

Rezension zu:

**Pascal Rudolph: Präexistente Musik im Film. Klangwelten
im Kino des Lars von Trier**

München: edition text + kritik 2022

Henriette Engelke

Man muss die Filme des dänischen Drehbuchautors, Produzenten und Regisseurs Lars von Trier nicht mögen, um Gefallen an der vorliegenden Studie zu finden. Man muss die Filme des für seine Provokationen berühmt-berüchtigten »Hyphenate« (68) nicht einmal kennen, um den Ausführungen des Autors folgen zu können. Tatsächlich geleitet uns Pascal Rudolph, der sich mit seiner musikwissenschaftlichen Dissertationsschrift nicht nur als begeisterter Cineast, sondern auch als durchaus kritisch-reflektierter Trier-Experte ausweist, derart anschaulich durch das Filmschaffen dieser »Leitfigur des europäischen Kinos« (7) – beschreibt die Produktionsprozesse, analysiert die Filme, reflektiert das Rezeptionsverhalten von Presse und Publikum –, dass man nach der Lektüre das Gefühl hat, die Filme vollständig verinnerlicht zu haben. Und obwohl das Buch alles andere als eine »Meister«-Erzählung ist, bewusst Fragen aufwirft, anstatt verabsolutierende Antworten geben zu wollen, und von hohem wissenschaftlichem Anspruch zeugt, liest es sich so spannend wie ein Roman, den man nicht beiseitelegen möchte. Jedes Kapitel wirft eine andere Perspektive auf die Filme und deren Musik, entwickelt aus einzelnen Fallstudien theoretische Modelle, die sowohl das Vorangegangene zusammenfassen als auch das Fundament für die nachfolgenden Ausführungen bilden. Gleichzeitig lassen sich die einzelnen Kapitel auch unabhängig voneinander lesen.

Dem je individuellen Erkenntnisinteresse entsprechend, knüpft Rudolph an ganz unterschiedliche Theorien an, ohne einem bloßen Namedropping zu verfallen.

Der Fokus der Studie liegt dabei, wie deren Titel erahnen lässt, auf der filmischen Aneignung präexistenter Musik. Mit dem Hinweis auf das Sampling in der DJ-Kultur, den aktuellen TikTok-Trends oder die Popularität von Musikvideospiele macht Rudolph auf die Allgegenwärtigkeit dieser »postmodernen Kulturtechnik« (282) aufmerksam und betont damit deren Aktualität: »Durch die Digitalität und die dadurch entstehende zunehmende Verfügbarkeit wurde diese Aneignung [präexistenter Musik] zur Alltagspraxis, mit der sich Menschen in kulturelle Prozesse einschreiben.« (ebd.) Im kinematographischen Kontext ist die Praxis der Kompilation vorbestehender Musikstücke von jeher weit verbreitet. War sie für die Stummfilmzeit prägend und wurde sie in der nachfolgenden Tonfilmzeit lange als Qualitätsmanko eines Filmes betrachtet, so galt sie spätestens seit Stanley Kubrick als »Autorensignatur« (38): als individuelle Handschrift eines Regisseurs, der trotz gegebenenfalls fehlender musikalischer bzw. kompositorischer Kompetenzen die vollständige Kontrolle über sein »audiovisuelles Gesamtkunstwerk« habe. In Anlehnung an das in den Production Studies verbreitete Verständnis von Filmproduktion als kollaborativem Prozess und das damit verbundene Konzept der »Screen Idea Work Group« (Ian Macdonald) schlägt Rudolph einen Perspektivwechsel von der Rezeption solch eines »musikbesessenen« Regisseurs als »Auteur Mélomane« (Claudia Gorbman) hin zur »Musical Idea Work Group« als Spiegel der Produktionsrealität vor (Kap. 2). Rudolph tut jedoch Autorschaft nicht »als bloßes Hirngespinnst« (36) ab; vielmehr möchte er aufzeigen, wie Lars von Trier als Auteur mélomane konstruiert wird – und zwar sowohl von der Öffentlichkeit als auch von Mitgliedern seiner MIWG. Dabei spiele besonders das Narrativ von Handlungsmacht (verbunden mit der individuellen Handschrift) eine gewichtige Rolle, auf Basis dessen der Regisseur in die

Tradition der »kulturgeschichtlich einflussreichen Komponisten« (ebd.) gestellt werde.

