3 Klingende Texte: Musik im Drehbuch

Das Drehbuch spielt in der Filmmusikforschung so wenig eine Rolle wie die Musik in der Drehbuchforschung.[44] Dies ist auf die Produktionspraxis zurückzuführen. Der berühmte Sound Designer Randy Thom beklagt die konventionelle Praxis, die Klanggestaltung als Aufgabe der Postproduktion zu sehen, und plädiert dafür, stattdessen das Sound Design zu einem integralen Bestandteil der Filmproduktion zu machen (vgl. Thom 2019; Thom 2011; Balcita 2007). Nach ihm sollte die klangliche Dimension bereits in der Drehbuchentwicklung einbezogen werden:

> Considerations relating to sound are almost always deferred until late in post-production because it is assumed that only decisions that relate to the visual aspects of the film are crucial early on, and that sound will follow the visual like a loyal soldier. The result of this delay integrating sound design into the storytelling is that the options in sound become narrower and narrower, fewer and fewer over the course of production as decisions are made and implemented in the other crafts until, by the time it is supposedly »time for sound,« sound finds itself in a creative straight jacket, and can often play little more than a remedial or cosmetic role. […] The radical idea I want to put in front of you is this: Someone who thinks creatively in terms of sound and story should be used as a resource during writing or re-writing on many films. (Thom 2019)

Hingegen wird Autor*innen üblicherweise davon abgeraten, Musik in ihre Drehbücher zu integrieren, da dies die Bezahlung von zumeist extrem hohen Nutzungsgebühren voraussetzen würde, die wiederum mögliche Produzent*innen abschrecken könnten. Zudem gilt es als Versuch, für sich den Regiestuhl zu beanspruchen. Letztlich stellt die musikalische Gestaltung vor allem die Domäne von anderen Personen in der kreativen Zusammenarbeit dar wie z. B. Komponist*innen, Sound Designer oder Regisseur*innen. Die Auswahl von konkreten Musikaufnahmen und Musikausschnitten sowie das genaue Timing wird meist in der Tonmischung vorgenommen. Musikalische Hinweise in Drehbüchern sind folglich rar und für gewöhnlich sehr allgemein. Selbst wenn ein bestimmtes Musikstück im Drehbuch festgelegt wurde, ist im fertigen Film in der Regel ein anderes zu hören, da das Drehbuch ein sehr frühes Produktionsstadium widerspiegelt.

44 Die einzigen Forschungsbeiträge, die mir zu diesem Thema bekannt sind, stammen von Claus Tieber (2019) sowie Tieber und Christina Wintersteller (2020), die sich mit der Beschreibung von Musiknummern bzw. diegetischen Musikaufführungen in den Drehbüchern Walter Reischs befassen.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lars von Trier ist jedoch kein typischer Drehbuchautor, da er die Funktionen des Autors, des Regisseurs, des Kameramanns und des Produzenten mit eigener Produktionsfirma in Personalunion vereint. Im Fachjargon spricht man von »Hyphenates«, wobei es sich zumeist um Writer-Producers oder Writer-Directors handelt. Es liegt auf der Hand, dass der Schreibprozess hiervon beeinflusst ist. Lars von Triers Music Supervisor Mikkel Maltha betont entsprechend, dass die Musik bereits früh im Produktionsprozess eine Rolle spielt: »Lars is very precise with what he wants. He knows from the script stage what kind of music should appear in the film« (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020). Gleichzeitig musste er sich laut Maltha über die Musikrechte nie Gedanken machen, da die Stars entweder mit Freude die Verwendung genehmigten oder sie einfach die verlangten Summen bezahlt hätten (ebd.).[45] Selbst bei einem Hyphenate wie Trier lassen sich jedoch zwei falsche Schlussfolgerungen ziehen, wenn man Drehbücher mit einem autorentheoretisch informierten Blick auf Musik hin untersucht.

Erstens: Drehbuchautor*innen haben sich vielleicht Gedanken zur filmmusikalischen Gestaltung gemacht, ohne dass diese ins Drehbuch eingeflossen sind. Der Autorenfilmer Wong Kar-Wai beschränkt sich beim Verfassen des Drehbuchs beispielsweise absichtlich:

> When I began directing, I always imagined myself as a director like Hitchcock, who was very well prepared and knew everything about his films. Very technical. But after the first day I realized that was the wrong idea because I would never be Hitchcock, since I changed [things] all the time. And also because I was the writer, I knew how to change it on set. So finally I said, »Why bother?« And also, you can't write all your images on paper, and there are so many things – the sound, the music, the ambience, and also the actors – when you're writing all of these details in the script, the script has no tempo, it's not readable. It's very boring. (Kar-Wai in Brunette 2005: 126)

Filmschaffende wie Kar-Wai verstehen ihre Drehbücher nicht nur als bloße Drehanleitung, sondern messen ihren Texten einen ästhetischen Eigenwert bei, d. h., das Drehbuch soll angenehm zu lesen sein und nicht mit technischen Details überfrachtet werden. Dies ist der Grund, weshalb ich die Bezeichnung »Drehbuch« verwende. In den Screenwriting Studies kursieren neben dem Begriff

45 Die einzige Ausnahme stellte nach Maltha die Band Metallica dar: »Metallica should produce a song for *Nymphomaniac*. Their drummer Lars Ulrich and Lars von Trier have a good relationship. The problem was the relationship between James Hetfield and Lars Ulrich. So this project was never realized. In the end, Rammstein produced a song and I think it works pretty fantastic in the film« (Maltha, persönliches Interview, 09.11.2020). Allerdings erzählte die Schauspielerin Charlotte Gainsbourg in einem Interview (Kompanek 2014), dass Trier daran scheiterte, die Rechte für Jimi Hendrix' »Hey Joe« zu bekommen (vgl. weiter unten in diesem Kapitel).

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»Drehbuch« bzw. »Screenplay« auch die allgemeineren Bezeichnungen »Script« und »Scenario« (vgl. Ksenofontova 2020: 19). Im Vergleich zu diesen Begriffen unterstreicht »Drehbuch« eher den autonomen Wert des Textes und ist weniger auf den fertigen Film hin ausgerichtet.

Das Drehbuch stellt lediglich eine Art der Planung und Dokumentation im dynamischen Produktionsprozess dar. Von Camille Saint-Saëns' »Le Cygne« – dem musikalischen Thema von *Idioterne* – ist in dem Drehbuch beispielsweise keine Rede. Aus Triers veröffentlichtem Tagebuch geht jedoch hervor, dass er zu Beginn der Dreharbeiten nach einem kindlichen Musikstück suchte (vgl. 1998: 162). Auch wenn die letztliche Musikauswahl dann – wie in Kapitel 2 beschrieben – in Zusammenarbeit mit Kim Kristensen stattfand, zeigt dieses Beispiel, dass das Drehbuch keine sichere Auskunft darüber geben kann, inwieweit die musikalische Gestaltung abseits dieses Produktionsdokuments vom Autor oder der Autorin geplant wurde.

Zweitens: Wie Macdonalds »Screen Idea Work Group« verdeutlicht, handelt es sich bei dem Drehbuch um eine kollaborative Kreation (vgl. Kapitel 2). Das Drehbuch ist kein Garant für eindeutige Autorschaft. Der kollaborative Charakter des Schreibprozesses lässt sich an *Breaking the Waves* und der Cover-Gestaltung verschiedener Drehbuchfassungen zeigen (vgl. Abb. 3.1). Im Archiv *Lars von Trier Collection* befindet sich zu diesem Film eine sechsseitige Synopsis, die Lars von Trier mit dem Datum vom 10. Dezember 1991 unterzeichnet hat. Bereits in diesem Dokument gibt es Informationen zur Musik. Sie soll während einer Liebesnacht des frischvermählten Paares erklingen: »During the following days Yan plays some gramophone music, and their lovemaking involves with the music« (Trier, unveröffentlichte Synopsis, 1991: 1). Yan bittet Caroline (im Film dann Bess) nach seinem schweren Unfall, dass sie diese Musik mit ihrem neuen Liebhaber hört: »Yan wants Caroline to hear the music they played together, and she makes love to its accompaniment« (ebd.: 3). Demnach gibt es bereits im Anfangsstadium der Drehbuchentwicklung Hinweise zur Musik, wenngleich noch unklar bleibt, was für Musik überhaupt erklingen soll. Dies ändert sich in Triers 29 Seiten umfassenden Treatment (24. August 1992), in dem – wie weiter unten ausgeführt – die dramaturgische Dimension der Musik ausgebaut wurde. Auf Grundlage des Treatments hat der dänische Schriftsteller Peter Asmussen die erste Version des Drehbuchs verfasst, die auf das Jahr 1993 datiert ist. In der Übersetzung von Peter Sydenham erscheint dann Lars von Trier plötzlich vor Asmussen in der Anordnung auf dem Deckblatt (5. Mai 1993). Es könnte diese Version gewesen sein, die dem britischen Drehbuchautoren David Pirie geschickt wurde. In Piries Überarbeitung des Drehbuchs vom 17. Dezember 1994 finden sich zusätzliche Vorschläge zur Verwendung von Musik. Pirie gibt stets eine Auswahl

