithilfe* dieser und »um sie herum«, also die spezifische Relation von Vorlage und Adaption zu analysieren.<sup>17</sup>

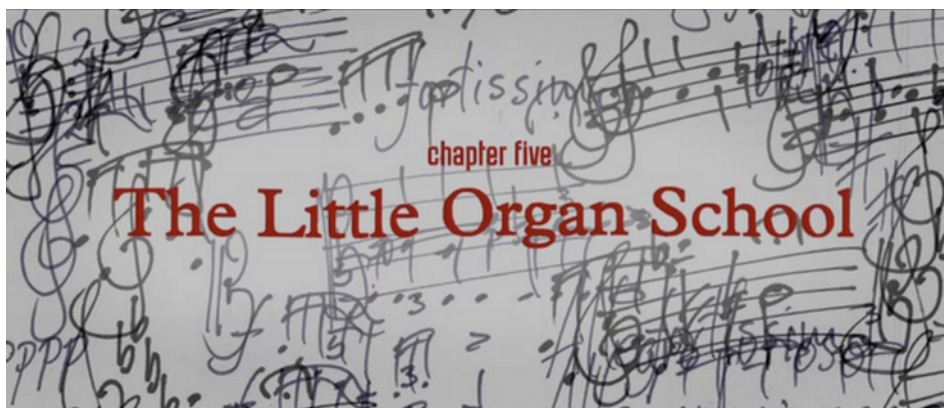
NYMPHOMANIAC eignet sich auch deshalb so gut als Beispiel, weil in ihm die Aneignung von Musik durch die Filmfiguren und der ihnen folgenden audiovisuellen Gestaltung geschieht. Der filmmusikalische Produktionsprozess spiegelt sich also in der filmischen Sequenz: Joe verfährt als filmische Protagonistin mit der präexistenten Musik in ähnlicher Art und Weise, wie es die Filmschaffenden tun.<sup>18</sup> Sie macht sich die Musik zu eigen, um mit ihr

---

<sup>17</sup> Dies trifft sogar auf Partituren von genuiner Filmmusik zu. Vgl. Daubney (2016, 114): »[...] handwritten scores [...] do not always reflect clearly the individual stages in the process of composing and recording music for film, and it is often likely that the final sound of a recorded score will not mirror accurately what is notated on the page. Post-composition, the complex balancing of the score against other soundtrack elements – such as special effects or dialogue – is often micro-managed by sound editors to the extent that what seems like a striking instrumental line on the page becomes obscured in the finished screen product.«

<sup>18</sup> Der Produktionsprozess spiegelt sich an anderer Stelle sogar buchstäblich, wenn kurz vor Beginn des Kapitels »The Mirror« – eine weitere Tarkowski-Referenz – die

etwas zu zeigen, also mit ihr filmische Bedeutung zu schaffen, die auch aus der konkreten Bearbeitung der musikalischen Vorlage entsteht. Nach Seligmans Analyse widmet sich Joe wie eine Komponistin den einzelnen Stimmen, verbindet sie mit ihren Erfahrungen, setzt das voneinander Getrennte neu zusammen und stellt das gängige Bild von Hypersexualität als maßlose und zwanghafte Wiederholung desselben Aktes infrage. Mithilfe von Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« kann sie ihre Sexualität als polyphones Ensemble aus unterschiedlichen Qualitäten darstellen, die in harmonischer und sich ergänzender Beziehung zueinander stehen. Das Prinzip bestimmt bereits das filmische Kapitelbild zu »The Little Organ School«, in dem handschriftliche Notenfragmente collagenhaft neu angeordnet sind (Abbildung 7). Der zweideutigen Kapitelüberschrift wird Joe gerecht. Sie ist es, die das Spiel der Orgel zum Spiel der Organe werden lässt.<sup>19</sup>



**Abbildung 7: Kapitelbild in NYMPHOMANIAC (2:07:14).**

---

Kamera und Crew-Mitglieder deutlich in der Nahaufnahme eines Spiegels zu sehen sind. Man sieht sogar, wie sich die Kamera bewegt, während das aus dieser Bewegung resultierende Bild nach rechts schwenkt.

<sup>19</sup> Ich danke Mads Høck für das aufschlussreiche Interview und Lars von Trier für die Erlaubnis, das unveröffentlichte Drehbuch zu sichten und hier zu zitieren. Außerdem danke ich Svenja Reiner, Steffen Just, Stephanie Probst und Christian Thorau für ihre kritischen Hinweise zu einer früheren Version dieses Texts.