Dass Lars von Trier allerdings nicht nur ein Team von (wenngleich zumeist unsichtbaren) musikalischen Berater*innen um sich schart, sondern durchaus klare Vorstellungen von der Musik für seine Filme hat, zeigen Rudolphs Drehbuchanalysen sowie seine daraus entwickelte Typologie der »Drehbuchmusik« (Kap. 3). Rudolph fragt hierin nicht primär nach den verschiedenen Funktionen, die präexistente Musik in einem *fertigen* Film haben kann, sondern erörtert vielmehr deren von der Forschung bisher vernachlässigten Status im »dynamischen Prozess der *Filmentwicklung*« (16; Hervorhebung der Verfasserin). Es geht ihm um die erstaunlich vielschichtige klangliche Dimension einer sonst eher auf Handlungen und Dialoge reduzierten Textsorte. So wird deutlich, dass Trier bereits in diesem Frühstadium der filmischen Werkgenese mitunter äußerst präzise Auswahl, Einsatz und sogar Ausführung von Musik vorschreibt, welche wiederum auf verschiedene Weise die narrative und visuelle Ebene mitprägen. Spannend ist hierbei, wie Rudolph Triers »Ästhetik der Imperfektion« (84) herausstreicht. Diese Ästhetik, welche auch auf der visuellen Ebene ihre entsprechenden Pendants findet, zeigt sich nicht nur in den Anweisungen zur amateurhaften musikalischen Ausführung in bspw. *IDIOTERNE* oder *DANCER IN THE DARK*, sondern ebenso in der am Puls der (für den Film adaptierten präexistenten) Musik orientierten Schnitttechnik in *MELANCHOLIA* (vgl. Kap. 7), mit welcher Trier nach eigener Aussage bewusst gegen die Konventionen der Filmmontage verstößt, um eine »vulgäre« Wirkung zu erzielen (176).

Die nachfolgenden Kapitel veranschaulichen anhand von Fallbeispielen sowohl verschleierte (»subtile«) als auch exponierte (»explizite«) filmische Aneignungsweisen von präexistenter Musik, welche Rudolph in Anlehnung an Linda Hutcheons Adaptionstheorie sodann im sechsten Kapitel als »kreative Interpretation« (subtil) bzw. »interpretative Kreation« (explizit) theoretisch

fassbar macht. Dabei wird das Verschleiern bzw. Exponieren der Bearbeitung sowohl auf *intramedialer* Ebene und somit bezogen auf das Verhältnis der Filmmusik zu ihrer präexistenten Musikvorlage betrachtet (vgl. Kap. 4) als auch auf *intermedialer* Ebene und somit bezogen auf das Verhältnis der film-musikalischen Adaption zu den nicht-musikalischen Elementen im Film (vgl. Kap. 5). Mag der theoretische Rückgriff auf die Metaphertheorie im Zusammenhang mit der Verwendung von präexistenter Musik im Film zunächst verwundern, so erweist sich der »metapherntypische Konflikt« (Christian Thoraus) mit der ihn kennzeichnenden Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz sowie der daraus resultierenden dynamischen wechselseitigen Interaktion von gemeinsamen und nicht-gemeinsamen Merkmalen als durchaus fruchtbarer Maßstab zur Beschreibung der durch Bearbeitung und Rekontextualisierung von präexistenter Musik im Film entstehenden Beziehungen zwischen Texten und Medien. Die filmische Adaption präexistenter Musik im Sinne von Thoraus Metaphertheorie als Thema und Variation zu begreifen, dient Rudolph dazu, »präexistente Musik im Film als eine Konfliktbeziehung zwischen verschiedenen Textvarianten und Kontexten zu denken« (162). Dieser Konflikt lässt sich – wie Rudolph tabellarisch darstellt – erstens als gleichzeitig *intermedial* und *intratextuell* (also zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Elementen innerhalb eines Filmes) untersuchen und zweitens als gleichzeitig *intramedial* und *intertextuell* (also zwischen der präexistenten Musikvorlage und deren im Film erklingender Fassung) sowie drittens – wie Rudolph nachfolgend anhand der *Tristan*-Musik in *MELANCHOLIA* veranschaulicht (Kap. 7) – als zugleich *intramedial* und *intratextuell* (also zwischen den »verschiedene[n] Varianten« der »innerfilmische[n] Erscheinungsform der präexistenten Musik«, 168).