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

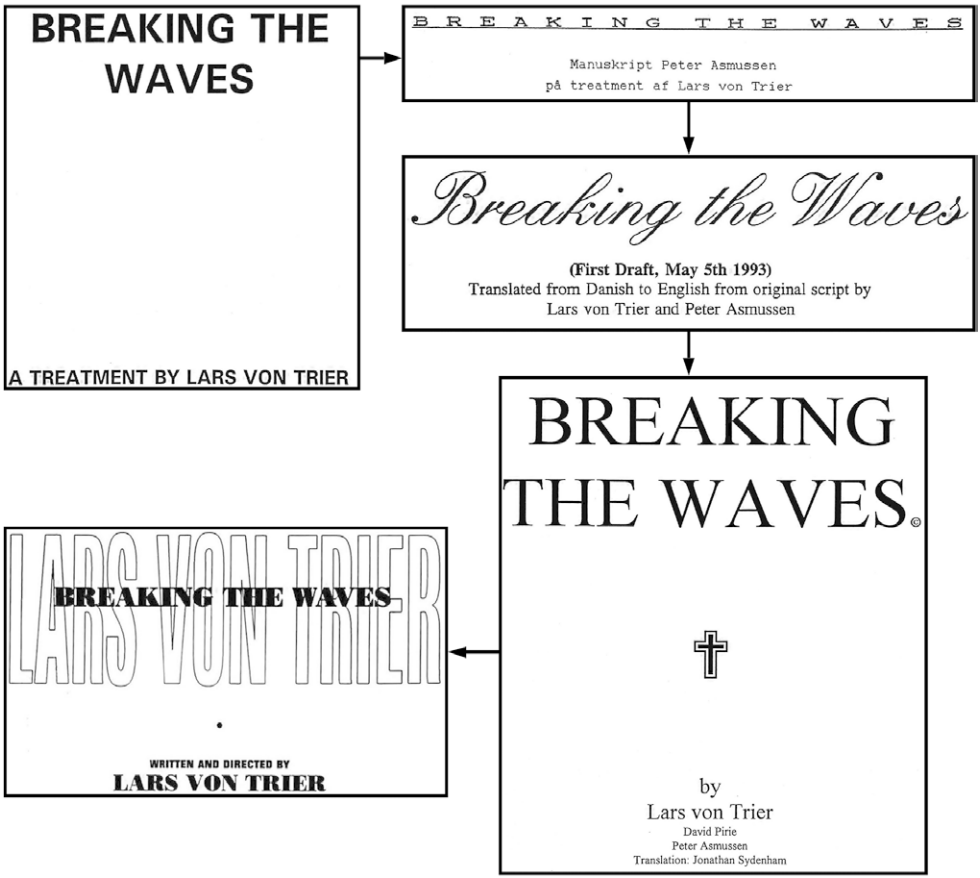

Abb. 3.1: Autorschaft und Cover-Gestaltung von Drehbüchern (im Uhrzeigersinn: Trier 1992; Asmussen 1993; Trier & Asmussen 1993; Trier, Pirie & Asmussen 1995; Trier 1996; lediglich die letzte Fassung wurde veröffentlicht).

möglicher Songs an, wobei er häufig seine präferierte Option unterstreicht. In der letzten Fassung vom 25. April 1995 findet sich demzufolge auch David Pirie auf dem Deckblatt. Doch hat sich nun neben der Reihenfolge der Autoren auch die typographische Dominanz der Namen verändert, da Trier mit größerer Schrift deutlich von den anderen abgesetzt wird. In der letztlichen Veröffentlichung dieses Drehbuchs (Trier 1996) sowie im Film ist dieses Prinzip auf die Spitze getrieben, indem sich die Größenverhältnisse zwischen Filmtitel und Regisseur umkehren und gleichzeitig die Ko-Autoren gänzlich von der Bildfläche verschwinden. Lediglich Peter Asmussen ist im Filmabspann noch als »Co-Writer« gelistet. Die

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cover-Gestaltung dieser Dokumente zeigt eindrücklich, dass mehrere Personen an der Drehbuchentwicklung beteiligt sind und dieser kollaborative Charakter mit Voranschreiten der Produktion verschleiert wird.[46]

Damit die folgenden Ausführungen nicht zu Fehlschlüssen führen, sollten diese beiden Einschränken mitgedacht werden: Dass ein Musikeinsatz in einem Drehbuch notiert ist, auf dessen Titelblatt der Name Lars von Trier prangt, bedeutet nicht zwangsläufig, dass Trier auch die Person war, die diesen Einsatz im Text platziert hat. Des Weiteren lässt sich aufgrund einer fehlenden Beschreibung der Tonspur im Drehbuch nicht darauf schließen, dass sie in Triers Planung keine Rolle gespielt hat. Zweifelsohne besitzt das Drehbuch dennoch einen außergewöhnlichen Wert, da die schriftliche Fixierung einer Momentaufnahme den dynamischen Prozess der Filmentwicklung greifbar macht und Hinweise darauf geben kann, welche Konzepte von Musik ›hinter den Kulissen‹ vorherrschen.

Als ich meinen Forschungsaufenthalt zur Sichtung der Drehbücher und Produktionsdokumente in Kopenhagen antrat, nahm ich an, dass ich entweder – dem Standard der Textsorte Drehbuch entsprechend – keine Informationen zur Musik finde oder – der Idee des Auteur Mélomane zufolge (vgl. Kapitel 2) – eine detaillierte Planung der musikalischen Gestaltung der Filme entdecke. Es stellte sich heraus, dass beides der Fall ist. So zeigt sich eine Bandbreite, die von gar keinen Informationen zur Musik wie in den Drehbüchern zu *Dogville* oder *Manderlay* bis zur sorgfältigen und detaillierten Planung von Musikeinsätzen in *Nymphomaniac* oder *Dancer in the Dark* reicht. Von den 35 Musikeinsätzen in *Dogville* oder den 27 in *Manderlay* fehlt in den Drehbüchern jede Spur. Gleichzeitig befinden sich in diesen Drehbüchern alle Szenen und Montagen, die im Film von Musik begleitet werden. Drehbuch und Film widersprechen sich stellenweise sogar, wenn beispielshalber noch im Shooting Script von *Dogville* – der letzten Version des Drehbuchs – folgende Anweisung für den Abspann zu lesen ist: »The closing credits are neutral and simple, not superimposed on any images« (Trier 2001: 155). Im Film erklingt stattdessen David Bowies »Young Americans« (1975) zu einer Fotosequenz, die ein von Hass, Armut und Elend gezeichnetes Nordamerika zeigt (vgl. Kapitel 8). Im Gegensatz dazu sind die Musical-Nummern in *Dancer in the Dark* en détail vorausgeplant. Das mag bei einem Musical noch recht naheliegend sein, allerdings finden sich auch in *Nymphomaniac* zahlreiche Hinweise zur Musik. In diesem Drehbuch sind 30 Musikeinsätze vermerkt, im Film erklingen 33. Die Schnittmenge aus Drehbuch und Film liegt jedoch bei 19 Szenen, sodass es elf

46 Nach Jack Stevenson (2003: 196–201) war der Autor Mogens Rukov ebenso am Drehbuch zu *Breaking the Waves* beteiligt. Rukov war in der Position des Dozenten an der Dänischen Filmschule zentral für das dänische Kino im Allgemeinen und die *Dogma*-Bewegung im Speziellen. Er soll zudem an den Drehbüchern zu *The Element of Crime* und *Idioterne* mitgearbeitet haben.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musikeinsätze des Drehbuchs nicht in den Film schafften. Die Planung von Musik ändert sich jedoch nicht nur von Drehbuch zu Film, sondern auch von Drehbuchfassung zu Drehbuchfassung. So gibt es in der ersten Fassung von *Melancholia* zehn Musikeinsätze, in der zweiten Fassung 14 und in einer ebenso als »2nd Draft« bezeichneten Fassung 15 Einsätze. In einer Fassung von *Breaking the Waves* war die Verwendung von sieben Rock-Songs geplant, in einer zwei Monate älteren Fassung sind alle Musikeinsätze unvermittelt weg – vielleicht um mögliche Produzent*innen nicht mit den nahenden Kosten für die Musikrechte zu verschrecken.

Angesichts dieser skizzierten Bandbreite erwies es sich schnell als unergiebig, die Drehbücher ausnahmslos auf die fertigen Filme hin zu betrachten und gewissermaßen Strichliste zu führen. Stattdessen bemerkte ich bei der Durchforstung all dieser Materialien, dass sich die Planung und Beschreibung der Musikeinsätze unterschied. Gleichzeitig ließen sich Muster im Datenmaterial identifizieren. Aus der Art und Weise, wie Musik in die Drehbücher integriert wurde, kristallisierten sich schließlich fünf Musikkonzepte heraus. Im Folgenden werden diese Musikkonzepte anhand kurzer Beispielanalysen vorgestellt, wobei es unerheblich ist, ob die Musik, die Szene oder gar der Film realisiert wurde. Im Gegenteil, manchmal erscheinen gerade die verworfenen Musikeinsätze besonders aufschlussreich. Es versteht sich von selbst, dass diese Aufzählung heuristisch ist. Die Liste erhebt weder Anspruch auf Vollständigkeit, noch gibt es klare Grenzen zwischen den Konzepten. Mit dieser Typologie der »Drehbuchmusik« wird ein erstes Analysewerkzeug vorgeschlagen, auf dem sowohl kommende Drehbuchanalysen in der Filmmusikforschung als auch musikorientierte Analysen in der Drehbuchforschung aufbauen können.

In diesem Kapitel wird das originale Drehbuchformat in den Blockzitaten nachgebildet. Deshalb werden bei diesen Zitaten die Quellenangaben in die Fußnoten ausgelagert. Dänische Texte habe ich übersetzt. Bei Übersetzungen ist der Ausgangstext ebenso im Fußnotenapparat zu finden. Dort werden Absätze mit einem Schrägstrich markiert. Diese Zitierweise berücksichtigt die spezifische Gestaltung des Drehbuchs, sodass erkennbar ist, *wie* die Musik in das Drehbuchformat integriert wurde.[47]

47 Drei Drehbücher wurden publiziert. Da sich diese Veröffentlichungen zumeist von den Fassungen der Filmproduktion unterscheiden, beziehe ich mich im Folgenden auf die unveröffentlichten und originalen Manuskripte, die sich in der *Lars von Trier Collection* in Kopenhagen befinden. Zu den publizierten Drehbüchern gehören *Breaking the Waves* (Trier 1996), *Idioterne* (Trier 1998) und *Dancer in the Dark* (Trier 2000).

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik als filmisches Mittel

Das Fundament der Filmsprache ist die Montage. Durch das Zusammenstellen und Aneinanderfügen von Filmmaterial werden diskrete Bild- und Tonsegmente in bedeutungsvolle Zusammenhänge gebracht. Ein essenzielles Gestaltungsmittel stellt in diesem Zusammenhang die Musik dar. Sie kann den einzelnen Bildern eine Struktur aufprägen. In der folgenden Beschreibung einer Montage aus dem Drehbuch zu *Idioterne* wird zwar nicht erläutert, *welche* Musik erklingt; *dass* sie erklingt, erscheint jedoch bedeutungsvoll.

