muk-publikationen 21

medien und kommunikation
fachstelle der erzdiözese
münchen und freising

MATTHIAS WÖRTHER

DANCER IN THE DARK

Eine Verteidigung des Melodramas

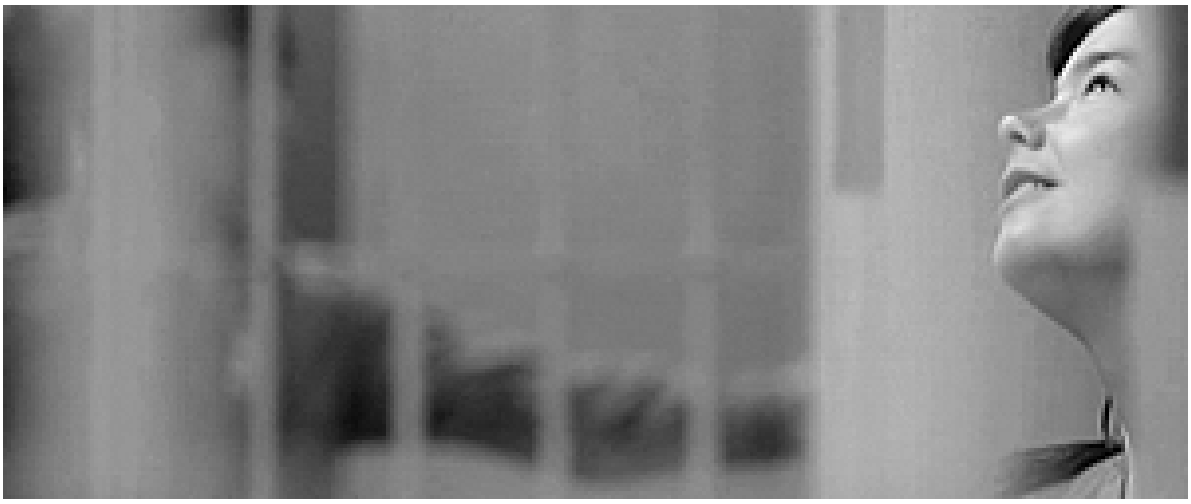
herausgeber:
fachstelle medien und kommunikation
schrammerstraße 3
80333 münchen

www.m-u-k.de

juli 2004

Überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 23. April 2004 in Vallendar am Institut für Wissenschaftliche Weiterbildung im Rahmen des Symposiums *'Kino statt Kirche? Sinndeutung und Religion im Film als religionspädagogische Herausforderung'* gehalten wurde.

Bei den Illustrationen handelt es sich um Screenshots aus der DVD 'Dancer in the Dark' (Mawa Film und Medien) oder um Material von den offiziellen Websites des Films.



DANCER IN THE DARK
Eine Verteidigung des Melodramas

Erfahrungen mit dem Melodrama

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu Interpretation und Grammatik von Lars von Triers *'Dancer in the Dark'* soll, soweit das noch möglich ist, zunächst einmal der Eindruck sein, den der Film beim ersten Sehen auf mich gemacht hat. Ich habe ihn inzwischen zum wiederholten Mal gesehen, was natürlich meine Perspektiven und Urteile verändert und verschoben hat.

Meine erste Begegnung mit dem Film rief einen sehr intensiven emotionalen Eindruck hervor, deutlich intensiver noch als der bei Triers *'Breaking the Waves'*, wo ich öfter die Möglichkeit hatte, mich zu distanzieren und zu sagen: "Das ist ja alles völlig überzogen".

Diese Möglichkeit zur Distanzierung stellt sich bei *'Dancer in the Dark'* zumindest nicht so schnell ein. Der Film hat eine emotionale Intensität, der man sich an verschiedenen Stellen gerne entziehen würde, aber nicht entziehen kann. Man fragt sich immer wieder, warum man sich den Film antut und warum man ihn eigentlich aushalten soll, aber man tut es sich an und man hält ihn aus.

Auf der anderen Seite existiert aber ungeachtet der emotionalen Wucht auch beim ersten Sehen der analytische, distanzierende Blick auf den Film, der vor allem durch das Opernhafte seiner Mittel Nahrung erhält.

Beide Eindrücke sind wichtig, wenn man diesen Film in der Bildungsarbeit einsetzen will. Man muss einerseits seine Wirkmacht in Rechnung stellen, man muss sich andererseits

aber auch vor einer Art Inhalts- und Bedeutungs-Falle hüten, die einem hier gestellt werden könnte, oder sich zumindest die Frage stellen, auf welcher Ebene man denn über diesen Film reden will.

Ich erinnere mich an ein Gespräch, das ich vor Jahren mit einem Freund aus England führte, nachdem wir zusammen Carpenters *'Halloween'*, einen wirklich perfekten Horrorfilm, gesehen hatten. Ich war schnell dabei, den Film grundsätzlich zu deuten, fahndete nach seinen metaphysischen Dimensionen und redete vom Bösen an sich, das dargestellt sei usw. Mein Freund hörte sich das eine Weile an und meinte dann mit britischem Understatement und einem guten Schuss common sense: 'Jetzt übertreib es mal nicht, das war einfach Unterhaltung, gute Unterhaltung, sonst nichts.'

Vielleicht sollte man diese Sehweise auch bei den Filmen von Lars von Trier zumindest für möglich halten.

'Dancer in the Dark' ist ein inhaltlich und formal höchst eindrucksvoller Film, bei dem eine genaue Untersuchung der in ihm geleisteten Zuordnung von Inhalt (Interpretation) und Form (Grammatik) sehr fruchtbar zu werden verspricht.