Rudolphs »Theorie der filmischen Aneignung von Musik« wird anschließend um die je nach Stärkegrad der oben erwähnten Konfliktausprägung bzw. Metaphorizität ausgelöste Aktivierung des Publikums ergänzt (Kap. 8). Diese

Aktivierung sei bereits dramaturgisch in den Filmen Triers angelegt; durch die Auswahl und Aneignung der präexistenten Musik sowie durch deren ebenso präexistente Konnotationen werde das Publikum einer »andauernde[n] Assoziation und Dissoziation mit den Protagonist*innen und ihren Erzählungen« (234) ausgesetzt, emotional hin- und hergerissen und auf diese Weise manipuliert.

In Anlehnung an das Konzept der »Active Spectatorship« des neoformalistischen Wisconsin-Projekts bzw. des »hörenden Zuschauers« (Birger Langkjær) und mit Beruf auf unterschiedliche Produktionsnotizen und Interviews veranschaulicht Rudolph Lars von Triers provokantes Spiel mit Leerstellen und Genrekonventionen. So schüren die Vorerfahrungen des Publikums mit Filmen, Filmmusiken und den adaptierten Musikstücken bestimmte Erwartungshaltungen, auf Basis derer es intendierte Lücken im Film sozusagen »automatisch« füllt; gleichzeitig können diese Erwartungshaltungen aber auch mit dem Film verschiedentlich kollidieren – bereits im Zusammenhang mit DOGVILLE (vgl. Kap. 4) hatte Rudolph auf die »Kombination aus Identifikationseinladung und Verwehrung einer Katharsis« (116) hingewiesen. In besonders provokativen Filmen, welche eine Positionierung des Publikums erzwingen, könne diese Positionierung mittels der Verwendung präexistenter Musik eine ungewollte Ausrichtung einnehmen, indem bspw. trotz der Grausamkeit visuell dargestellter Gewaltverbrechen Sympathie bzw. Empathie mit dem*der Täter*in freigesetzt oder gar eine »Feel-Good«-Stimmung durch klangliche Verharmlosung erzeugt werde. Rudolphs Analyse konkreter Fallbeispiele zeigt anschaulich die oft zitierte manipulative Kraft von Musik und damit – ohne dass dies ausdrückliches Ziel der Studie gewesen wäre – die Wichtigkeit einer filmischen wie musikalischen *literacy* als Voraussetzung für eine reflektierte Auseinandersetzung und ein tiefergehendes Verständnis ihrer (auch gesellschaftlichen) Funktions- und Wirkungsweisen.

Hatte Rudolph bereits im Zusammenhang mit Bachs Choralvorspiel »Ich rufe zu dir, Herr Jesu Christ« (BWV 639)¹ in *NYMPHOMANIAC* auf die audiovisuelle Referenz auf *SOLARIS* (1972) hingewiesen, die sich nicht nur in der Auswahl der Musikvorlage (›pre-existent music‹), sondern zudem in der interpretatorischen Nachahmung der bei Tarkowski verwendeten *Musikaufnahme* bezieht (›pre-recorded music‹) (135), so weitet er im letzten Fallbeispiel das Konzept der präexistenten Musik anhand von Björks Performance in *DANCER IN THE DARK* auf den präexistenten Popstar aus (Kap. 9). Mithilfe von Philip Auslanders Konzept der »Musical Persona« sowie Allan Moores Authentizitätsbegriff veranschaulicht er die Verwobenheit von fiktiver Figur, Interpret*in und dahinterstehender (›realer‹) Privatperson sowie deren Einfluss auf die Wahrnehmung und Würdigung eines Films.