> **Sc. 32: EXT. EREMITAGEN – DAY.**
>
> Musik. Montage der glücklichen Idioten, die mit ihren völlig unmöglichen Drachen rennen und sie auf dem Boden hinter sich herziehen. Jeppe ist auf einen Baum geklettert, um die Drachen besser sehen zu können, wenn sie in die Luft fliegen. Er gibt die Erlaubnis von oben, aber sie bleiben verflucht nochmal am Boden. Sie haben ein Fernglas, mit dem sie abwechselnd auf die Drachen schauen, die durch das Gras pflügen. Jeppe kann nicht runter und muss vom Falck [dänischer Rettungsdienst] mit einem Rettungskorb vom Baum geholt werden. Josephine ist besorgt. Die Falck-Leute sind nett und geben der ganzen Bande samt Drachen eine Fahrt in dem Korb. Sie schreien vor Freude, aber wir können es nicht hören, weil nur Musik zu hören ist! Alle sind glücklich und Axel legt seinen Arm um Katrines Schulter.[48]

Die Tonspur wird insofern genauer erläutert, als der diegetische Ton ausgeschaltet werden soll, sodass nur die Musik erklingt. Diese Gestaltung der Tonspur determiniert die filmische Struktur. In der Filmmusikforschung spricht man von »syntaktischen Funktionen« der Musik. Auch wenn bereits Siegfried Kracauer (2019 [1960]: 197–198) und Zofia Lissa (1965: 106) auf die strukturierende Wirkung von Filmmusik bzw. Filmmusik als formbildenden Faktor hingewiesen haben, ist es Helga de la Motte-Haber, die in ihrem mit Hans Emons verfassten Buch *Filmmusik – Eine systematische Beschreibung* erstmals expressis verbis von syntaktischen Funktionen der Filmmusik gesprochen hat (vgl. 1980: 189–201). Zu den syntaktischen Funktionen zählen die Abgrenzung und Zusammenfassung

48 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1997a: 69): »**Sc. 32: EXT. EREMITAGEN – Day.** / Musik. Montage af de glade tosser, der løber med deres helt umulige drager slæbende hen af jorden bag sig. Jeppe er kravlet op i et træ for bedre at se dragerne når de går til vejrs. Han gir klartegn deroppefra, men de blir [sic] sgu på jorden. De har en kikkert med som de skiftes til at kikke igennem, på dragerne der pløjer sig gennem græsset. Jeppe kan ikke komme ned og må tages ned af Falck i en redningskurv. Josephine er bekymret. Falck-folkene er flinke og giver hele banden en tur i kurven med drager og det hele … de hviner af fryd, men vi kan ikke høre det for der er kun musik på det her! Alle er glade og Axel går med armen om skulderen på Katrine.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von filmischen Sinneinheiten wie Sequenzen, Einstellungen, Überblendungen oder Rückblenden. Filmmusik schafft somit »strukturelle Zusammenhänge, insoweit sie filmische Einheiten gliedert oder verknüpft« (ebd.: 200). Das klangliche Kontinuum hebt die Diskontinuität verschiedener Einstellungen auf: »Vor der Musik als gleichgetönter Folie verschmilzt Verschiedenartigkeit vielleicht deshalb zur Einheit, weil ein Element des Films seine Identität wahrt« (ebd.: 198). Die Montage in *Idioterne* zeigt, dass bereits das Vorhandensein von Musik als integraler Bestandteil formalen Zusammenhangs gedacht wird, durch den Bilder verklammert und Sinnabschnitte hergestellt werden.

Die Tonspur kann durch den Kontinuitätsübertrag der Musik sogar Zusammenhang erzeugen, wenn eine inhaltliche Zugehörigkeit der Bilder auf den ersten Blick gänzlich zu fehlen scheint: »Die der Musik eigene Kontinuität der musikalischen Abläufe überträgt sich in der Wahrnehmung auf die Bildfolge und erlaubt weit über logisch-kausale Beziehungen hinausgehende Verknüpfungen zwischen den aneinander gekoppelten Bildern« (Rabenalt 2020: 409). Zur Eingangssequenz von *Melancholia* ist der folgende Gestaltungshinweis zu lesen:

> **OVERTURE:**
>
> (The overture is a collection of various scenes. All stationary camera. In general, super slow motion. The soundtrack is the overture of Wagner's »Tristan and Isolde.« After editing, about 8 minutes.)
>
> (All images are super slow-motion and stationary camera.)[49]

Die Eingangssequenz besteht aus kryptischen Traumbildern. Das zentrale formkonstituierende Element ist die *Tristan*-Einleitung. Durch sie wird diese Sequenz als Sinneinheit wahrgenommen, selbst wenn die einzelnen Einstellungen als Assoziationsmontage keine Handlung und keinen Raum gemein haben.

Im Drehbuch zu *Breaking the Waves* unterstützt die Musik eine andere Art der Montage. Der Film gliedert sich mithilfe von Landschaftspanoramen, die als Kapitelbilder fungieren und die Handlung strukturieren. Diese an Postkarten erinnernden Zwischenbilder werden häufig von Musik begleitet. In der folgenden Szene überbrückt die Musik zwei solcher Einstellungen sowie eine dazwischen liegende Erzählmontage:

49 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 2.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(SUGGESTED MUSIC: »BARBARA O'REILLY [sic]«, THE WHO. UNDERLIES THE FOLLOWING SCENES. CONCLUDES ON PANORAMA SCENE: ICICLES IN FOREGROUND)

SC. 102. PANORAMA SCENE.

Mountains in winter. Thick snow is falling. Day.

SC. 102 [sic]. INT. / EXT. MONTAGE: HOSPITAL / BESS'S MOTHER'S HOUSE / RIG / SUNDRY / DAY / NIGHT.

Winter montage. Jan is lying in hospital, Bess often there beside him. Bess is washing the floors in the shop. The rig is being moved. Oil being found in the howling blizzard. Terry and Pits jubilant as the new oil spurts over them. Terry takes his helmet off and lets the oil spurt over his head. He puts his oily fingers on the camera lens. Jan being taken home to the little bedroom with sloping walls that Dodo and Bess have got ready upstairs in Bess's mother's house. Jan being nursed by Bess and Dodo. Dodo gives Jan a sleeping pill every evening from the jar on the dresser. Bess clowns about for Jan. Sometimes he responds, sometimes not. Bess is fascinated by the reflection of some light in Jan's glass of water, projected onto the wallpaper.

SC. 103 PANORAMA SCENE.

Icicles in foreground of the big waterfall out by the coast. The thaw has set in. Day.[50]

In der »Winter montage« hält der nicht-diegetische Song die zeitlich und örtlich auseinanderliegenden Bilder zu einer Sequenz zusammen. Diese Montage dient zur Handlungsraffung, in der ausgesparte Zeiträume mithilfe der Tonspur überbrückt werden. Gleichzeitig stellt die Musik einen größeren formalen Zusammenhang zwischen jener Montage und den umgebenden Panorama-Szenen her. Die akustische Verklammerung geschieht daher auf zwei Ebenen: Auf einer untergeordneten Ebene wird die Diskontinuität der einzelnen Einstellungen zugunsten einer Erzählmontage aufgehoben; auf einer übergeordneten Ebene entsteht durch die Musik eine größere Sinneinheit, die diese Montage und die umrahmenden Panorama-Szenen umfasst. Die Wirkung dieses Abschnitts ist recht befremdlich, *gerade weil* er so filmisch angelegt ist. Der Film folgt sonst einer naturalistischen und dokumentarischen Ästhetik, die Trier folgendermaßen beschreibt:

> I f one is going to make such a basic or clichéd story, you get a better effect if you do it very realistically. When you see a film with this traditional fantasy-like feel today, it's quite obvious that the world is not like that. Here [in *Breaking the Waves*]

50 Trier, Pirie & Asmussen, unveröffentlichtes Drehbuch, 1995: 51–52.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> we've done the opposite and made the world as it looks. (Trier in Stevenson 2002: 96)

Die Montage stellt die einzige ihrer Art im Drehbuch (und im Film) dar. Durch diesen ästhetischen Bruch entsteht der Eindruck, dass die Gestaltungsweise die Künstlichkeit bzw. die Gemachtheit des Dargestellten exponiert. Die in der Montage beschriebene Geste von Terry (»He puts his oily fingers on the camera lens«) unterstützt diesen Eindruck, indem sie auf die Existenz des Apparatus hinweist.

Im Drehbuch zu *Nymphomaniac* wird die Musik ebenso verwendet, um Szenen akustisch zu verklammern. Allerdings ist der Effekt durch einen dramaturgischen Kniff ein gänzlich anderer:

> **Scene 167 INT. Car – Evening**
>
> Joe fährt das Auto. Wir sehen die Peitsche in einer weißen Plastiktasche auf dem Rücksitz liegen. Wir sind nah an Joe dran. Am Ende dieser Szene kippt die Kamera nach oben und filmt die vorbeifahrenden Straßenlaternen.
>
> Musik: Wir hören César Francks Violinsonate in A-Dur (Vinteuil-Sonate) über diese und die nächste Szene.
>
> **Scene 168 INT. Industrial looking building – Night**
>
> Wir sehen den langen Betonkorridor. Joe sitzt auf einem der 4 Stühle am Ende des Korridors. Sie ist allein mit ihrer Plastiktüte. Die Kamera schwenkt den langen Flur entlang und endet in einer Nahaufnahme von ihr. Plötzlich hört sie die Stimme von K:
>
> K:
>
> (off)
>
> Pluto!
>
> Die Musik hört sofort auf.
>
> Sie folgt K durch die Tür und in einen neuen, schmaleren Korridor hinunter zu einer neuen Tür.[51]