## Literaturverzeichnis

- Cohen, Annabel (2013): Film Music from the Perspective of Cognitive Science. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Hrsg. von David Neumeyer. Oxford et al.: Oxford University Press, S. 96–130.
- Cook, Nicholas (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (2010): Die Kunst der Kontextualisierung: Über Spezifik in der Musikwissenschaft. In: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Hrsg. von Tobias Bleek und Camilla Bork. Stuttgart: Franz Steiner, S. 41–63.
- Daubney, Kate (2016): Studying Film Scores: Working in Archives and with Living Composers. In: *The Cambridge Companion to Film Music*. Hrsg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford. Cambridge: Cambridge University Press, S. 114–125.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* [2. Auflage]. Indianapolis et al.: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Hagener, Malte (2011): Montage im Bild: Die Splitscreen bei Brian De Palma. In: *montage AV 20/1*, S. 121–132.
- Høck, Mads (2020): Persönliches Gespräch am 26. Oktober in Kopenhagen, Dänemark.
- 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.
- Jeßulat, Ariane (2001): *Die Frage als musikalischer Topos: Studien zur Motivbildung im 19. Jahrhundert*. Sinzig: Studio (Berliner Musik Studien, 21).
- 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*. Hrsg. von Jan Drehmel et al. Hamburg: Junius Verlag, S. 158–167.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Macho, Thomas (2013): Wagner im All: Bemerkungen zur Genealogie der *space opera*. In: *Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*. Hrsg. von Jan Drehmel et al. Hamburg: Junius Verlag, S. 144–151.
- Marshall, Sandra / Cohen, Annabel (1988): Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. In: *Music Perception 6/1*, S. 95–112.

- Noeske, Nina (2008): Musik und Imagination: J. S. Bach in Tarkovskijs Solaris. In: *Filmmusik: Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hrsg. v. Victoria Piel et al. Hildesheim: Olms, S. 25–42.
- Otte, Daniela (2018): *Lieben, Leiden und Begehren: Wie Filme unsere Beziehungen beeinflussen*. Berlin: Springer.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke (UTB 2261).
- Rudolph, Pascal (2022): *Präexistente Musik im Film: Klangwelten im Kino des Lars von Trier*. München: edition text + kritik. DOI: <https://doi.org/10.5771/9783967077582> (Stand: 31.01.2023).
- Rudolph, Pascal (2023): The Musical Idea Work Group: Production and Reception of Pre-existing Music in Film. In: *Twentieth-Century Music* 20/2, S. 136–156. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572222000214> (Stand: 31.01.2023).
- Schepelern, Peter (2015): Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's NYPHOMANIAC. In: *Kosmorama* 259, online: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac> (Stand: 02.06.2021).
- Seeßlen, Georg (2014): *Lars von Trier goes Porno: (Nicht nur) über Nymphomaniac*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Spitzer, Michael (2004): *Metaphor and Musical Thought*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Strank, Willem (2017): Überlegungen zur Intertextualität von Filmmusik. In: *Filmmusik und Narration: Über Musik im filmischen Erzählen*. Hrsg. von Manuel Gervink und Robert Rabenalt. Marburg: Tectum (Dresdner Schriften zur Musik, 6), S. 63–81.
- Sweetser, Eve (1990): *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomsen, Bodil Marie (2018): *Lars von Trier's Renewal of Film 1984–2014: Signal, Pixel, Diagram*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Thorau, Christian (2012): *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Hildesheim et al.: Georg Olms Verlag.
- Thorau, Christian (2017): Musik als Metapher. Theorieansätze zwischen Sprache, Zeichen und Kognition. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston: Walter de Gruyter, S. 159–175.
- Trier, Lars von (2012): *Nymphomaniac*. Unveröffentlichtes Drehbuch.



Wolf, Werner (2018): *Selected Essays on Intermediality (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Hrsg. von Walter Bernhart. Leiden und Boston: Brill Rodopi.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abbildungen 1 und 7 sowie die Filmbilder aus Abbildung 2, 3 und 4 stammen aus dem Film *NYMPHOMANIAC* (DK et al. 2013, Lars von Trier), DVD-Edition von Concorde, © 2014 Concorde & original copyright holders.

### Empfohlene Zitierweise

Rudolph, Pascal: Polyphonie als Nymphomanie: Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metapherntheorie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 179–212, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p179-212.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.