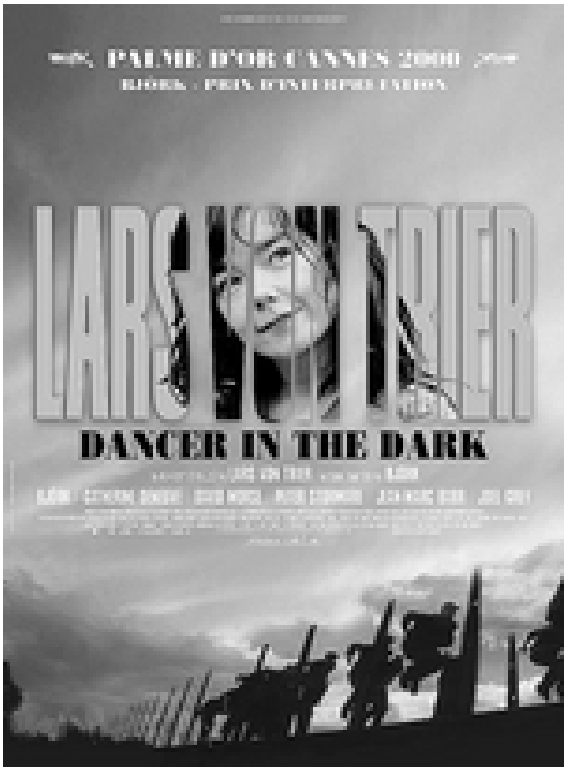
Die emotionale Wucht, die dieser Film besitzt, ist nämlich in jeder Hinsicht gewollt und kalkuliert und sie geht nicht nur auf seine Inhalte und Themen, sondern in mindestens dem gleichen Ausmaß auf seine Gestaltung zurück.

Der Rückgriff auf die formale Gestaltung des Films ist jedoch auf den ersten Blick nicht zwingend, denn es liegt nahe, direkt auf seine Themen einzusteigen. Peter Hasenberg hat sie in seiner Arbeitshilfe für das Katholische Filmwerk **(1)** wie folgt aufgelistet: Passionsgeschichte, Schuld, Opfer, Schicksal, Tod, Todesstrafe, Grenzerfahrungen, Freiheit und Determination, Traumwelten, Heilige, Frauen, Mutterliebe, Mitleid, Außenseiter, Sinn des Lebens, Glück, gelingendes Leben.

Das sind alles Themen, die man ohne Umstände der kirchlichen Bildungsarbeit zuweisen kann. Und die kirchliche Bildungsarbeit geht auch gerne auf dieses Themenfeld ein, was sich unter anderem durch die in Akademien in erster Linie bevorzugten Filme und Filmautoren belegen lässt: Tarkowskij, Kieslowski, Godard usw. Es kommt mit dieser Vorliebe ein gewisser Hang zum Gewichtigen und zum Eigentlichen zum Ausdruck, der oft mit der gleichzeitigen Ablehnung des Unterhaltungskinos à la Hollywood und seines Gefühlskitsches einhergeht.

---

(1) http://www.filmwerk.de/materialien/arbeitshilfen/dancerinthedark_ah.pdf



Aber Lars von Trier steht bei näherem Hinsehen auch ein wenig quer zur Ernsthaftigkeit und den Bildungsabsichten kirchlicher Akademien und Veranstalter. Im Unterschied zu Tarkowskij nämlich geht es ihm nicht in erster Linie um die Thematisierung und Reflexion von Lebensthemen bei gleichzeitig hohem Kunstanspruch, sondern um das Kino als solches und das heißt, um die Erzielung der größtmöglichen Wirkung seiner Filme auf das Publikum.

'Dancer in the Dark' ist zweifellos ein Melodrama. Schlägt man in verschiedenen Lexika nach, so wird das Melodrama definiert als 'gesprochene Dichtung mit musikalischer Untermalung', 'mit leidenschaftlichen Auseinandersetzungen und tränenreichen Konflikten' und als 'bunte Mischung aus Pathos, Gewalt und Humor'. Im Mittelpunkt eines Melodramas steht dabei in aller Regel die Bedrohung eines hilflosen Opfers durch böse Menschen, das, selbst wenn es untergeht, als moralischer Sieger dasteht.

Lars von Trier selbst sieht sich durchaus in der Tradition dieses Genres, das seine links orientierten Eltern, wie er sich erinnert, immer nur als 'amerikanischen Dreck' bezeichnet haben. Er wollte ausprobieren, ob das Melodrama nicht doch zu etwas nutze ist: "Mit *Breaking the Waves* und *Dancer in the Dark,*" so sagt er, "bin ich auf eine Art Entdeckungsfahrt ins Melodrama gegangen ... Was ich mit *Dancer in the Dark* erreichen wollte, war, dass man die Dinge genauso ernst nimmt wie in einer Oper. Noch vor ein paar Jahren haben die Leute in der Oper noch wirklich geweint. Ich glaube, es braucht eine Menge Talent, um in einem Medium, das derart stilisiert ist, solche starken Gefühle zu wecken." **(1)**

Das notwendige Talent, mit dem er hier ein wenig kokettiert, braucht man in diesem Genre ganz gewiss: Der Absturz ins Kitschige, Klischeehafte, Alberne, Überzogene liegt immer ganz nah und heute um so mehr, als das Massenpublikum eine

---

(1) Auszüge aus einem ZEIT-Interview auf http://www.filmcasino.at/dancer/lars.htm

umfangreiche und vielgestaltige Seherfahrung besitzt, die es ihm erlaubt, Verbindungen und Vergleiche quer durch die Gattungen herzustellen und die Dinge schnell einzuordnen, zu bewerten und auch zu ironisieren.

Foto: David Koskas

Wenn man heute also ein funktionierendes Melodrama gestalten will, das mehr als eine mit Versatzstücken arbeitende unterhaltsame Klischeeware sein soll, muss zu den konventionellen Elementen eine gewisse Ernsthaftigkeit der Thematik hinzutreten.

Trier sieht diese Ernsthaftigkeit in der Tatsache gegeben, dass Melodramen im wirklichen Leben tatsächlich vorkommen: "Aber ein Opfer, wie die Hauptfigur Selma es bringt, wird auch im wirklichen Leben gebracht. Die Gefühle, um die es in *Dancer in the Dark* geht, sind verbreiteter, als man glaubt. Es lohnt sich also, das Melodrama zu verteidigen – auch gegen seine Verflacher in Film und Fernsehen." **(1)**

Das Melodrama wird von ihm also nicht wie seine amerikanischen Varianten als 'Opium für das Volk', sondern als eine Form des Gefühlskinos verstanden, das sich nicht vor den Tragödien des Alltags scheut und mit ihrer Darstellung verschüttete Gefühle ans Licht bringen und ihnen Raum geben kann. Es soll Tränen hervorrufen, denen man sich im Nachhinein nicht schämen muss, weil sie Ausfluss 'falscher' Emotionen gewesen waren.

Wie sieht nun Lars von Triers Verteidigungsstrategie des Melodramas aus?