51 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 172–173): »**Scene 167 INT. Car – Evening** / Joe kører i bilen. Vi ser pisken i en hvid plasticpose ligge på bagsædet. Vi er også nær på Joe, der kører. Til slut i denne scene tilter kameraet op og filmer gadelygterne der farer forbi. / Musik: Vi hører César Francks violinsonate i A-dur (Vinteuil-sonaten) hen over denne og den næste scene. / **Scene 168 INT. Industrial looking building – Night** / Vi ser den lange betongang. Joe sidder på en af de 4 stole langt nede af gangen. Hun er alene med sin plasticpose. Kameraet kører ned af den lange gang og slutter i et nærbillede af hende. Pludselig hører hun K's stemme: / K: / (off) / Pluto! / Musikken stopper i det samme. / Hun følger K ind ad døren og ned ad en ny, smallere gang hen til en ny dør.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dieser Drehbuchabschnitt ist in seiner filmkompositorischen Detailliertheit und Übereinstimmung mit der produzierten Filmszene erstaunlich.[52] Sogar die Anzahl der Stühle stimmt überein. Lediglich Joes Spitzname Pluto wurde zu Fido geändert, da Disney das Urheberrecht an dem Namen »Pluto« habe (vgl. Sejersen in Palatucci o. J.). Nicht nur die Auswahl von Musik, sondern auch ihre Positionierung – im Fachjargon als »Spotting« bezeichnet und üblicherweise Bestandteil der Postproduktion – werden genauestens erläutert. Wie in den vorangegangenen Montagen schafft die Musik zunächst Zusammenhang zwischen den Szenen. Die Musik überbrückt den ausgesparten Zeitraum, d. h. die narrative Lücke zwischen den beiden Szenen. Während jedoch die oben beschriebene filmmusikalische Gestaltungsweise in *Breaking the Waves* auf das Erzählen selbst abhebt, stellt hier das beschriebene Ende des Musikeinsatzes den nicht-diegetischen Status der Musik infrage. Das plötzliche Ende der Musik in Kombination mit der Nahaufnahme von Joe suggeriert nämlich, dass sich ein Ereignis in der erzählten Welt auf die nicht-diegetische Musik ausgewirkt habe. Dadurch wird die Musik als Wahrnehmung der Protagonistin markiert. Dieses Detail im Drehbuch führt somit zu einer retrospektiven Umdeutung der Beziehung zwischen Musik und erzählter Welt, indem es andeutet, dass die Musik, die zu Beginn nicht-diegetisch erschien, in Wirklichkeit Joes Innenwelt widerspiegelt. Diese Beziehung zwischen Diegese und Musik wird in der Filmmusikforschung häufig als »metadiegetisch« bezeichnet: »[…] music heard, remembered, or otherwise imagined by a character within the diegesis« (Pontara 2014: 3). Claudia Gorbman hat den Begriff »metadiegetic« erstmals auf die Analyse von Filmmusik bezogen. In ihrem frühen und kurzen Text *Teaching the Soundtrack* definiert sie ihn als »sound apparently ›narrated‹ or imagined by a character as secondary narrator« (1976: 450). Die metadiegetische Interpretation von präexistenter Musik entspricht der außerfilmischen Alltagserfahrung, in der das innere Erleben von Musik gang und gäbe ist (vgl. Godsall 2019: 99). Die Musik ist in diesem Beispiel also nicht nur formkonstituierendes Element, sondern auch dramaturgisches Mittel.

Musik als Text

Der Einsatz von César Francks Musik ist auf den Film hin orientiert, d. h., das Drehbuch gibt an, wann genau die Musik erklingen soll. Wann jedoch der Einsatz *innerhalb* der Musik passiert, ist unklar. Im Schluss des Drehbuchs von *Nym-*

52 Vgl. *Nymphomaniac*, zweiter Teil, ab 0:46:28, und das ergänzende Video auf https://vimeo.com/larsvontriermusic (25.02.2022).

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

phomaniac wird indes auch der zu erklingende musikalische Abschnitt mithilfe des Liedtextes präzisiert. In der letzten Szene erschießt Joe den alternden Junggesellen Seligman, nachdem dieser versuchte, sich an ihr sexuell zu vergreifen. Die anschließende Flucht findet zu einer Schwarzblende statt, also nur auf der Tonspur:

> Wir hören die Schritte auf der Treppe, wie sie immer leiser werden. Dann das weit entfernte Zuschlagen einer Haustür. Und nach einer kurzen Pause können wir das Geräusch der Katzenklappe in Seligmans Tür erkennen, die lange hin und her schwingt.
>
> Wenn dieser letzte Klang verstummt ist, beginnt der Abspann des Films, begleitet von Jimi Hendrix' »Hey Joe« mit dem ersten »*Hey Joe Where're you going with that gun in your hand?*« des Songs.[53]

Es handelt sich um die letzten Absätze des Drehbuchs. Im Gegensatz zur vorherigen Montage mit der Violinsonate wird sowohl der filmische Abschnitt erläutert, in dem die Musik erklingen soll, als auch der musikalische Abschnitt, der im filmischen Abschnitt erklingen soll. Dies geschieht durch den Verweis auf den Liedtext. Dass der Liedtext zitiert wird, betont zudem seine Bedeutung für den Film. In dem Song, welcher einem Frage-Antwort-Schema folgt, geht es um einen Mann, der seine untreue Frau mit einer Pistole erschießt und dann gen Süden flüchtet. Die Erzählform ähnelt somit jener in *Nymphomaniac*, indem die Geschichte dialogisch erzählt wird, wenngleich in »Hey Joe« eine Stimme die Rolle des Fragenden und Antwortenden übernimmt. Der Songtext lässt sich als direkten Kommentar auf den Film verstehen: Der angesprochene Mann in dem Song trägt den gleichen Namen wie die weibliche Protagonistin des Films; die untreue Frau im Song verweist auf Joes junge Geliebte im Film, der begangene Mord auf Seligman und die Flucht und unklare Zukunft (»Where you goin' with that gun in your hand?«) direkt auf das Ende des Films. In einem Interview mit der *Washington Post* erzählte die Schauspielerin Charlotte Gainsbourg, die im Film Joe verkörpert, dass Trier sie um eine Aufnahme des Songs bat, nachdem er erfolglos versuchte, die notwendigen Verwendungsrechte für die Hendrix-Version zu bekommen (in Kompanek 2014). Wenngleich dieses Cover zu Beginn nicht geplant war, ist die Kommentarfunktion dadurch noch stärker ausgeprägt, da die Schauspielerin im Song nun als Sängerin mit ihrer Filmrolle in Dialog tritt.

53 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 267): »Vi hører skridtene på trappen som de fortoner sig. Derefter en gadedør der smækker langt borte. Og efter en lille pause kan vi genkende lyden af kattelemmen i Seligmans dør, der står længe og svinger frem og tilbage. / Da denne sidste lyd er døet hen, starter filmens eftertekster akkompagneret af Jimi Hendrix' ›Hey Joe‹ med sangens første ›*Hey Joe Where're you going with that gun in your hand?*‹«

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 8 zeigt, dass viele Abspanne in Triers Filmographie zur Aktivierung und Provokation der Zuschauer*innen dienen.

Die Kopplung von Liedtext und Handlung wird explizit in der ersten Drehbuchfassung zu *Antichrist* formuliert:

> **SZENE 1, INT. WOHNUNG – ABEND.**
>
> Texttafel: »**Prolog**«.
>
> Montage: ein leidenschaftlicher Geschlechtsverkehr. Fast ein Ballett. Das ist wahre Liebe. Davon handelt auch der Text der Arie.[54]

Die Musik begleitet sodann eine Montage, in der ein Ehepaar leidenschaftlichen Sex hat, während ihr dreijähriger Sohn unbeobachtet sein Kinderbett verlässt, einen Blick auf das kopulierende Paar wirft, mithilfe eines Stuhls und Tisches auf den Fenstersims klettert und in den Tod fällt. Im Drehbuch steht nicht, welche Musik gespielt werden soll. Dennoch orientiert sich der Musikeinsatz ausdrücklich am Text, ohne dass er jedoch im Drehbuch abgedruckt ist. Im Film erklingt zu dieser Montage Händels »Lascia ch'io pianga«. Abseits der Pop- und Rockmusik handelt es sich um die einzige präexistente Musik mit Gesang in Triers Filmographie. Dass der Text eine bedeutungsvolle Rolle in der Filmproduktion spielte, lässt auch der Umstand vermuten, dass er samt englischer Übersetzung im Pressbook des Films abgedruckt wurde. Zudem sieht man in der Featurette *La Pré-Production* (2009), wie Trier die Arie vorgestellt wird, indem er den Text mit englischer Übersetzung gereicht bekommt.

Im Drehbuch zu *Idioterne* gibt es eine Szene, in der sich die Verwendung von Musik am Liedtext orientiert, indem eine Textpassage zitiert wird. Während der Geburtstagsfeier von Stoffer erklingt der einzige Pop-Song im Film. Es handelt sich um das einzige Musikstück, welches in dem Drehbuch genannt wird: »Susanne macht Musik an … Es ist ›Det dårlige selskab‹ [Die schlechte Gesellschaft] von Kim Larsen. Alle tanzen. Spaß und Spiel.«[55] Der Song, auf den verwiesen wird und der auch im Film erklingt, heißt »Vi er dem« (Kim Larsen 1986). Die erste Liedzeile lässt sich als »wir sind diejenigen, mit denen die anderen nicht spielen dürfen« übersetzen. Das Zitat im Drehbuch stammt aus der zweiten Zeile, die so viel bedeutet wie »wir sind die schlechte Gesellschaft« und im Film in humorvoller Weise auf die gesellschaftliche Stigmatisierung der Gruppe anspielt,

54 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2007: 2): »**SCENE 1, INT. LEJLIGHED – AFTEN.** / Indkopieret tekstskilt: ›**Prolog**‹. / Montage: et passioneret samleje. Nærmest en ballet. Dette er ægte kærlighed. Som ariens tekst også handler om.«

55 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1997a: 121): »Susanne sætter musikken på … det er ›Det dårlige selskab‹ med Kim Larsen. Alle danser ud. Sjov og ballade.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

indem ebenjene Ausgrenzung gefeiert wird. Die Idee, das filmische Geschehen mittels eines Liedtextes kommentieren zu lassen, ist also auch hier bereits im Drehbuch vorhanden.

Die Integration von Musik geschieht auch im Drehbuch zu *Melancholia* durch den Liedtext. Neben der *Tristan*-Musik finden sich dort Songs von den Carpenters, die interessanterweise mehrfach und in allen Fassungen erwähnt werden, allerdings keinen Einzug in den fertigen Film gefunden haben. In der zweiten Hälfte des Films war etwa der Song »Close to You« (1970) als filmmusikalische Begleitung zu der Szene geplant, in welcher Claire bemerkt, dass sich der Planet Melancholia wider Erwarten erneut der Erde genähert hat (vgl. Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 151). Das in dem Song, mit dem das Geschwister-Duo seinen Durchbruch hatte, besungene Sehnen nach Nähe hätte hier die plötzliche Annäherung des unheilvollen Planeten ironisch kommentiert. Zu Beginn der Hochzeitsfeier sollte zudem »Goodbye to Love« (1972) als Dinner-Musik erklingen (ebd.: 32). Der Song erscheint ein weiteres Mal, wenn sich Justine von der Hochzeitsgesellschaft entfernt, um ein Bad zu nehmen. Während die Nennung von Musik üblicherweise auf die Szenenbeschreibung beschränkt ist, bricht sie sich in diesem Abschnitt des Drehbuchs Bahn:

> **Szene 15, INT. Badezimmer von Raum 9 / Nacht.**
>
> Justine liegt gedankenverloren in ihrer Badewanne. Sie holt einen kleinen, altmodischen Kassettenspieler hervor. Sie spielt einige Songs kurz an. Jetzt findet sie, was sie hören will: Carpenters »I'll say goodbye to love«.
>
> Kassettenspieler:
>
> … all I know of love is how to live without it …
>
> Justine ist weit weg in ihren Gedanken … sie schaut auf eine schlecht ausgeführte Fuge entlang des Wannenrandes. In dem Riss wächst etwas Schimmel. Justine lächelt. Die Uhr auf dem Waschbecken zeigt: 23:45. Justine ist weit weg.
>
> Kassettenspieler:
>
> There is no tomorrow for this heart of mine …[56]