Die für das Schlusskapitel angekündigte Diskussion der Frage, »[w]ie die filmische Adaption von präexistenter Musik [...] nachfolgende Ausführungs- und Wahrnehmungskonventionen beeinflussen kann [...]« (159), kommt insgesamt etwas zu kurz und könnte durchaus mehr Tiefe bzw. über Trier hinausgehende Überlegungen vertragen, ebenso wie eine Anbindung an den diesbezüglichen Forschungsdiskurs. Als Ausblick zeigt dieses Kapitel dennoch anschaulich genug, inwieweit sich die filmische Bearbeitung ›klassischer‹ Werke auf deren Auf- und Ausführung im Konzertbetrieb auswirkt, dass gleichzeitig auch ›populäre‹ Musik im Rahmen von Filmmusikkonzerten in ein dem Dresscode des ›klassischen‹ Konzertes entsprechendes Gewand gekleidet wird und wie schließlich der Film insbesondere ›klassische‹ Musik einer breiteren Klientel nicht nur zugänglich, sondern sogar schmackhaft machen kann – kurzum: »wie verzahnt Film- und Musikkultur sein können« (281).

1 Siehe auch Rudolph 2021.

In seiner produktiven Erweiterung einer rein funktionalen Untersuchung von präexistenter Musik im Film (*Warum* wurde diese oder jene Musik an dieser oder jener Stelle im Film verwendet?) um die Frage nach dem eigentlichen Material, welches im Film angeeignet wird und in neuem Gewand erklingt (*Was* wird *wie* bearbeitet? Und in *welchem Verhältnis* steht die musikalische Adaption einerseits zur adaptierten Musik, andererseits zu den außermusikalischen Elementen im Film?) verdeutlicht Rudolph, dass die »Möglichkeiten und Effekte der musikalischen Bearbeitung [...] bereits bei der Musikauswahl eine Rolle« (105 f) spielen, insofern Filmschaffende präexistente Musik als »formbares Material« (117) verstehen. Etwas umständlich erscheint allerdings die einleitende Bestimmung des titelgebenden Begriffs. Anstatt den Umweg über die recht fragwürdige Definition aus Stephan Sperls Kubrick-Dissertation (2006) zu gehen, hätte man mit Bezug auf Claudia Bullerjahns profunden Beitrag »Vorbestehendes Werk« im *Lexikon der Filmmusik* von vornherein auf die *communis opinio* referieren können, dass Musik gemeint ist, welche ursprünglich nicht für den jeweiligen Film, in welchem sie verändert oder unverändert erklingt, komponiert wurde, durchaus aber für einen anderen Film – also sehr wohl auch als Filmmusik – geschrieben worden sein kann (Bullerjahn 2012, 558). Daran anschließend erscheint denn auch die Idee einer »inexistenten Präexistenz« als Korrektiv zur angeblich gängigen Annahme einer automatischen Bezugnahme auf den außerfilmischen Ursprung der adaptierten Musik (157–162, 167) entbehrlich und deren Relevanz für die vorliegende Studie fraglich, zumal der Autor weder in seinem theoretischen Modell noch an anderer Stelle darauf aufbaut, sondern weiterhin von »präexistenter Musik« spricht.

Dessen ungeachtet liegt der innovative und für Forschung (und Lehre!) äußerst gewinnbringende Aspekt von Rudolphs Studie zum einen in der gelungenen theoretischen und methodischen Verknüpfung unterschiedlicher film- und musikwissenschaftlicher Ansätze sowie der daraus resultierenden

Erweiterung der Perspektiven auf und Fragen an die Musik im Film. Aus einem konkreten Untersuchungsgegenstand – der Filmmusik bei Lars von Trier – heraus entwickelt, lassen sie sich durchaus auf Filme anderer Regisseur*innen anwenden bzw. ganz grundsätzlich diskutieren. So erweitert die Einbindung des Produktionsprozesses dank Rudolphs theoretischer Modellierung auch dort die Sicht auf Film und Musik, wo eine Analyse von Produktionsmaterialien nicht möglich ist. Unter dem Vorbehalt, dass in der Studie nicht Filmproduktion *ad abstractum* beschrieben wird, sondern *in concreto* am Fallbeispiel eines sehr speziellen, bisher als Auteur mélomane rezipierten und propagierten Regisseurs, können diese Modelle als Vorschlag verstanden werden, über *potentielle* Bedeutungen nachzudenken, welche Musik für einen Film und dessen Entstehung sowie den damit verbundenen filmischen Kollaborationsprozess, aber auch dessen Rezeption durch das Publikum haben kann. Als *theoretische* Modelle sind diese selbstredend erweiterbar und müssen je nach Untersuchungskorpus individuell nachjustiert werden; dies ist auch dem Autor bewusst, wenn er bspw. die Kategorie »Musik als Emotion« absichtlich nicht in seine Typologie der »Drehbuchmusik« aufnimmt (93 f).