Die Verteidigung des Melodramas

Ich möchte Triers Verteidungsstrategie des Melodramas an vier Punkten aufzeigen: erstens dem Tragödiencharakter von 'Dancer in the Dark', zweitens an dessen Rückbezügen auf das amerikanische Musical, drittens an der Thematisierung von Kommunikation und viertens an den Topoi und Motiven, die der Film einsetzt.

1) Der Tragödiencharakter

Lars von Trier führt das Melodrama in eine Tragödie über. Die Unausweichlichkeit von Selmas Schicksal verdankt sich in jeder Hinsicht der

---

(1) Auszüge aus einem ZEIT-Interview, a.a.O.

Absicht des Regisseurs, an allen möglichen Angel- oder Wendepunkten der Geschichte jeweils die negativste Variante zu wählen. Der Weg Selmas ins Verderben funktioniert mit der Präzision einer ausgeklügelten Maschinerie.

Er wollte das Genre ernst nehmen, so Trier im bereits zitierten Interview, und sei deshalb "in dieser Hinsicht sehr systematisch vorgegangen". **(1)**

So systematisch jedenfalls, dass die Geschichte für manchen Zuschauer dann trotz aller Intensität ins Unglaubwürdige umkippt: Warum muss Selma ihr Geld in einer Spardose aufbewahren? Warum nützt sie keine der vielen Gelegenheiten, um sich zu offenbaren und ihre Motive klarzustellen? Warum muss der Anwalt für die Revision des Prozesses mit dem Geld für die Operation bezahlt werden? Hätten Kathy und Jeff nicht Geld leihen können? usw.

Andererseits: Wenn man so nach der Wahrscheinlichkeit des Geschehens fragt, dann würde einem Trier vermutlich antworten, dass erstens derartige Dinge im wirklichen Leben tatsächlich vorkommen (was man einräumen muss, wenn man gelegentlich die Seite 'Vermischtes' liest) und dass diese Logik der Unausweichlichkeit zweitens künstlerisch notwendig ist, um die gewünschte Wirkung zu erzielen: Am Ende sollen wir im Kino weinen. Zu diesem Zwecke setzt er beispielsweise auch die Gerichtsverhandlung und die schier unerträgliche Hinrichtung Selmas ein.

Lars von Triers erstes Verteidigungsargument für sein Melodrama könnte also lauten: Was im wirklichen Leben tatsächlich passiert, obwohl es keiner für möglich hält oder unter unwahrscheinliche Skurrilität verbucht, so lange er es nicht selbst erlebt hat, wird in dieser Art von Film in seiner eigentlichen Tragik sichtbar gemacht. Nicht umsonst ist Paul Thomas Andersons *'Magnolia'* ein Lieblingsfilm von Trier: "Shit happens".

Zwar kann die ausweglose Schicksalhaftigkeit der Geschichte als künstlich angelegt erscheinen, erzeugt dadurch aber auch die ernst gemeinte Frage, ob das wirkliche Leben denn so ausweglos sein kann. Die Antwort wird 'Ja' heißen müssen.

2) Das amerikanische Musical

Am Überraschendsten beim ersten Sehen von *'Dancer in the Dark'* sind sicherlich die eingefügten Tanzsequenzen und die damit verbundenen und den ganzen Film durchziehenden Rückbezüge auf amerikanische Musicals: Selma ist ein ausgesprochener Fan von Musicals und bezieht sich oft auf sie, sie schaut sie

---

(1) Auszüge aus einem ZEIT-Interview , a.a.O.

sich mit ihrer Freundin immer wieder im Kino an und sie soll ja als Maria in einer Laienaufführung eines Musicals auftreten, das in seiner Filmversion von 1965 mit Julie Andrews in der Hauptrolle 'The Sound of Music' ("Meine Lieder – meine Träume") hieß. Musicals sind ein wichtiger Bestandteil von Selmas Lebensphilosophie.

Lars von Trier versucht in *'Dancer in the Dark'* die Ehrenrettung eines populären, aber nicht ernst genommenen Genres. Er will zeigen, dass diese Art von Theater, von Musik, von Film, von Darstellung der Welt nicht generell als 'Opium für das Volk' interpretiert werden muss. Sein Versuch ist bestimmt durch die Überzeugung, dass der Wert eines künstlerischen Produkts nicht allein durch seine objektive Einordnung in ein Genre oder seine Bewertung durch kunstbewusste und oft auch elitäre Kritiker bestimmt ist, sondern ebenso durch den subjektiven Bezug, den Jederfrau und Jedermann, die durchschnittlichen Konsumenten und Rezipienten, hier also Selma, zu ihm herstellen.

Es gibt einen Umgang auch mit trivialer Unterhaltungsware, so könnte sein zweites Argument zur Verteidigung des Melodramas lauten, der nicht bloß Illusionen erzeugt oder als Sucht- und Fluchtmittel funktioniert, sondern den Vorschein einer besseren Welt darstellt oder von einer Welt erzählt, wie sie sein sollte.

Wenn Selma also vom Takt der Maschinen in eine leichtere und spielerische Welt überwechselt, dann flieht sie nicht nur aus der Fron des Alltags, sondern findet zu den Anteilen ihres Lebens, die ihr zugehören, aber zu kurz gekommen sind oder ganz verloren zu gehen drohen.

3) Formen der Kommunikation

Wenn es ein zentrales Thema in der Vielfalt von Perspektiven und Themen von *'Dancer in the Dark'* gibt, dann ist es der Zusammenhang von Wahrnehmung und Kommunikation, genauer gesagt, das Thema des Scheiterns oder Unterbleibens von Kommunikation.

Der Film handelt von fehl geleiteter Kommunikation, die sich verschiedenen Täuschungszusammenhängen verdankt. Wahrnehmungen werden nicht oder falsch interpretiert: Selma teilt sich niemandem mit, Bill vermag sich seiner Frau nicht zu offenbaren, die Gerichtsverhandlung ist eine einzige Fehlinterpretation der vermeintlich eindeutigen Fakten usw. Die Beispiele ließen sich vermehren.

Auf einer zweiten Ebene teilt *'Dancer in the Dark'* auch mit, dass es Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen gibt, die nicht offensichtlich, aber dennoch real, aussagekräftig und ein legitimer Zugang zur Wirklichkeit sind.