56 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2009: 16–17): »**Scene 15, INT. Badeværelse til værelse 9 / Nat.** / Justine sidder hensunken i egne tanker i sit badekar. Nu finder hun en lille gammeldags kassettebåndafspiller frem. Hun leder blandt en del numre. Nu finder hun det hun vil høre: Carpenters ›I'll say goodbye to love‹. / Båndoptager: / … all I know of love is how to live without it … / Justine er langt væk i sine tanker … hun kigger på en dårligt udført fuge langs karkanten. Der vokser lidt mug inde i revnen. Justine smiler. Uret henne på vasken siger: 23:45. Justine er langt væk. / Båndoptager: / There is no tomorrow for this heart of mine …«

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Durch die Nachbildung des originalen Drehbuchformats wird deutlich, wie Musik und Liedtext integriert wurden. Es ist die einzige Drehbuchszene in Triers gesamtem Schaffen, in der ein Abspielgerät als Filmfigur dargestellt und der Liedtext im Dialogfeld positioniert ist. Auf diese Weise wird der Liedtext außerordentlich exponiert. Diese Positionierung des Liedtextes verweist nicht nur auf seinen melancholischen und traurigen Charakter sowie den konkreten musikalischen Abschnitt, sondern auch auf die Stimme, die ihn spricht bzw. in diesem Falle singt. Sie gehört zu Karen Carpenter, deren reale Biographie sich leicht in Beziehung zur fiktiven Justine setzen lässt. Wie Justine war Carpenter unglücklich verheiratet (vgl. Schmidt 2010: 240). Carpenter war zudem in Psychotherapie, da sie an Anorexia nervosa und Depressionen litt (ebd.: 279). Am 4. Februar 1983 wurde sie bewusstlos und nackt im Badezimmer ihres Elternhauses aufgefunden. Die 32-Jährige starb kurz darauf im Krankenhaus. Als Todesursache wurde Herzversagen festgestellt, das auf ihre Magersucht und ihren Medikamentenmissbrauch zurückzuführen war. Sie gilt als erster Musikstar, der an Magersucht starb.

Es ist also nicht nur der melancholische Liedtext, der Justines Verfassung kommentiert, sondern auch die tragische Biographie der Sängerin, die kein gutes Ende für Justines psychische Erkrankung erahnen lässt. Die Integration von Musik in diesem Drehbuchabschnitt von *Melancholia* zeigt, dass sich die Verwendung von Musik am Liedtext orientiert. Des Weiteren legt der Abschnitt durch die besondere Art und Weise, *wie* die Musik in das Drehbuchformat integriert ist, nahe, dass hier nicht nur der Text, sondern auch der reale Mensch hinter der Stimme von Bedeutung ist.

Musik als Aufführung

In den Drehbüchern zu dem Filmmusical *Dancer in the Dark* befinden sich alle Liedtexte der Musiknummern. Dies mag nicht unbedingt überraschen, da es sich doch – im Gegensatz zu dem *Melancholia*-Beispiel – um Tanz- und Gesangseinlagen handelt, die von den Darsteller*innen aufgeführt werden müssen. Allerdings sind Platzhalter für die Songs in Drehbüchern zu Filmmusicals durchaus üblich (Price 2013: 132–139, 158; Tieber & Wintersteller 2020: 4). Neben den Liedtexten gibt es im Drehbuch zu *Dancer* Hinweise zur Ausführung der Musical-Nummern. Der Song »120 Steps«, mit dem die Protagonistin Selma im Hochsicherheitstrakt zu ihrer Exekution tanzt, wird umfangreich erläutert:

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> »The 120 STEPS«
>
> When it dawns on Selma that Brenda and thus the other warders want to help her stamp out the rhythm so that she'll be carried along by the music, she is moved, but not sure it will be enough. She and we know that there are 120 steps. But everyone helps, and slowly Selma manages to take the first step. Selma can scarcely move her feet. But gradually she copes. The lyrics will be nothing but the numbers as they're counted out. The warders start, then the other prisoners, and finally Selma joins them. Selma is almost able to have fun with the fact that she is the one conducting the song by her footsteps. She stops coquettishly and smiles when everyone thinks she has had enough. She starts again, and with her, the entire musical number. At the final number (spoken only by Selma) the music stops and she is on the trap door. Then silence. The dance will be the most sensual we've seen so far. Bodies on both sides of the bars. A worker's song will lead the procession onwards … like a row of harvesters in a field. Everyone dances their character. The number is about bodies that are shut in. Bodies that cannot move the way they ought. About wasted opportunities. About physical power. But all these things are just grace notes to the most important dance … the dance that's Selma's last.
>
> Suggestions for sources of rhythm:
>
> The basic rhythm is the warders' stamping feet. The prisoners make rhythm by themselves: hands clap, cheeks, tummies, etc., are patted. Bodies on walls and grills. Rhythms beaten on chess boards with the pieces. Warders rattle their bunches of keys and throw them to each other. Prisoners shake their cell doors, making them click. They kick their toilets and metal washbasins. Oral sounds: groans, shouts … sensual. Perhaps there are people outside, peering through the corridor windows (it seems to be night-time). Cleaning staff? (Remember – we must appear to be completely realistic, inasmuch as only the objects and people who'd really be present can appear in the number!) But we can play with the acoustics … the prison should become a kind of giant stone instrument, crammed to bursting point with movements that cannot be performed.[57]

In keinem anderen Produktionsdokument wird der Beschreibung von Musikaufführungen so viel Raum gegeben. Allerdings schwingt in diesem Beispiel eine Ästhetik mit, die auch die Aufführungen in anderen Drehbüchern prägt. Die erwähnten Körper in »120 Steps«, die sich nicht bewegen können, wie sie sollten, und die Bewegungen, die nicht ausgeführt werden können, zielen auf die Amateurhaftigkeit und Imperfektion der Aufführung. In einer früheren Version des Drehbuchs wird die mangelnde Qualität der Aufführung explizit erwähnt:

57 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 4–5.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Samuel steps back on stage. Now the rehearsal slowly resumes. It's not very good. The songs and dances on stage look really amateur. Selma smiles happily at it all. She looks at Danny and puts a hand on his arm.
>
> **START SONG: ›TAPS‹**
>
> Selma bursts into song and dance in the rows of seats. On stage things are proceeding badly […].[58]

Nach der Filmproduktion von *Dancer in the Dark* beklagte Trier (2000: viii), dass sie die Musical-Einlagen nicht live produzieren konnten, was zu einer noch deutlicheren Imperfektion der Aufführung hätte führen können: »The best thing would have been if we could have done all of the song and dance numbers live and then lived with the mistakes.«

Auch in den anderen Drehbüchern sind die musikalischen Darbietungen meist ›schlecht‹. Während der Hochzeitsfeier in *Melancholia* wird die Hintergrundmusik von einem Berufsmusiker lustlos dargeboten: »A man despondently provides the dinner music on a Hammond organ: ›I will Say Goodbye to Love‹« (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 32). Die Hochzeitsfeier in *Breaking the Waves* wird von einer ähnlich ›schlecht‹ gespielten Musik begleitet:

> **SC. 17. INT. HOTEL. ASSEMBLY ROOMS. DAY.**
>
> The wedding reception is taking place in the hotel assembly rooms. Bess is circulating, her arm draped [a]round Dodo. A small electric band is accompanying – badly – a man in a kilt who is playing the bagpipes.[59]

Dass sich die Unvollkommenheit einer Ausführung und ihre ästhetische Qualität jedoch nicht gegenseitig ausschließen, betont die folgende Szene aus *Dancer in the Dark*:

> **START SONG: ›THE CLATTER SONG‹**
>
> To the beat of the machines, Selma sings about her beloved Cvalda. And Kathy dances away, joining in as a real Cvalda, happy and wonderful. The other workers join in, too. They make a stirring chorus. They billow back and forth, marching to the beat of the machinery. Cvalda is queen of the mill, deservedly so. Selma can see perfectly in her dancing dream. Gene cycles in and out among the machines. He has discarded his glasses. Jeff and Norman are also there. Bill dances on in his uniform. Even Linda is there to pay tribute to Cvalda. […] Selma smiles as

58 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1997b: 49.
59 Trier, Pirie & Asmussen, unveröffentlichtes Drehbuch, 1995: 7.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> everyone carries Kathy around on her chair. »I love you, Cvalda!« She sings as she steps in time with the others. And it matters not one bit that her tap dancing is not perfect or properly executed, because everything is just wonderful.
>
> **END OF SONG**[60]

Eine Ästhetik der Imperfektion oder auch des Fehlers findet sich in Triers gesamtem Schaffen. Die niedrige Auflösung der Bilder und ihr rauer Stil in *Breaking the Waves* wurde etwa erreicht, indem das Filmmaterial, welches mit Panavision-Equipment erstellt wurde, auf Video kopiert und wieder zurück auf Film übertragen wurde. *Dancer in the Dark* wurde dann von vornherein auf Video gedreht. In der Dokumentation *Visual effects in the making of Manderlay* (2005) erzählt Peter Hjorth, der Leiter für die visuellen Effekte in *Manderlay*, dass sich Trier bewusst für Fehlstellungen von Kameras entschied, um unrealistische Perspektiven und Schatten zu erzeugen. Auch im Filmtitel wurde ein Schreibfehler platziert (*Manderlay* statt Mandalay), das geplante Sequel sollte sogar *Wasington* [sic] heißen. In der Dokumentation *L'Identité Musicale et Sonore du Film* (2009), die einen Einblick in die Musikproduktion für *Antichrist* gibt, ist zu sehen, wie Trier während der Aufnahme von Händels Arie »Lascia ch'io pianga« die Musiker*innen bittet, nicht zu schön zu spielen und mehr Krach zu machen (vgl. ab 0:08:25). Die von Lars Ulrich und Alex Riel produzierten Trommelklänge für *The House That Jack Built* werden im Drehbuch als »Kakophonie des Schlagzeugs« bezeichnet.[61] Bezüglich der im Film gezeigten Bach-Interpretationen von Glenn Gould steht im Drehbuch, dass mitten in eine »schwülstige Strophe«[62] geschnitten werden soll (vgl. Kapitel 2). Auf das laienhaft wirkende Melodica-Spiel in *Idioterne* werde ich in Kapitel 4 eingehen. Diese Beispiele und die zitierten Drehbuchausschnitte zeigen, dass Imperfektion nicht versehentlich auftritt, sondern als Ziel in der Filmproduktion verstanden wird. So liegt Triers Abneigung gegen *Melancholia* in der empfundenen Makellosigkeit seines eigenen Films begründet, wie mir die Cutterin des Films Molly Stensgaard mitteilte (persönliches Interview, 12.01.2021): »I think it's no secret that Lars doesn't like *Melancholia* very much because he thinks it's too beautiful, too neat and somehow too perfect. In a way, he prefers when things are a bit ugly.«