Der Gewinn speziell für die Lehre besteht überdies darin, dass ausgehend von einem sehr spezifischen Interesse an den Filmen Lars von Triers die darin verwendeten Musikstücke in ihrer filmischen Gestalt analysiert werden, im Zuge der Untersuchung ihrer Bearbeitungsprozesse aber auch die Vorlage(n) unter die Lupe genommen werden. Dabei geht es sowohl um werkimmanente wie auch um aufführungs- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. Vor allem anhand der ›klassischen‹ Musikbeispiele zeigt der Autor überzeugend, wie die ›richtigen‹ Fragen an die Filmmusik zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit den Musikvorlagen führen können; wie mehrdimensionale musikalische Analysen und kulturgeschichtliche Betrachtungen einander ergänzen und wiederum Fragen an die Verwendung jener Musik im Film aufwerfen

können; wie die oft als langweilig oder veraltet stigmatisierte ›klassische‹ Musik sehr wohl das Verständnis für zeitgenössische musikalische Produkte und Praktiken erweitern kann. So bringt der Autor die Relevanz und Aktualität seiner Studie abschließend selbst auf den Punkt, wenn er darauf hinweist, dass die »filmmusikalische Aneignung [präexistenter Musik] [...] Bestandteil einer breiteren Kultur [ist], die nicht nur die gegenwärtigen kompositorischen Praktiken beeinflusst, sondern auch die Art und Weise, wie wir Musik aus vergangenen Zeiten rezipieren« (282). Ohne dass dies sein ausgesprochenes Ziel gewesen wäre, veranschaulicht der Autor das Potential des filmischen Mediums, sein Publikum zur multiperspektivischen Auseinandersetzung mit ›klassischer‹ Musik anzuregen – und sei dies ›nur‹, um einen Film bzw. dessen Genese und Rezeption besser zu verstehen. Treffend bezeichnet Rudolph die filmische Aneignung von Musik denn auch als »Puzzlestück« (201) der Rezeptionsgeschichte eines Werkes: Ihre semantische Aufladung – sei diese werkimmanent oder werkbegleitend – beeinflusse ebenso deren hermeneutische Deutung durch die Filmschaffenden und schließlich das Filmpublikum, wie sich deren Verwendung im Film nachfolgend auf deren außerfilmische Rezeption auswirke.

Damit bietet dieses Buch weit mehr als einen Blick hinter die Kulissen von Triers Werkstätte. Rudolph zeigt, dass die Beschäftigung mit Film nicht nur eine *musikbezogene*, sondern auch eine dezidiert *musikwissenschaftliche* sein kann, die sich nicht davor zu scheuen braucht, in die Tiefe von Partituren und ›Werkbiographien‹ der im Film verwendeten Musikstücke einzudringen, und dass gerade dies – sinnvoll kombiniert mit anderen für die jeweilige Fragestellung relevanten Theorien und Methoden – sowohl vergnüglich als auch von hohem Erkenntnisgewinn sein kann. So ist denn auch die Lektüre dieses Buches ein erhellender Genuss. Und am Ende ist es nicht Lars von Trier, dem man seine Aufwartung machen möchte, sondern das Produktionsteam, allen

voran die Mitglieder seiner MIWG, die Rudolph im Verlaufe des Buches immer wieder zu Wort kommen lässt.

Literaturverzeichnis

- Bullerjahn, Claudia (2012): Vorbestehendes Werk. In: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hrsg.): *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Laaber: Laaber, S. 558–562.
- Rudolph, Pascal (2021): Polyphonie als Nymphomanie. Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metapherntheorie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 179–212, <https://doi.org/10.59056/kbzf.2023.17.p179-212>.
- Rudolph, Pascal (2022): *Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier*. München: edition text + kritik, <https://doi.org/10.5771/9783967077582>.

Empfohlene Zitierweise

Engelke, Henriette: Pascal Rudolph: Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier. München: edition text + kritik 2022. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 194–203, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p194-203.

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.