Sinnlich fassbar gemacht wird diese Tatsache durch die fortschreitende Erblindung von Selma, die trotzdem 'sehen' und erkennen kann, worauf es ankommt, während beispielsweise die Geschworenen des Gerichts sehen, aber nicht verstehen, also 'blind' bleiben. Nicht Kathy, ihre beste Freundin, ist es, die Selmas Form von Wahrnehmung und Kommunikation versteht und in ihrer Sprache zu ihr sprechen kann, sondern die Gefängniswärterin, die ihr auf dem Weg zur Hinrichtung hilft, indem sie mit Selma in die Welt der Geräusche und der Musik eintritt.

Das dritte Argument zur Verteidigung des Melodramas könnte also lauten: wirkliche Kommunikation bedarf einer Unbefangenheit und Vorurteilslosigkeit, die jedem mit seinen Ausdrucksformen und Kommunikationsmöglichkeiten das gleiche Recht zugesteht.

Auf Selma gewendet bedeutet das also: Auch eine Blinde kann sehen, auch Gefühle können Argumente sein, so wie die bedingungslose Liebe zu ihrem Sohn ein Argument ist, das Selmas Handeln rechtfertigt. Und auf Melodramen oder andere 'mindere' Kunstformen wie das Musical, die Popmusik oder was auch immer bezogen heißt das: auch diese künstlerischen Ausdrucksformen besitzen Kommunikationspotentiale, die nicht von vornherein wertlos oder gar bedenklich sind. Sie können als Opium dienen, sie müssen es jedoch nicht. Die Form einer Mitteilung entwertet die Mitteilung nicht von vornherein und per se. Das dürfte Trier auch all denen ins Stammbuch geschrieben haben, in deren Kunstverständnis nur hochkulturelle Erzeugnisse als diskussionswürdig betrachtet werden.

4) Topoi und Motive

Aus dem Arsenal an Topoi und Motiven, die Trier einsetzt, um das Publikum emotional in seine Geschichte hineinzuziehen, möchte ich nur drei

der besonders wirksamen herausgreifen.

An oberster Stelle in der Hierarchie der Wirksamkeit steht mit Sicherheit das Bild der Mutter, die sich für das Wohl ihres Kindes aufopfert. In diesem Motiv verbinden sich die archetypische Dyade Mutter und Kind und die Sehnsucht, in dieser Welt ein wenig Glück, Nähe und Zuneigung zu erfahren. Es enthält außerdem eine Form von (vermeintlicher) Schuld (Selma ging nicht rational, sondern emotional mit ihrem Kinderwunsch um) und die Hoffnung auf ein besseres Leben für die nachfolgenden Generationen. Gleichzeitig spricht es das von den eigenen Vater- und Mutterpotentialen bestimmten Bedürfnis an, einer Hilflosen zu helfen. Es ist ein Bedürfnis, das im Zuschauer unweigerlich aufsteigt, aber vom Regisseur von Szene zu Szene erneut frustriert wird.

Der zweite Motivkomplex unterläuft das herkömmliche Gut-Böse-Schema. In diesem Film ist niemand der eindeutig identifizierbare Bösewicht, der in einem Standard-Melodrama gefordert wäre. Der Zuschauer kann sich in alle Figuren hineinfühlen, da sie stets mit ihren Schwächen gezeigt werden und ihr Handeln aus der Situation und nicht aus einer Art seinsmäßigen Verderbtheit heraus motiviert ist.

Bill, der Selma zur Mörderin werden lässt, ist ein durchschnittlicher Kleinbürger und nicht ein kühl kalkulierender Täter. Er handelt wie Selma aus einer Notlage heraus, und die an den Mord sich anschließende Musiksequenz unterstreicht, dass der Film gerade auch für ihn Verständnis haben will und Verständnis hat.

Auf der anderen Seite ist auch Selma nicht in so überzogener Weise zur 'Heiligen' stilisiert, dass man sich nicht mit ihr identifizieren könnte.

Indem Trier sich dem Gut-Böse-Schema verweigert, macht er deutlich, dass es ihm nicht um moralische oder gar juristische Festlegungen und Schuldzuweisungen geht.

Das zeigt sich besonders deutlich am dritten Motiv, der drohenden und schließlich auch vollzogenen Todesstrafe, einem Motiv, in dem die jeden betreffende Frage nach dem unausweichlichen Ende steckt, gleichgültig in welcher Form es einen ereilen wird.

Im Unterschied zum Genre der Gerichtsfilme, wo mit Argumenten, effektvollen Auftritten von Verteidigern

und Staatsanwälten, überraschend auftauchenden Indizien usw. über ein menschliches Schicksal im Horizont von Wahrheit und Gerechtigkeit befunden werden soll, hat Trier im Grunde kein Interesse an polizeilicher Spurensicherung, an Indizienketten oder Gerichtsprozeduren.

Deshalb weckt der Schluss des Films zwar Abscheu gegenüber der Todesstrafe und kann auch als Anklage gegen sie verstanden werden, aber seine Hauptintention ist jedoch der effektvolle Paukenschlag, der dem Zuschauer ob der Krassheit der Inszenierung und der Endgültigkeit von Selmas Schicksal keinen Ausweg in ein wie immer geartetes Happy-End lässt, auch wenn die rettende Augenoperation für Selmas Sohn sichergestellt ist.

Selma ist das in jeder Hinsicht unschuldige Opfer, aber ihr herzzerreißend inszenierter Tod unterstreicht weniger die fatalen und nicht revidierbaren Folgen eines Justizirrtums, sondern er ist ein mit den Mitteln des Realismus inszenierter Opernschluss. Das unterscheidet diese Hinrichtung auch deutlich von denen in Kieslowskis 'Ein kurzer Film über das Töten' oder in Tim Robbins 'Dead Man Walking'.

Dass es Trier um Operneffekte geht, sagt er selbst immer wieder und der Film belegt es: Er hat eine Ouvertüre und am Ende fällt der Vorhang. Die Kamera fährt noch einmal die Inszenierungsebenen ab, um den Blick dann im Dunkel der Bühnenmaschinerie und des Schnürbodens verschwinden zu lassen.

Triers Argument für den Einsatz dieser Effekte ist allein ihre Wirkung auf den Zuschauer. Zwar betont er in einem Interview, dass er zutiefst gegen die Todesstrafe sei, weil sie keine Strafe, sondern Rache ist, fügt dann aber hinzu: "Auf der anderen Seite sind Hinrichtungsszenen Gottes Geschenk an die Regisseure. Sie sind enorm wirkungsvoll. Und wenn man schon ein Märtyrer sein muss, dann muss man auch sterben..." **(1)**

Die Ausdrucksmittel von Oper, Operette, Musical und Melodrama markieren den künstlerischen Bezugsraum, in dem von Trier agiert, das heißt, er arbeitet:

a) mit der Konstruktion einer tragödienhaften Ausweglosigkeit

---

(1) http://www.kinoweb.de/film2000/DancerInTheDark/film05.php3

b) mit der biografischen Verankerung des Trivialen, hier von Musical und Songs im Alltag von Menschen

c) mit einem nicht elitären Kunst-, Kommunikations- und Rezeptionsverständnis

d) mit der effektorientierten Ausreizung von Motiven und Topoi.

'Dancer in the Dark' und das Dogma-Manifest

Ich will nun an einigen Beispielen noch einen genaueren Blick auf Triers Filmgrammatik werfen. Bekanntlich hat Trier mit seinem puritanischen Dogma-Konzept 1995 einiges Aufsehen erregt, und dieses spartanische Konzept brachte auch eine Reihe von bemerkenswerten Filmen hervor, etwa '*Italienisch für Anfänger'* oder *'Das Fest',* auch wenn keiner dieser Filme alle im Dogma-Manifest geforderten Regeln eingehalten hat.

Obwohl *'Dancer in the Dark'* definitiv kein Dogma-Film ist und es auch nicht sein will (Trier hat nur einen einzigen Dogma-Film gedreht und drehen wollen, nämlich '*Idioten*'), ist ein vergleichender Blick auf einige der Forderungen des Dogma-Manifestes doch sehr erhellend, wenn man sich mit *'Dancer in the Dark'* beschäftigt.

Das Dogma-Manifest wollte der zunehmenden Entfremdung des Kinos von der Wirklichkeit entgegenwirken und richtete sich vor allem gegen technische Raffinessen, Special Effects, klischeehaft-vorhersehbare Erzählstrukturen usw., das heißt, gegen das Ilusionskino à la Hollywood überhaupt. Es verfolgte vor allem die Intention, eine neue Unmittelbarkeit und Authentizität des Filmeindrucks herzustellen.

Aber obwohl Trier von 'Dogmen' redet, ist er kein Dogmatiker. Er scheut sich heute nicht, mit den damals verpönten Mitteln, genauer ge-

sagt: mit allen Mitteln, die Erfolg versprechen, sein Ziel anzustreben. Mit *'Dancer in the Dark'* ist er einerseits weit von den Dogma-Regeln entfernt, verfolgt andererseits aber weiterhin das Ziel eines unmittelbar wirksamen Kinos:

1) Eine wichtige Regel des Dogma-Manifestes hieß: Es darf nur mit der Handkamera gedreht werden.

Warum mit der Handkamera? Das dabei entstehende unruhige Bild erzeugt fast zwangsläufig einen authentischen Touch, den man mit Dokumentarfilmen oder Live-Berichten in Nachrichtensendungen in Verbindung bringt. Die dadurch beim Zuschauer erlebte vermeintliche oder tatsächliche 'Authentizität' ist als Kritik an der ausgefeilten Kameraführung etwa des amerikanischen Kinos zu verstehen, wobei anzumerken ist, dass Trier auch diese Technik perfekt beherrscht. Man muss sich nur einen frühen Film von ihm wie *'Europa'* anschauen.

Das Risiko der 'Methode Handkamera' besteht natürlich darin, dass das Gewackel, die Unschärfe, der zufällige Bildausschnitt sehr schnell kontraproduktiv werden können, nämlich dann, wenn die Unruhe des Bildes von der Situation und der zu erzählenden Geschichte abzulenken beginnt.

Für mein Gefühl ist das zum Beispiel in *'Italienisch für Anfänger'* immer wieder einmal der Fall, weil der Eindruck von Dilettantismus entsteht, während die Handkamera in *'Dancer in the Dark'* von Robby Müller absolut perfekt geführt wird. Insofern hat die Bildgestaltung wiederum nichts Zufälliges oder das Zufällig bekommt durch den geschulten Blick des Kameramanns den Charakter des Zwingenden.

Müller könnte schwerlich durch einen anderen Kameramann ersetzt werden. Das Gegenprinzip zur Zufälligkeit in der Herstellung der Bilder durch die Handkamera sind hier ohne Zweifel das visuelle Konzept und das flexible und reaktionsschnelle Wahrnehmungsvermögen des Kameramanns, der in dem vom Augenblick gelieferten Bildausschnitt die perfekten und ästhetisch ertragreichen Momente erkennt.

2) Die von Vincent Paterson choreographierten Tanz- und Gesangssequenzen scheinen auf den ersten Blick überhaupt nichts mit den Zufälligkeiten des Handkamerakonzepts zu tun zu haben. Sie gleichen in ihrer Ästhetik eher den von MTV oder Viva vertrauten Videoclips mit ihrer nahtlosen Verknüpfung von Text, Bild, Bewegung und Musik.

Aber auch hier versuchte Trier, der Authentizität des Zufall eine Chance zu geben, indem er in der Tanzse-

quenz an Selmas Arbeitsplatz hundert starr montierten Kameras einsetzte, also zunächst nicht gestaltend in die Bildgenerierung eingriff. Er baute darauf , dass sich in der Unmenge des so entstehenden Materials schon das Passende finden lassen würde.

Diese Methode gleicht ein wenig dem Versuch, mit Hilfe eines Buchstaben-Zufallsgenerators Gedichte hervorzubringen, indem man ihn nur lange genug laufen lässt. Trier selbst sieht seinen Versuch mit den hundert Kameras als gescheitert an: "Das ist keinesfalls perfekt. Es war so was wie ein erster Versuch, aber die 100 Kameras gaben uns ein paar ‚golden moments', die wir nicht bekommen hätten, wenn wir mit einem Storyboard gearbeitet hätten. Tatsächlich hätten wir ohne weiteres noch mehr Kameras brauchen können." **(1)**

Man darf bei dieser Äußerung allerdings auch nicht vergessen, dass die eigentliche gestalterische Tätigkeit bei diesem Konzept nahezu vollständig von der Kameraführung in den Schnittraum verschoben ist. Trier selbst sagt in einem Interview: "Ich habe natürlich genau im Kopf, was ich für eine bestimmte Szene brauche. Ich schneide sie auch selbst. Es ist dumm, das nicht selbst zu machen!" **(2)**

Auch die Dogma-Forderung: "Der Ton darf nie getrennt vom Film aufgenommen werden. Musik darf nur verwendet werden, wenn sie am Drehort ertönt" **(3)** besitzt hier keine Geltung mehr. Schnitt und Ton sind auf das Präziseste durchdacht und aufeinander bezogen. Schlagende Belege dafür sind etwa die Übergänge von der Filmerzählung in die Musiksequenzen: Der Takt der Maschinen, die Kratzgeräusche des Plattenspielers, Selmas Schritte aus ihrer Zelle, werden wie selbstverständlich Teil der Musik und ihrer visuellen Umsetzung .

3) Ein letzter Blick auf das Dogma-Manifest: Es verlangte, dass der Regisseur im Vor- oder Nachspann nicht genannt werden dürfe und weiter hieß es: "Des weiteren schwöre ich, als Regisseur meinen Geschmack hinten an zu stellen. Ich bin nicht länger Künstler. Ich schwöre, auf das Schaffen eines 'Werkes' zu verzichten, weil der Augenblick

---

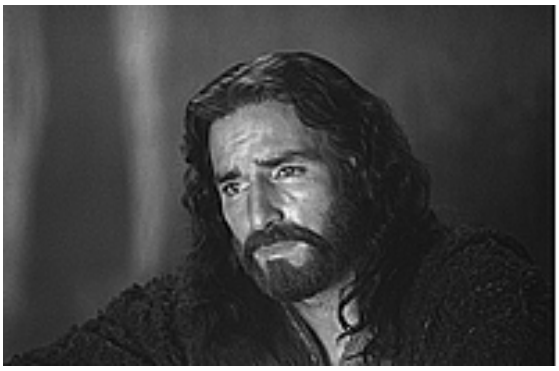
(1) www.kinoweb.de, a.a.O.
(2) Lars von Trier in einem Kommentar zum Film 'Dancer in the Dark' (Extras auf der DVD)
(3) http://www.kiez-ev.de/sachlexikon/dogma.htm

mir wichtiger ist als das Ganze. Mein höchstes Ziel ist es, den Charakteren und Orten die Wahrheit zu entlocken." **(1)**

Selbstverständlich ist in *'Dancer in the Dark'* praktisch das Gegenteil der Fall. Es gibt hier nichts, was nicht dem Gestaltungswillen von Trier unterworfen ist, der das Drehbuch geschrieben hat, für den Schnitt verantwortlich ist, Regie führt und dabei eine derart intensive Schauspielerführung betreibt, dass seine Hauptdarstellerin Björk an den Rand des seelischen Zusammenbruchs kam und später erklärte, dass sie definitiv nicht mehr als Schauspielerin arbeiten wolle.

Trier arbeitet an einem in allen Punkten seinem Willen unterworfenen Gesamtkunstwerk und ist auf seine Weise genauso perfektionistisch wie Kubrick oder Hitchcock. Entscheidend für die Grammatik von Triers Filmen ist nicht irgendeine bestimmte Methodik oder Technik, sondern eine Aussage-Intention, der alles zu dienen hat: "Mein höchstes Ziel ist es, den Charakteren und Orten die Wahrheit zu entlocken." **(2)**

Damit bleibt er tatsächlich in Kontrast zum Hollywoodkino und nimmt eine Position ein, die die Unterhaltungsmaschinerie gegen den Strich bürstet, um zu den wirklichen Menschen, ihren Sehnsüchten, Hoffnungen, Emotionen und Wahrnehmungen vorzudringen.



Passionen - Trier versus Gibson

Aber welche Wahrheit ist das denn nun, die Lars von Trier den Charakteren und Orten entlocken möchte? Triers zentrales Interesse in seinen letzten drei Filmen *'Breaking the Waves', 'Dancer in the Dark'* und *'Dogville'* galt dem Topos des 'Opfers' mit seinem biblischen Hintergrund und und in Kenntnis seiner Lesarten im Christentum. Ein Vergleich seiner Umsetzung des Themas mit derjenigen in Gibsons viel zu viel diskutiertem Film *'The Passion of the Christ'* liegt nahe und ist erhellend.

Der bekennende Katholik Trier sieht sich in direkter Verbindung mit der abendländischen Tradition: "Zuerst einmal leben wir in einer Kultur, hier, in diesem Teil der Erde, wo es ein

---

(1) www.kiez-ev.de, a.a.O.
(2) www.kiez-ev.de, a.a.O.
(3) Lars von Trier in einem Kommentar zum Film 'Dancer in the Dark' (Extras auf der DVD)

Mann ist, der am Kreuz hängt, der sich opfert" **(3)** und der ebenfalls bekennende Katholik Gibson dürfte mit dieser Aussage kein Problem haben, ebenso wenig wie mit der von Trier formulierten künstlerischen Intention: "Ich versuche archetypischen Geschichten Leben einzuhauchen. Wenn die Geschichten gleichzeitig archetypisch und lebendig wirken, dann wird es interessant." **(1)** Wenn Trier jedoch gleichzeitig sagt "Opfergeschichten sind Klischeegeschichten" **(2)**, dann dürfte er sofort auf Gibsons heftigsten Widerspruch stoßen.

Gibson kann und will nicht sehen, dass auch die für ihn und seine naive Gläubigkeit entscheidende Geschichte vom einzigartigen Opfer Jesu zur Rettung der Sünder im Horizont ihrer künstlerischen Darstellung eine Klischeegeschichte ist.

Die Konsequenzen der unterschiedlichen Standpunkte für die Behandlung der Opferthematik möchte ich an einigen Beobachtungen erläutern:

Trier will eine archetypische Geschichte lebendig werden lassen. Wie Gibson geht es ihm um die Lebendigkeit und Aussagekraft seiner Erzählung, die den Zuschauer emotional berühren, ihn ergreifen oder vielleicht sogar verändern soll. Aber anders als Gibson weiß er um die Fußangeln der mit dem Opfertopos verbundenen Klischees. Er versucht sie zu umgehen, indem er

a) Opfer wirklich als Archetypus begreift, also eine Gegebenheit, die es schon immer gegeben hat und auch heute gibt, und die nicht erst mit Christus in die Welt gekommen ist. Deshalb hat er kein Problem, seine Passionsgeschichten mit Frauen zu besetzen und in der Gegenwart anzusiedeln.

Gibson dagegen scheitert daran, dass er die heilsgeschichtliche Bedeutung des Opfers Jesu am Kreuz durch die Überbetonung seines einzigartigen, nicht vergleichbaren (so jedenfalls wird es in seinem Film hingestellt) körperlichen Leidens transportieren will. Während man mit Triers Frauengestalten tatsächlich mitleiden kann, weil man sie noch in ihrer schmerzenden Extremheit versteht, erscheinen einem die Hollywood-Leiden des Gibsonschen Jesus prätentiös und wecken Abwehr, um-

---

(1) Interview in der ZEIT, Nr. 39/2000
(2) a.a.O.

so mehr, als sie den Vergleich mit den Leiden anderer Menschen in der Geschichte herausfordern, ohne jedoch auf sie einzugehen. Er spricht ihnen dadurch gewissermaßen jede weitere Bedeutung ab.

b) Trier versucht die Authentizität und Glaubwürdigkeit seiner Erzählung mit künstlerischen Mitteln herzustellen. Er will den Zuschauer überzeugen und lässt ihm Raum für das eigene Urteil.

Gibson dagegen beruft sich auf Autoritäten, als ob der Zeitgenosse sich durch sie noch etwas sagen lassen müsste: Auf die Autorität des Hollywood-Kinos (als ob dessen Mittel die einzig möglichen und erlaubten wären), auf die Autorität der historisch-wissenschaftlichen Genauigkeit (deshalb zum Beispiel die Albernheit mit den Originalsprachen), auf die Autorität der Evangelien (aber in einer dogmatischen Weise und als ob es keine Bibelwissenschaft gäbe) und vor allem auf die göttliche Autorität seines Stoffes. Wer Kritik an seinem Film übt, steht deshalb sofort als Blasphemiker da und darf mit massiven Angriffen Gibsons rechnen.

c) Triers Kino ist in einem ganz anderen Sinn auf der Höhe der Zeit als das von Gibson, weil er nämlich das Gesamtszenario gegenwärtiger medialer Ausdrucksformen und damit auch den zeitgenössischen Rezipienten und seine Medienerfahrungen im Blick hat.

Gibson setzt zwar die aktuellen Mittel des Action-, Horror- und Splatterfilms durchaus virtuos ein und fabriziert funktionierendes, kassenträchtiges Genrekino. Aber er rechnet seinen Erfolg fälschlicherweise dem Inhalt des Films und nicht dem Genre zu.

Trier dagegen bricht die Genres auf, so etwa in *'Dancer in the Dark'* das melodramatische Musical, damit dessen Inhalt überhaupt eine Chance hat, sich gegen die Ausdruckskonventionen und die Sehgewohnheiten der Konsumenten zur Geltung zu bringen.

d) Trier vergisst nie, dass er Emotionen im Horizont der Kunst erzeugt, also im Vermittlungsraum zwischen Wirklichkeit und ihrer subjektiven Erschließung und Deutung, während Gibson eine naive audiovisuelle Überwältigungsstrategie verfolgt, die glaubt, der durch Häufung der optischen und Mitte erzeugte momentane Effekt sei mit einer 'religiösen'

Wirkung beim Zuschauer gleichzusetzen.

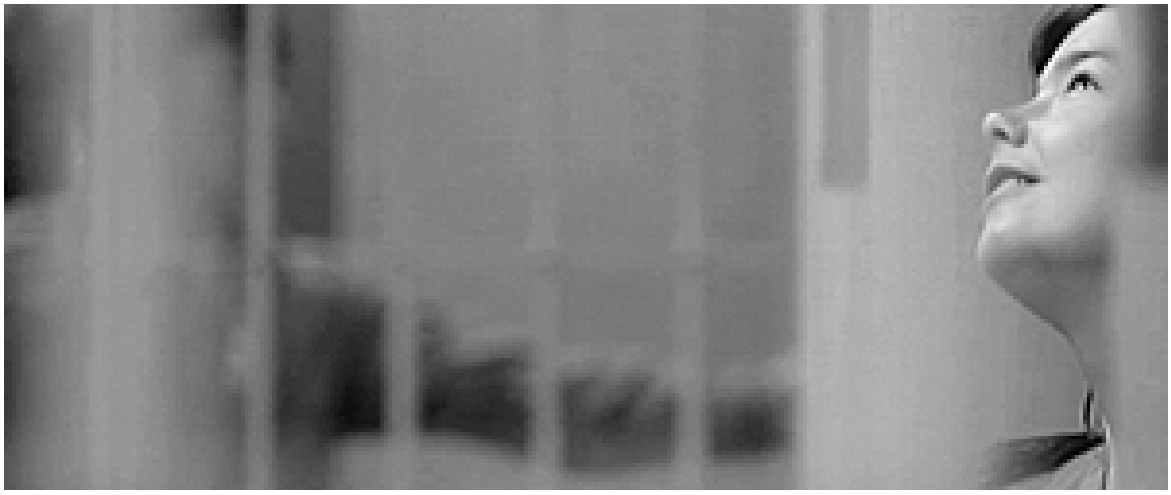
Schön lässt sich diese Tatsache am Einsatz der Musik in den beiden Filmen zeigen. Wenn Selma zu singen und zu tanzen beginnt, ist das ein unglaublicher Verfremdungseffekt, der jedoch die Wirkung des Filmes erhöht und nicht zerstört.

Gibson dagegen interessiert sich überhaupt nicht für die Intellektualität und Urteilsfähigkeit des Zuschauers. Er haut ihm genau die klischeehafte Monumentalfilm-Bombastmusik auf die Ohren und in den Bauch, von der Hollywood zu erwarten scheint, dass sie 'Wirkung' hervorruft. Während jedoch Triers Verfremdung in seine Geschichte hineinholt, führt Gibsons vermeintlich direkt wirkender Soundtrack entfremdend aus ihr heraus.

e) Trier ist sich der permanenten Ideologiegefährdetheit der Opferthematik und der ideologischen Dimensionen von Religion überhaupt bewusst. Religion kann immer dazu dienen, Menschen unter Kontrolle zu bringen, klein zu halten und Leben unterdrückende Machtausübung zu legitimieren.

Vielleicht sind deshalb auch Triers Opfer Frauengestalten. Sie halten sich fern von einem kollektiven und machtaffinen Heils- und Erlösungspathos, zumindest, was *'Breaking the Waves'* und *'Dancer in the Dark'* betrifft. In beiden Fällen sind es Opfer, die aus konkreter Liebe zu einem andern Menschen gebracht werden. Sie lassen die Analogie zum Opfer Jesu zu, fordern sie aber nicht ein.

Gibsons Opferideologie dagegen kommt mit einem ungebrochenen Wahrheitspathos und einem Erlösungsanspruch daher, die als Ausdruck subjektiver Frömmigkeit vielleicht eben noch akzeptabel sind, einer multikulturellen Gesellschaft dagegen höchst suspekt erscheinen müssten und für eine gegenwärtige



Theologie, die die Subjekte ernst nimmt, unbrauchbar ist.

Religiöse Themen sind bei Trier durchgehend präsent. 'Opfer' ist ja nur eines davon. Ob seine Filme allerdings als zeitgenössisches religiöses Kino im Sinne von 'Kino statt Kirche' funktionieren, ist dennoch mit einem Fragezeichen zu versehen. Gibson vermengt Kunst und Religion, Trier nicht.

Auf die Frage, ob er ein Sadist sei, hat Trier geantwortet: "Keine Ahnung, und wenn schon, es wäre mir auch egal. Ich weiß nur, dass jegliche Art von psychischer oder physischer Folter in einem Film dramaturgisch gesehen großartig ist. Der Schriftsteller Alexandre Dumas empfahl allen werdenden Autoren: 'Quäle die Heldin!' Diesen Rat kann ich nur weitergeben." **(1)**

Wenn man dann noch mit bedenkt, dass Trier 2006 in Bayreuth Wagners *'Ring'* inszenieren wird, könnte man es ja durchaus für möglich halten, dass es ihm allein um die Kunst um der Kunst willen geht. Allerdings nicht im Sinne einer Kunstreligion, sondern als einem unterhaltenden Spiel mit der Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten.

Oder mit den Worten des Kritikers Rüdiger Suchsland: "Wie, wenn Lars von Trier das alles nur ironisch meinte? Wenn alles ein einziger großer Scherz wäre? Wenn er es einfach nur einmal mehr allen hätte zeigen wollen, die ihm gläubig noch die absurdeste Absurdität abnehmen, wenn er sich seinen Scherz machte mit den Kritikern, den Festivaljurys und allen anderen, die einfach nicht aussprechen möchten, was sie sehen, sondern sehen, was sie glauben wollen?" **(2)**

Aber: Die Auseinandersetzung mit ihm würde dadurch nicht wertloser. Noch einmal Rüdiger Suchsland: "Ernst, wo er ausgesprochen, gar eingefordert wird, funktioniert nicht mehr. Darum kann man nur noch auf ihn anspielen, darf nicht mehr glauben. Ernst ohne Pathos heißt diese Gratwanderung." **(3)**

Es dürfte dieser Grat sein, auf dem eine Auseinandersetzung mit 'Religion im Film' am fruchtbarsten ist.

---

(1) Interview mit Lars von Trier, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 42 / 2003
(2) http://www.schnitt.de/filme/artikel/dancer_in_the_dark.shtml
(3) a.a.O.

MUK-PUBLIKATIONEN

 # 1 Matthias Wörther
Zukunftsperspektiven der Medienpastoral. Festvortrag beim muk-Jubiläum am 5.10.2001

 # 2 Matthias Wörther
Himmel, Hölle, Tod und Teufel. Religiöse Zeichen im Spielfilm

 # 3 Gottfried Posch
The Sixth Sense. Totenerscheinungen im Spielfilm

 # 4 Gottfried Posch
Gewalt überwinden. Marc Chagall: Die weiße Kreuzigung

 # 5 Matthias Wörther
Gestaltung von Overheadfolien (Januar 2002)

 # 6 Franz Haider / Klaus Hinkelmann
Die Geschichte des Kino ist auch die Geschichte des Zuschauers. Grundkurs Filmgeschichte (Februar 2002)

 # 7 Franz Haider
Zum Einsatz von Digitalkameras in der Bildungsarbeit (März 2002)

 # 8 Gottfried Posch
Jesusfilme im Spiegel der Zeit (Mai 2002)

 # 9 Ralph Geisenhanslüke
Der Abspann oder
Was man verpasst, wenn man zu früh aus dem Kino geht (Juli 2002)

 # 10 Matthias Wörther
Fearless - Christologische Perspektiven auf eine Art Katastrophenfilm (September 2002)

 # 11 Franz Haider / Matthias Wörther
Medienreligiosität – Sinnperspektiven der Informationsgesellschaft (Dezember 2002)

 # 12 Gottfried Posch
Liturgische Filmnächte (Januar 2003)

 # 13 Cora Stephan
Mordgeschichten (Februar 2003)

 # 14 Franz Haider / Klaus Hinkelmann / Matthias Wörther
Der Geschmack des Blutes. Ein Gespräch über Medien und Gewalt (März 2003)

 # 15 Gottfried Posch
Schuld und Vergebung – Welche Lösungen bieten Kurzfilme an? (April 2003)

#16 Klaus Hinkelmann
Thema Kurzfilm – Veränderungen in Mediennutzung und Entleiherverhalten (Oktober 2003)

#17 Renate Krier u.a.
20 Highlights. Kurzfilme für die Bildungsarbeit. (November 2003)

#18 Werner Schulz
Methoden der Filmauswertung (Dezember 2003)

 # 19 Renate Krier
Linktipps. Kommentierte Internetadressen zum Thema Medien (März 2004)

 # 20 Fachstelle 'muk'
Das aktuelle Urheberrecht. Orientierungen für Schule und Bildungsarbeit. (Mai 2004)

Die Reihe wird fortgesetzt.

Sämtliche Publikationen sind im PDF-Format auf unserer Homepage www.m-u-k.de verfügbar oder können bei muk, Schrammerstr. 3, 80333 München Tel. 089/2137 1544, fsmuk@web.de kostenlos angefordert werden.