60 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 42–43.
61 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2016: 58): »kakafoni [sic] af slagtøj«.
62 I. O. (ebd.: 46, 90): »svulstig strofe«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik als Klang

Neben den imperfekten Musikaufführungen ist es bemerkenswert, wie detailliert die klangliche Gestaltung in *Dancer in the Dark* beschrieben wird. Im Film werden diegetische Klangereignisse durch die Wahrnehmung der Protagonistin Selma zur Musik. In einem dem Drehbuch beigefügten Text mit dem Titel »The Selma manifesto« heißt es dazu:

> She [Selma] can turn mud into gold. She can hear the music in the noise … and when she shows us … we hear it to … the noise is life, and as beautiful as any traditional, celebrated masterpiece from any stage. The two sides are there … different and alike.[63]

Doch wie wird diese Idee im Drehbuch umgesetzt? In der ersten Musical-Nummer erzeugen beispielsweise die Maschinengeräusche in der Fabrik, in welcher Selma und ihre Freundin Kathy arbeiten, den Rhythmus der Musik. Direkt vor dieser Einlage befindet sich folgende Szene:

> **39. FACTORY INT / NIGHT**
>
> SELMA works, busy, but tired. KATHY has dropped off to sleep in her chair. SELMA looks at her affectionately. A WORKER at the other end of the hall starts a machine. It emits another rhythmic beat into the hall. SELMA tries not to be distracted. But the music starts.[64]

Das Drehbuch geht bereits zu Beginn des Films, also lange vor dieser Musical-Nummer, auf den Klang der Fabrik ein:

> **7. FACTORY INT / DAY**
>
> SELMA and KATHY are toiling amidst the polyrhythmic inferno. KATHY is on a similar machine further back. […] Selma is working an enormous press that presses out stainless steel sinks. […]
>
> SELMA:
>
> (to herself, does not understand)
>
> »So long, farewell, auf wiedersehn, adieu. Adieu, adieu, to yieu and yieu and yieu …«

63 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 7. – Das »Selma-Manifest« ist abgedruckt in Björkman (2001: 247–250).

64 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 47.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> SELMA mouths the lines again. She has trouble with the: »yieu«! She looks at the noisy machine inferno. The noise pulses rhythmically through the hall. She smiles and disappears into her own thoughts. KATHY looks across at her in concern.[65]

Während die erste Musical-Einlage erst erstaunlich spät einsetzt (im Film ab 0:38:00), wird die Soundscape der Fabrik, ihre rhythmische Prägung sowie die mögliche Interpretation als Musik bereits zu Beginn eingeführt. Zudem legt das Drehbuch nahe, dass diese Interpretation Selmas subjektive Wahrnehmung darstellt, indem es sie als träumerisch und zu dem Lärm fröhlich singend beschreibt. Darüber hinaus wird zwischen dieser Szene und der letztlichen Musical-Einlage die rhythmische Geräuschkulisse in der Fabrik subtil durch die Integration von zwei Vorspielen aufgebaut:

> SELMA smiles. She listens to the sound of the factory, and for a second or two the noise becomes music, the WORKERS moving to the music.
>
> **18. FACTORY INT / DAY**
>
> **SONG: FOREPLAY #I TO »CVALDA«**
>
> […]
>
> **24. FACTORY INT / DAY**
>
> **SONG: FOREPLAY #II TO »CVALDA«**
>
> (SELMA smiles and closes her eyes. For an instant the music comes back. A worker dances up to her. He walks around her with his hands in his pockets as Fred Astaire did in »Top Hat«. Others do small steps in the background.)[66]

Die klangliche Antizipation der Musical-Nummer findet sich auch im Film (ab 0:06:20 und 0:26:10). Die Bezeichnung als »Song« und Funktion als »Foreplay« im Drehbuch deuten bereits auf die Künstlichkeit der Ton-Ebene in diesen Szenen hin. Durch die Verstärkung und Verfremdung von Geräuschen auf der Tonspur wird bereits vor der ersten Musical-Nummer Selmas subjektive Wahrnehmung hörbar gemacht. Im Stile der Musique concrète werden Alltagsgeräusche durch Klangmontage zur Musik.

Die letzte Szene dieses Drehbuchs zeigt eindrucksvoll, wie viel Raum der Klanggestaltung gegeben werden kann.

65 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 10–11.
66 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 22, 32.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

110. STATE PENITENTIARY / GALLOWS CHAMBER INT / NIGHT

In a dizzying rush, the trap door opens with a terrifying crash that puts an irrevocable stop to all song.

SELMA's body spins. There is a dreadful sound as her fall is arrested by the rope around her neck. Her neck snaps. There is silence. SELMA dangles lifelessly at the end of the rope. Everyone watches mutely. The WARDENS comes [sic] down the stairs with the doctor. The curtains are drawn. The DOCTOR puts the stethoscope to SELMA's chest. He listens. An OFFICER comes in and puts the hood on her. The DOCTOR listens to the increasingly spasmodic, fragile heartbeat. He shakes his head at the OFFICER. Everyone is silent now.

We cut to an image of the curtain seen from the outside. It is a fixed camera shot. Now we hear the struggling heartbeat. Infinitely quiet, the closing music starts. It follows the rhythm of Selma's irregular, fading pulse. It sounds lika a phonograph record that can't decide on a single tempo. To this music we see images of Selma from the film double exposed onto our scene. Joyful images appear from what we have witnessed. Now the heart finally burns out. With one last strained beat, it ceases. So does the music. All is silent. The camera moves back now and cranes up and out into the night through the roof. All is black. The film is over![67]

Hier finden sich Erläuterungen zum Klang von diegetischen Ereignissen, der nicht-diegetischen Musik sowie zur Verknüpfung beider Ebenen. Die Vermischung von nicht-diegetischer Musik und diegetischen Klängen ist typisch für das amerikanische Filmmusical (vgl. Altman 1987: 63). Durch diese Art der Klanggestaltung entsteht eine transdiegetische Tonspur, die sich einerseits aus Geräuschen konstituiert, deren Klangquellen in der erzählten Welt existieren (Maschinengeräusche, Herzschlag), die jedoch andererseits in eine nicht-diegetische Musik integriert werden (musikalische Begleitung, Abspannmusik). Das Sound Design, seine Funktion als Songinitiator und seine Wahrnehmung als Musik sind also bereits im Drehbuch zu *Dancer in the Dark* vorhanden.

Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel, das zeigt, wie Klanggestaltung und Filmdramaturgie miteinander verknüpft werden können, findet sich im unveröffentlichten Drehbuch *The Grand Mal* (1985), welches Lars von Trier und Niels Vørsel nach dem Erfolg von *The Element of Crime* verfassten. Der Film wurde jedoch nicht realisiert, da sich keine Finanzierung ergab. Die Geschichte handelt von einem Mafia-Imperium der irischen Familien O'Grandey und Mallett in Berlin. Sie beginnt mit einer glamourösen Neujahrsfeier, zu welcher der alte und

67 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999b: 130.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

blinde Esmond Mallett als Oberhaupt wiedergewählt wird. Der Szenenhöhepunkt wird folgendermaßen beschrieben:

> ESMOND MALLETT is carried around the room amongst the audience, who stand to applaud at the procession's approach. The orchestra st[r]ikes up now and the entire room joins in singing the old Irish song »…….«. We are close up on ESMOND MALLETT and, despite his protestations, we can see how moved he is. Now, as the scene reaches its climax, we hear a sound that is discordant to the song. Down between the legs of this festive gathering sits STAN O'GRANDEY. The camera tracks slowly in towards him as he produces shrill, piercing notes from his Jew's Harp.[68]

Während das irische Lied im Laufe des Films von verschiedenen Familienmitgliedern gepfiffen, gesungen und gesummt wird, ist der Klang der Maultrommel ausschließlich mit Stan O'Grandey verbunden. Stan, der von seiner Familie als »Freak« bezeichnet wird, stellt das Sorgenkind der O'Grandeys dar. Es werden schlussendlich auch seine Taten sein, die die Familien in den Abgrund reißen.

Bereits der Platzhalter lässt vermuten, dass es in dieser Szene weniger darum geht, welches Lied konkret erklingt. Vielmehr scheint die beschriebene Soundscape von Bedeutung. Die Klanggestaltung hat mehrere Funktionen: Der Individualität der Maultrommel steht zunächst die Kollektivität des Gesangs der Familiengemeinschaft gegenüber, sodass Stan als Außenseiter erscheint. Zudem unterstreichen die »shrill, piercing notes« (ebd.: 10) – die an anderer Stelle auch als »sharp metallic sound« (ebd.: 41) beschrieben werden – Stans negative Charakterdarstellung. Mit der Maultrommel lässt sich auch der Italowestern assoziieren, da Ennio Morricone dieses Instrument in seine Filmmusiken für Sergio Leones Filme recht prägnant integrierte. Der »old Irish song« betont indes die gemeinsame Herkunft und Tradition der Familie. Schließlich symbolisiert die Disharmonie zwischen dem irischen Lied und dem Klang der Maultrommel die Konfliktbeziehung zwischen der familiären Gemeinschaft und dem Außenseiter. Sowohl die Charaktereinführung als auch die Figurenkonstellation sind bereits im Drehbuchbeginn durch Klang angelegt, genauer: durch die Eigenschaften *von* und Beziehungen *zwischen* Klängen.

68 Trier & Vørsel, unveröffentlichtes Drehbuch, 1985: 9–10.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Musik als dramaturgisches Mittel

Damit wäre ich bei der Musik als dramaturgisches Mittel angelangt. Als Dramaturgie wird eine »Form des kreativen Durchdenkens einer Sache mit den Mitteln der poetischen Gestaltung zeitbasierter Künste verstanden« (Rabenalt 2020: 18). Sie ist sowohl Praxis als auch Theorie, d. h. sowohl »Werkzeug der Umsetzung wie auch Analyse« des darstellenden Erzählens (ebd.: 19). Im Film kommt die Musik mit »mehreren eigenständig funktionierenden Systemen« in Berührung, deren gemeinsame Bezugspunkte eine »zu entwickelnde Geschichte und deren Wirkung« sind (ebd.: 186). Das irische Lied in *The Grand Mal* besitzt eine weitere dramaturgische Funktion. Mesmer – ein Arzt, der die Mallett-Tochter heiratete – widersetzt sich den Machenschaften der beiden Familien zunächst. Als er schließlich dem Wahnsinn anheimfällt, fängt auch er an, das Lied der Familie zu singen: »He begins humming a song, indeed, singing a song; the song from scene 1.1 [entspricht der oben zitierten Szene]. He is carried away by it« (Trier & Vørsel, unveröffentlichtes Drehbuch, 1985: 134). Indem die Musik die Filmmomente in Beziehung zueinander setzt, verdeutlicht sie Mesmers Charakterentwicklung.

Die Charaktere in Triers Drehbüchern verlieren sich immer wieder in der Musik. Die Verlagerung von *Dancer in the Dark*'s Musical-Einlagen in Selmas Imagination bezeichnet Trier etwa selbst als »escapism on the grand scale« (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 1999a: 1). Ansonsten ist Musik als Eskapismus vor allem in den Drehbüchern zu *Melancholia* präsent. Bereits zu Beginn des Films kann sich die Protagonistin während ihrer eigenen Hochzeitsfeier nicht auf die schrecklichen Reden ihrer Eltern konzentrieren:

> Justine has been listening to the speakers, but now her thoughts are drifting …… perhaps listening to some strains of Tristan and Isolde in her mind. The party goes on around her, noiselessly.[69]

Die Kopplung zwischen Musik und Justine zieht sich durch die gesamten *Melancholia*-Drehbücher. So heißt es an anderer Stelle »Justine tiptoes toward the sound« (ebd.: 64). Kurz darauf wird sie als »caught by the music« beschrieben (ebd.: 65). Nachdem ihr Ehemann Michael sie in der Hochzeitsnacht verlässt, gibt sie sich ebenso der Musik anheim: »She [Justine] listens to the dance music in the distance. She closes her eyes, as if soothed by the music« (ebd.: 98). Die *Tristan*-Einleitung sollte auch erklingen, wenn Justine die Hochzeitsfeier abermals verlässt und allein auf den Golfplatz geht. In derselben Szene findet sich die Vorbemer-

69 Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 34.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kung, dass sich die Geschichte nun noch stärker auf die Protagonistin konzentriere: »From this point in the first part of the film, we and the story zoom in on Justine, who increasingly appears to be in a bubble. It all becomes dreamlike« (ebd.: 83). Letztlich ist bereits die Eingangssequenz, die im Drehbuch als Ouvertüre bezeichnet wird und die *Tristan*-Einleitung beinhaltet, auf die Verbindung zwischen der Musik und der Protagonistin hin konzipiert. Neben der Idee, Wagners Musik für ca. acht Minuten zu Beginn des Films erklingen zu lassen, befindet sich folgende Anmerkung zur visuellen Gestaltung dieser Eingangssequenz in einer früheren Version des Drehbuchs:

> Die Ouvertüre besteht entweder aus Szenen mit Aufhebungen der Naturkräfte oder aus Erinnerungsbildern von Justines Melancholie … einer Symbolik der körperlichen Symptome … oder aus symbolischen Bildern, die einen kurzen (vielleicht verzerrten) Ausschnitt der Handlung aus den anderen Teilen des Films wiedergeben … […] Der weitaus größte Teil dreht sich um Justine. Viele Bilder sind Nahaufnahmen von Justine.[70]

Justine stellt eindeutig das Zentrum in dieser Sequenz dar und wird dadurch schon zu Beginn des Films mit der Musik in Verbindung gebracht. Diese Kopplung, die im Zentrum der Filmanalyse in Kapitel 7 steht, findet sich also bereits in den Drehbüchern.

Repetition besitzt ein immenses dramaturgisches Potenzial. Durch die Wiederholung der *Tristan*-Musik in *Melancholia* oder des irischen Liedes in *The Grand Mal* können Szenen in Erinnerung gerufen, mit anderen in Beziehungen gesetzt und dramatische Entwicklungen dargestellt werden. Im Hinblick auf Repetition stellt César Francks Violinsonate in A-Dur in *Nymphomaniac* ein außergewöhnliches Beispiel dar. Sie wird ganze sieben Mal im Drehbuch als Filmmusik genannt. Zudem wird jede Erwähnung dieser Musik von der Bezeichnung »Vinteuil-Sonate« begleitet. Dass sich Trier sehr für Marcel Proust interessierte und auf der Suche nach der »Vinteuil-Sonate« war, die in Prousts *À la recherche du temps perdu* erscheint, wurde bereits in Kapitel 2 erwähnt. Wiewohl es sich bei der Sonate um ein fiktives Musikwerk handelt, gilt Francks Musik durchaus als eine mögliche Realvorlage (vgl. Acquisto 2017: 164; Carbone 2005: 164; Prieto 2014: 99–100). Proust war von der Kraft der Musik fasziniert, Erinnerungen ohne bewusste Anstrengung auszulösen. Dementsprechend kann der als »petite phrase«

70 I. O. (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2009: 2): »Ouverturen består enten af scener med ophævelser af naturkræfterne eller hukommelsesbilleder af Justines melankoli … en billedgørelse [sic] af de fysiske symptomer … eller symbolske billeder der giver en kort stump (måske fordrejet) af handlingsgangen fra filmens øvrige dele … […] Langt mest centreret omkring Justine. Mange scener er nærbilleder af Justine.«

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bezeichnete Teil der fiktiven Sonate als Leitmotiv verstanden werden, welches Prousts Romanzyklus durchzieht und diese »mémoire involontaire« erfahrbar macht (vgl. Jany 2015). Auch die Zuschauer*innen von *Nymphomaniac* hören immer wieder den Beginn von Francks Violinsonate. Durch ihre Repetition im Filmverlauf werden vergangene Ereignisse aus Joes Leidensgeschichte vergegenwärtigt. Wie Kapitel 5 demonstriert, ist es diese dramaturgische Positionierung der Musik, die im Zusammenspiel mit ihrem musikalischen Charakter und ihrer Bearbeitung für den Film Francks Sonate als musikalisches Symbol für die Ruhelosigkeit und unstillbare Sehnsucht der Protagonistin erscheinen lässt.

Wie musikalische Wiederholung *und* Differenz dramaturgisch eingesetzt werden können, lässt sich anhand des Treatments von *Breaking the Waves* zeigen. Das Treatment wird noch vor dem ersten Drehbuchentwurf geschrieben. Es gleicht einer Kurzgeschichte, die die Handlung zusammenfasst. Die Musik kann demnach bereits sehr früh im Produktionsprozess eine Rolle spielen und als ein zentrales dramaturgisches Mittel fungieren, wenngleich die folgenden Musikeinsätze letztlich nicht ihren Weg in den Film gefunden haben. In dem Text wird drei Mal auf einen Song namens »You are beautiful tonight« verwiesen, bei dem es sich vermutlich um Eric Claptons erfolgreichste Single »Wonderful Tonight« (1977) handelt. Das erste Mal erklingt diese Liebesballade zu Beginn des Films, während Yan und Caroline (im Film dann Bess) leidenschaftlichen Geschlechtsverkehr haben:

> At home, they make love again. He carries her around as they do so. The gramophone is playing *You are beautiful tonight*. »I love you«, she says meanwhile. »I love you«, he whispers. They finish off. He is still carrying her. They stand there for a while. He opens his eyes. »I love you«, he says. »I love you so much«, she says.[71]

Die Ballade wird deutlich mit der Liebe des frischvermählten Paares in Verbindung gebracht. Dieser Konnex kann nun im Folgenden aufgegriffen werden. Nachdem Yan durch einen Unfall lebensbedrohlich verletzt und querschnittsgelähmt wird, versucht er, Caroline von sich zu befreien:

> Yan closes his eyes in torment. »Baby, don't you think it's hard enough just lying here like this? Am I also to be tortured by taking your life away too? I have never felt anything like what we were together … Other women I've known were nothing … nothing at all, and yet I said good-bye to you, couldn't I sense that our love was far more than an ordinary marriage?« With difficulty, Yan hums … *you are beautiful tonight* … Caroline's eyes brim with tears. »Well, it's no

71 Trier, unveröffentlichtes Treatment, 1992: 3.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> good, because that was in the past and those days will never come back. Listen, I want you to think hard about what I'm about to say. I think you should take a lover, Caroline.«[72]

Das Lied ruft ihre Liebesnacht zu Beginn der Geschichte in Erinnerung. Gleichzeitig verdeutlicht es den unwiederbringlichen Verlust, welcher mit Yans Unfall einhergeht. Beides geschieht beachtlicherweise durch den Klang: Yans Summen lässt Caroline den Song erkennen, welcher in der leidenschaftlichen Nacht lief, während zur selben Zeit die Klanglichkeit von Yans Summen auf seine gegenwärtige Verfassung aufmerksam macht. Die Spannung von Referenz und Differenz spielt sich im Klang ab.

Gegen Ende des Films erklingt die Liebesballade ein letztes Mal. Um Caroline davon zu überzeugen, sich einen neuen Liebhaber zu suchen, lässt er sie glauben, seine einzige Freude bestehe darin, dass sie ihm von ihren sexuellen Abenteuern mit anderen Männern erzähle. In dem Glauben, Yan dadurch retten zu können, prostituiert sich Caroline und begibt sich in zunehmend riskantere Situationen. In einer Holzhütte eskaliert die Lage. Caroline wird geschlagen und vergewaltigt. Nachdem der Mann zum Orgasmus gekommen ist, gelingt ihr die Flucht:

> Caroline reaches the car in the carpark. She gets in and locks the door. The car is empty. She looks around. She shivers in the cold. Then she turns on the radio. Music. *You are beautiful tonight*. She looks in the mirror. She looks dreadful. Her make-up is smeared and her hooker's outfit in tatters. She smiles at herself for a while. She listens to the whole song. Now she cries and cries. When the song is over she sees someone walking towards the car.[73]

Bei Yan war Referenz und Differenz in der Klanglichkeit vorhanden. Hier entsteht die Differenz vor allem durch die visuelle Ebene, indem der Rückspiegel des Autos Caroline mit der Tragik ihrer jetzigen Situation konfrontiert. Der Konflikt, welcher sich durch die musikalische Referenz und visuelle Differenz ergibt, zeigt sich auch in Carolines ambivalenter emotionaler Reaktion, während der Song erklingt.

Angesichts des frühen Produktionsstadiums, zu dem das Treatment zählt, ist es erstaunlich, wie genau der Einsatz von Musik geplant ist. Die berühmte Liebesballade verknüpft drei Schlüsselszenen des geplanten Films miteinander. Zunächst wird die leidenschaftliche Liebe mit der Musik in Verbindung gebracht. Anschließend dient sie dazu, Yans und Carolines Situationen in Kontrast zu jener Liebesnacht zu setzen. Indem die Musik die vergangene Liebesnacht vergegenwärtigt,

72 Trier, unveröffentlichtes Treatment, 1992: 12.
73 Trier, unveröffentlichtes Treatment, 1992: 21.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verdeutlicht sie die Tragik in den beiden Schlüsselszenen nach Yans Unfall. Durch die Musik entsteht eine Spannung zwischen Referenz und Differenz. Diese Spannung ist ein zentrales Thema dieses Buchs.

***

Die Drehbuchforschung neigt dazu, die klanglichen Aspekte zu vernachlässigen. Claus Tieber (2019: 295) machte bereits auf das Desiderat aufmerksam: »The analysis of screenplays is often reduced to plot, dialogue and character development while visual and – even more so – acoustic devices tend to be overlooked and ignored.« Dieses Kapitel hat jene klangliche Gestaltung ins Zentrum gerückt. Entgegen dem weitverbreiteten Glauben, das Drehbuch enthalte lediglich Handlungsbeschreibungen und Dialoge, wurden auf Grundlage verschiedener Verwendungsweisen von Musik im Drehbuch und mit Beispielanalysen fünf verschiedene Musikkonzepte unterschieden.

Es mag überraschen, dass Musik als Emotion in dieser Liste fehlt. In der Tat werden emotionale Qualitäten der Musik so gut wie nie im Drehbuch genannt. Als die wenigen Ausnahmen können der »melancholy jazz« gelten, der in *Melancholia* von einer Band gespielt wird (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2010: 35), die Bemerkung »Musik, dyster [düster]« für eine nicht-realisierte Szene in *Nymphomaniac* (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2012: 135) und die einmalige Bezeichnung der Trommelklänge als »uhyggevarslende musik [bedrohliche Musik]« in *The House That Jack Built* (Trier, unveröffentlichtes Drehbuch, 2016: 58). Dass die filmmusikalische Gestaltung aber auch ausdrücklich auf die emotionale Qualität hin ausgerichtet sein kann, zeigt der Produktionsprozess von *Europa*. Für

Musik als …	**Erläuterung**
filmisches Mittel	Musik ist Montage-Element und schafft strukturellen Zusammenhang.
Text	Musik wird als Liedtext integriert und kommentiert das Geschehen.
Aufführung	Die spezifische Ausführung von Musik im Handlungsraum wird erläutert.
Klang	Die beschriebene Tonspur wird für akustisch ausgelöste Assoziationen genutzt.
dramaturgisches Mittel	Musik charakterisiert Figuren und setzt Filmmomente zueinander in Beziehung.

Tab. 3.1: Eine Typologie der »Drehbuchmusik«.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diesen Film hat der Komponist Joachim Holbek mit Trier ein »Emotional Music Script« erstellt, welches für Holbek als emotionale Anleitung fungierte (Holbek, persönliches Interview, 13.11.2020). Diese Vorgehensweise fand aber nur ein einziges Mal statt. Leider ist dieses Produktionsdokument nicht mehr auffindbar.

Ich erkläre mir diesen Umstand mit der berühmten Schreibregel »Show, don't tell«, die sich in zahlreichen Ratgebern findet. Schon der Titel *Save the Cat!* von Blake Snyders breit rezipiertem Leitfaden zum Drehbuchschreiben bezieht sich auf diese Technik: »It's the scene where we meet the hero and the hero *does* something – like saving a cat – that defines who he is and makes us, the audience, like him« (Snyder 2005: xv; Herv. i. O.). Nach ihr sollen die Autor*innen auf Zusammenfassung und Beschreibung verzichten. Das Ziel ist stattdessen, dass die Leser*innen ihre eigenen Schlüsse auf Grundlage der Ereignisse und Dialoge ziehen. Wendet man diese Regel auf die Filmmusik an, sollte die Benennung von Emotionen vermieden werden. Anstelle dessen gilt es, diese Emotionen bei den Leser*innen *hervorzurufen*.[74] Wie meine Drehbuchanalysen zeigen, scheint dies das Ziel der meisten, wenn nicht aller Musikeinsätze zu sein.

Die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Arbeit haben Einblicke in die filmmusikalische Produktion gegeben. Statt Film ausnahmslos als Produkt zu verstehen, standen die Prozesse im Vordergrund. Aufgrund dessen befand sich die letztlich im Film erklingende Musik noch überwiegend im Hintergrund. Bislang wurde recht wenig darüber gesagt, welche Bedeutungen mit einer Musik, ihrer Adaption im und ihrer Bearbeitung für den spezifischen Film einhergehen. Im Folgenden widme ich mich den filmmusikalischen Resultaten. Es gilt mithin, näher an einzelne Filme heranzuzoomen und den Schärfegrad entsprechend zu justieren.

Quellen

Literatur

Acquisto, Joseph (2017): Proust, Music, and Meaning: Theories and Practices of Listening in the *Recherche*. Cham: Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Modern European Literature).

Altman, Rick (1987): The American Film Musical. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press.

74 Mit der dramaturgischen Gestaltung zur Aktivierung des Publikums befasse ich mich in Kapitel 8.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Balcita, Angela (2007): Screaming Mechanical Beasts: Storytelling with Skywalker Sound's Randy Thom. In: Imagine, November/December: 16–17.

Björkman, Stig (2001): Trier über von Trier: Gespräche mit Stig Björkman. Hamburg: Rogner & Bernhard.

Blake, Snyder (2005): Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Brunette, Peter (2005): Wong Kar-Wai. Urbana und Chicago: University of Illinois Press (Contemporary Film Directors).

Carbone, Mauro (2005): Composing Vinteuil: Proust's unheard music. In: RES: Anthropology and Aesthetics, 48: 163–165.

Godsall, Jonathan (2019): Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film. London und New York: Routledge (Ashgate Screen Music Series).

Gorbman, Claudia (1976): Teaching the Soundtrack. In: Quarterly Review of Film Studies, 1/4: 446–452.

Jany, Christian (2015): Music and Musical Semiology in Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*. In: Narrative, 23/1: 1–26.

Kompanek, Christopher (2014): Charlotte Gainsbourg discusses the making of Lars von Trier's ›Nymphomaniac‹. In: Washington Post, 22. März. URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/charlotte-gainsbourg-discusses-the-making-of-lars-von-tiers-nymphomaniac/2014/03/20/6603cd3c-aee9-11e3-9627-c65021d6d572_story.html?utm_term=.fc41700385c3 (05.08.2021).

Kracauer, Siegfried (2019 [1960]): Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. 10. Auflage. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft, 546).

Ksenofontova, Alexandra (2020): The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film. Cham: Palgrave Macmillan.

Lissa, Zofia (1965): Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschel.

Motte-Haber, Helga de la und Emons, Hans (1980): Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Hanser.

Palatucci, Marc (o. J.): Belongs to Joe: Interview Casper Sejersen. In: Office Magazine. URL: http://officemagazine.net/interview/belongs-joe (05.08.2021).

Pontara, Tobias (2014): Bach at the Space Station: Hermeneutic Pliability and Multiplying Gaps in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 8/1: 1–23.

Price, Steven (2013): A History of the Screenplay. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Prieto, Eric (2014): Settling Scores with Vinteuil: Musical Textures in Proust and Echenoz. In: Romance Studies, 32/2: 99–111.

Rabenalt, Robert (2020): Musikdramaturgie im Film: Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: edition text + kritik.

Schmidt, Randy (2010): Little Girl Blue: The Life of Karen Carpenter. Chicago: Chicago Review Press.

Stevenson, Jack (2002): Lars von Trier. London: BFI Publishing.

Stevenson, Jack (2003): Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that took on Hollywood. Santa Monica: Santa Monica Press.

Thom, Randy (2011): Screenwriting for Sound. In: The New Soundtrack, 1/2: 103–112.

Thom, Randy (2019): Screenwriting for Sound. In: A Sound Effect, 18. Juni. URL: https://www.asoundeffect.com/randy-thom-screenwriting-for-sound/ (05.08.2021).

Tieber, Claus (2019): Walter Reisch: The musical writer. In: Journal of Screenwriting, 10/3: 295–306.

Tieber, Claus und Wintersteller, Christina (2020): Writing with Music: Self-Reflexivity in the Screenplays of Walter Reisch. In: Arts, 13: 1–13.

Trier, Lars von (1996): Breaking the Waves. London: Faber and Faber.

Trier, Lars von (1998): Dogme 2: Idioterne. Manuskript og Dagbog. Kopenhagen: Gyldendal.

Trier, Lars von (2000): Dancer in the Dark. Basingstoke und Oxford: FilmFour.

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.

Unveröffentlichte Produktionsdokumente

Asmussen, Peter (1993): Breaking the Waves. Manuskript på treatment af Lars von Trier. In: Lars von Trier Collection.

Pirie, David (1994): Breaking the Waves. Revision Draft. 17. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1991): Breaking the Waves. Synopsis. 10. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1992): Breaking the Waves. Treatment. 24. August. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1997a): Dogme 2: Idioterne [Drehbuch]. 16.–19. Mai. In: Lars von Trier Collection.

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Trier, Lars von (1997b): Taps: First Draft. 26. Februar. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1999a): Dancer in the Dark. 2nd Rewrite, 1st American Version. 29. Januar. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (1999b): Dancer in the Dark. 3rd and Final Rewrite. 2nd American Version. 6. April. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2007): Antichrist. First Draft. 31. August. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2009): Melancholia. First Draft. 11. Dezember. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2010): Melancholia. 2nd and Final Draft. 4. März. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von (2012): Nymph()maniac [Drehbuch]. Mai. In: Lars von Trier Collection.

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

Trier, Lars von und Asmussen, Peter (1993): Breaking the Waves. First Draft. 5. Mai. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von; Pirie, David und Asmussen, Peter (1995): Breaking the Waves [Drehbuch]. Übersetzt von Jonathan Sydenham. 25. April. In: Lars von Trier Collection.

Trier, Lars von und Vørsel, Niels (1985): The Grand Mal [Drehbuch]. Übersetzt von William Quarshie. Oktober. In: Lars von Trier Collection.

Persönliche Interviews

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783967077582-67, am 12.10.2024, 06:47:07
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb