

Lars von Trier – Kino im Zeichen deutscher Philosophie und Ästhetik

Deutsche Zeichen in der Filmsprache Lars von Triers am Beispiel *Melancholia* (2011)



”Nazismen er den største visuelle gave, Europa har fået.”

Lars von Trier im Interview mit Information 1985

”Okay, I am a Nazi.”

Lars von Trier bei der Pressekonferenz zu seinem Film *Melancholia* in Cannes 2013

”Jeg mener al kunst er blevet skabt under diktatoriske forhold. Folk skal nyde at blive ført.”

Lars von Trier im Gespräch mit Peter Schepelern 2018



ABSCHLUSSARBEIT

Name: Rune Delfs
Universität: Aalborg Universitet
Ort: Aalborg, Dänemark
Zeichen: 176.097 (73,3 Normalseiten)

Studiennummer: 20143495
Datum: Juni 2019
Betreuer: Dr. Mirjam Gebauer

I. Abstract

Dette speciale omhandler den danske filminstruktør, auteur og ikke mindst provokateur Lars von Trier. Trier regnes for at være nutidens mest kendte og internationalt anerkendte filminstruktør fra Danmark. Selvom han er en dansk, har han allerede i de første film inddraget det tyske i sit filmsprog. I denne sammenhæng vil undersøge på det, jeg vil kalde for "tyske tegn".

De "tyske tegn" omfatter en bred vifte af ting, som jeg yderligere vil redegøre for, men som kort sagt omfatter intertekstualiteter, referencer eller andre former af hentydninger eller inspirationer, der stammer fra en tysk kultur, tyske forfattere eller filosoffer. Udgangspunktet for arbejdet er pressekonferencen i Cannes, der førte til bortvisning af Lars von Trier, samt status som persona non grata til filmfestivalen. Jeg vil undersøge om og hvilke forbindelser, der består mellem de udsagn han kom med til pressekonferencen og hvor hvidt de kan opspores i verdensundergangsfilmene *Melancholia* (2011). Tesen er, at det ikke handler om en fascination af den tyske nationalsocialisme – og hvis, så i den grad kun i form af dens æstetiske præg, dog ikke en politisk accept, men snarere ligger fascinationen dybere i en romantisk tysk filosofi og kultur, som også nazisterne til dels lod sig inspirere af og inkorporerede i deres æstetiske overvejelser til propaganda.

I analysen vil jeg se nærmere på Leni Riefenstahl, Richard Wagner og Friedrich Nietzsche og hvordan deres præg, tanker og værker kan spores i Triers *Melancholia*. Ligeledes vil der dog også være behov for at skabe lidt afstand og betragte Trier overordnede værker gennem tiden, kontekst, såsom personlige og biografiske begivenheder, da disse i høj grad kan betragtes som en nøgle til analysen og forståelsen af Triers *Melancholia*

II. Danksagung

Meinen aufrichtigen Dank möchte ich in dieser Verbindung namentlich meiner Dozentin Dr. Mirjam Gebauer aussprechen, die mich während des gesamten Verlaufs tatkräftig beraten, gefördert und gefordert hat. Ebenfalls möchte ich meiner Familie, meinen Freunden und Bekannten Dank zukommen lassen, die mir in der Entstehungszeit ebenfalls mit Rat und Tat zur Seite standen und mir ein Ohr geliehen und Feedback gegeben haben, wenn es um den Inhalt und die Auslegung des Werkes und meine Arbeit ging.

III. Inhaltsverzeichnis

I. Abstract	2
II. Danksagung	3
III. Inhaltsverzeichnis	4
IV. Abbildungsverzeichnis	5
1. Einleitung	6
1.2 Situationsanalyse und Forschungsstand	8
2. Theorie	9
2.1 Das Zeichensystem – Konnotation & Denotation im Film	10
2.1.1 Montage & Mise-en-scène. Die sinnstiftenden Elemente des Films	11
2.2 Eine Aufgabe des Zuschauers: Die Entschlüsselung der Intertextualität	13
2.3 Von Mikro zu Makro – Kunst, Künstler & Gesellschaft	15
2.4 Der Schöpfer der Zeichen im Kino – Der Auteur & die Auteurtheorie	17
2.5 Ästhetisierung von Politik & Politisierung der Kunst	20
2.5.1 Exkursion Riefenstahl	21
2.5.2 Walther Benjamin über die Ästhetisierung der Politik und das Bild und Abbildung	23
3. Methode & Vorgehensweise	25
4. Analyse	28
4.1 Annäherung an Lars von Triers (Film)Sprache	28
4.1.1 Die Zeichensetzung & Akzentuierung - Das Oeuvre des Auteurs Trier: Die Disruption	28
4.1.2 Schöpfungsmythos: Genie des Films & der Intertextualität	30
4.1.3 Die Familie & das Persönliche als Werkinspiration & Grundstein des Deutschen	32
4.2 Sprachlosigkeit & Kommunikationsprobleme in Cannes - Zenit des öffentlichen Skandals trotz Abkehr vom Expliziten im Film	34
4.3 Konzeption & Aufbau des Films	37
4.3.1 Genre	37
4.3.2 Die Bedeutung des Prologs – Stillstand	38
4.3.3 Plot & Handlungsstruktur	39
4.4 Trier & die nationalsozialistische Ästhetik	42
4.4.1 Das Frühwerk & die explizite Darstellung der Nazis	43
4.4.2 Riefenstahl in <i>Melancholia</i> – Farbdominanzen & Protagonisten	46
4.5 Musik im Zeichen Wagners	52
4.5.1 Prä- <i>Melancholia</i> : Persönliche Verbindungen, thematische Gemeinsamkeiten & Triers Wagnerreferenzen	52
4.5.2 Wagner in <i>Melancholia</i>	55

4.6 Philosophie im Zeichen Nietzsches	61
4.6.1 Nietzsche in <i>Melancholia</i>	62
4.7 Die Zeichen der Zeit: Verfall & Dekadenz in <i>Melancholia</i>	67
4.8 <i>Melancholia</i> – Alles todernst oder ein kosmischer Witz?	70
5. Zusammenfassung – Triers Film als totalitäres Gesamtkunstwerk & Ohnmachtdemonstration	73
6. Diskussion – Das Meinungsmonopol & Machtausübung	75
7. Ausblick: Post- <i>Melancholia</i> – Digressionismus & Meinungsdiktat nach deutschem Vorbild	79
Literaturverzeichnis	82
8. Filmverzeichnis	90
9. Quellenverzeichnis Abbildungen	91
Transcript 1: Interview Cannes	93
Transcript 2: Through the Black Forest (Ausschnitte)	95

IV. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kommunikationsmodell	26
Abbildung 2: Der Totentanz der Planeten	49
Abbildung 3: <i>Melancholia</i> Screenshot Garten	50
Abbildung 4: Triumph des Willens Screenshot Nürnberg	50
Abbildung 5: Letztes Jahr in Marienbad Screenshot Garten	51
Abbildung 6: Justine im Mondschein	65
Abbildung 7: Justine in der Natur	65

1. Einleitung

Lars von Trier zählt zu den großen Namen des zeitgenössischen Arthouse Kinos. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen für seine filmischen Werke zeugen von seinem handwerklichen Vermögen und seinem filmischen Talent. Gleichzeitig gilt er jedoch auch als einer der umstrittensten Regisseure, der sich immer wieder mit provokanten Themen in seinen Filmen und Aussagen in Interviews ins Rampenlicht der medialen Aufmerksamkeit zu rücken vermochte. Ein besonders prekärer Themenkomplex, den von Trier immer wieder anspricht, ist in der jüngeren deutschen Geschichte verwurzelt: der Nationalsozialismus. Spätestens seit 2011 mit der Premiere seines Films *Melancholia* und der dazugehörigen Pressekonferenz während der Filmfestspiele in Cannes, die aufgrund seiner Äußerungen in Bezug auf Hitler vor der Weltpresse zum Eklat führten und ihn zur Persona non Grata für das Festival werden ließ, ist die Verbindung von Trier und Hitler bzw. Nationalsozialismus in aller Munde. Seither schmückt sich der Filmemacher Trier mit der Bezeichnung Persona non Grata und *Enfant Terrible*. Aber auf der anderen Seite ist Trier seitdem in jedem Interview bemüht zu dementieren, sich zu erklären und zu rechtfertigen. Und trotzdem, sein Wirken gleicht einem Balanceakt auf einem dünnen Drahtseil, denn er verpasst es nicht, das heikle Thema in seinen Filmen immer wieder aufzugreifen - mal mehr, mal weniger provokant. Besonders sein kürzlich veröffentlichter Film *The House That Jack Built* (2018) vermochte es erneut Öl ins Feuer zu gießen. Dies ist für mich Anlass genug, die Vorwürfe und Situation bzgl. Lars von Trier und die Faszination Nationalsozialismus genauer zu betrachten.

Ein genauerer und differenzierter Blick stellt jedoch schnell klar, dass seine Faszination bei weitem nicht bloß auf die Ästhetik des Nationalsozialismus' fixiert ist, sondern viel weitreichendere Verstrickungen in die Ästhetik, Philosophie und die kulturelle Geschichte der Deutschen birgt. Diese äußern sich immer wieder in seinen Filmen, mal explizit und schnell erkennbar, mal wie ein dünner Schleier, der den Film umhüllt und nur schwer greifbar zu sein scheint. Diese Faszination des Deutschen und die deutschen Zeichen, die in Triers Filmen Verwendung finden, gilt es in dieser Magisterarbeit zu ergründen. Der Arbeit und dem Thema liegt auch ein persönliches Bestreben zugrunde, die Filme und den Autor besser zu verstehen. Während meines Studiums habe ich mich vermehrt mit dem Thema Hitler und seine Bedeutung in der Postmoderne beschäftigt. Lars von Triers Provokationen und Faszinationen auf demselben Gebiet bilden somit einen geradezu obligatorischen Abschluss dieser Studien.

Eine tiefgründige Analyse „des Deutschen“ in allen seiner Werke würde den Rahmen einer Magisterarbeit sprengen. Diese Aufgabe würde eher in den Rahmen einer Dissertationsschrift fallen. In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit dem Film *Melancholia* (2011), der aufgrund mehrerer Kriterien als Grundlage für meine Arbeit dienen wird. Zum einen beschreibt einer der bekanntesten dänischen Filmwissenschaftler Torben Grodal *Melancholia* als den „ultimativen Trier-Film“:

Melancholia er [...] på en måde den ultimative Trier-film, hvor hele verden forløses i lyrisk smerte ved Jordens undergang. Her kan karakterer og tilskuere trække sig tilbage fra verden og ind i deres indre associationsrum, mens apokalypsen præsenteres som et nydelsesfuldt orgie af skønne undergangsbilleder og skøn musik (Grodal, 2017, S. 135).

Zum anderen ist *Melancholia* nicht nur interessant vor dem Hintergrund einer reinen Textanalyse, sondern bietet aufgrund des bereits erwähnten Eklats in Cannes genug kontextuelle Angriffsfläche, um sich tiefgreifender mit der Verbindung zwischen Lars von Trier und seiner Faszination des Deutschen und des Nationalsozialismus' auseinanderzusetzen. So möchte ich auch auf die Situation der Pressekonferenz in meiner Analyse zu sprechen kommen. Es geht darum, den Eklat ernst zu nehmen und auf eine wissenschaftliche Ebene zu heben. Wie sich im Verlauf zeigen wird, kommt das Deutsche bei Trier kommt nicht aus dem Nichts, sondern spielt in vielen seiner Werke eine zentrale Rolle.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, ein tiefgründiges Bild der meist kulturell verankerten „Deutschen Zeichen“ in Lars von Triers Werk und Wirken primär am Exempel von *Melancholia* zu geben und die Bedeutung dieser Zeichen zu ergründen.

1.2 Situationsanalyse und Forschungsstand

Lars von Trier gehört zu den bekanntesten und erfolgreichsten dänischen Regisseuren und feierte zahlreiche internationale Erfolge mit seinen Filmen. So ist es nicht verwunderlich, dass bereits vieles an Wissen über ihn zusammengetragen wurde und auch wissenschaftliche Arbeiten zu vieler seiner Werke und Themen geschrieben wurde. Besonders innerhalb der dänischsprachigen Film- und Medienforschung ist Lars von Trier immer wieder Gegenstand neuer Veröffentlichungen und wissenschaftlicher Artikel.

Der renommierte dänische Professor für Filmwissenschaften Peter Schepelern hat sich als Spezialist für Lars von Trier einen Namen gemacht, unter anderem, da die beiden eine persönliche Freundschaft und Begeisterung für Filme verbindet. So entstanden aus der Feder Schepelerns eine Vielzahl an Artikeln, Interviews und Bücher von, mit und über Lars von Trier. Auf die Expertise Schepelerns und seinen engen Kontakt zu Trier, den er in Büchern verarbeitet, kann in dieser Arbeit nicht verzichtet werden. Peter Schepelern hat in Bezug auf Trier bereits vieles thematisiert und beschrieben, sowohl filmanalytisch als auch aus biografischer Sicht. Mit dieser Arbeit wird nun ein weiterer Stein gelegt für die Beschäftigung mit Lars von Trier vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Forschung, allerdings dieses Mal in deutscher Sprache. Bisher hat Trier hauptsächlich nur in der dänischen und internationalen, d.h. englischsprachigen Filmforschung Resonanz gefunden. Nur wenige Publikationen sind auf Deutsch verfasst, dabei laden die Filme förmlich zur Reflexion und Diskussion über „das Deutsche“ ein – dies wird auch nach jeder Film Premiere in den Feuilletons renommierter deutscher Zeitschriften (FAZ, Süddeutsche Zeitung etc.) immer wieder deutlich, doch rein wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Lars von Triers Werk und Wirken sind eher eine Seltenheit.

2. Theorie

Dieses Kapitel umfasst die grundlegenden theoretischen Ansätze, auf denen die später folgende Analyse in dieser Arbeit basieren wird. Da die Filmwissenschaft als solche lange Zeit keine durchweg anerkannte und selbstständige Disziplin in der Forschung darstellte, gibt besonders in diesem Fachbereich kein richtig und falsch. Aber gerade deshalb entsteht oftmals eine Unsicherheit in Bezug auf die korrekte Vorgehensweise. Natürlich haben sich inzwischen mehrere theoretische Ansätze durchgesetzt, aber vielmals sind diese gekennzeichnet als Mischformen, die sich aus anderen Disziplinen herausgebildet haben. Auch für diese Arbeit fußt die Theorie auf mehreren Ansätzen. Da es zunächst um die Deutschen Zeichen gehen soll, steht das Zeichen als solches im Zentrum der Betrachtung. Die Lehre der Zeichen, auch Semiotik genannt, wurde u.a. durch den schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure geprägt und später von bspw. Roland Barthes und Umberto Eco weiterentwickelt wurde (Saussure, 1967) (Barthes, 1996) (Eco, 1977). Diese Zeichentheorie hat u.a. mit der Semantik, d.h. Bedeutungslehre der Zeichen, auch in der Filmwissenschaft Anklang gefunden. Es sind vor allem die Konzepte der Konnotation und Denotation, wobei die Denotation meist für die Grundbedeutung eines Zeichens oder Wortes steht und die Konnotation eine Nebenbedeutung darstellt, die sowohl subjektiv, emotional und assoziativ ist (Gross, 1998, S. 24). Neben der Bedeutung der Zeichen, d.h. dem Gesehenen im Film ist es für diese Arbeit jedoch auch relevant auf mögliche Hintergründe und Beweggründe des Autors bzw. Regisseurs zu schauen und neben der Bedeutung für den Zuschauer die Bedeutung und Intentionen des Urhebers zu ergründen. Dies geschieht anhand der sogenannten Auteurtheorie in einem weiteren Abschnitt. Da für diese Arbeit die Lars von Triers Faszination am Nationalsozialismus bzw. Deutschen eine bedeutende Rolle spielt, ist auch die Bedeutung der Kunst und Auffassung der Ästhetik im Dritten Reich Gegenstand des Theoriekapitels, hierbei kommen vor allem Walter Benjamin und Susan Sontag und ihre Beschreibung sowie Einordnung einer nationalsozialistischen Ästhetik zur Geltung. Neben diesen drei großen Themen, der Theorie einer nationalsozialistischen Ästhetik, der Auteurtheorie und der Filmsemiotik, fließt natürlich auch noch ganz grundlegende Theorie der Filmwissenschaften mit ein; filmanalytische Begriffe und filmhistorische Beobachtungen aus dem Kreis der neoformalistischen Filmtheorie nach David Bordwell und Kristin Thompson, sowie Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus.

2.1 Das Zeichensystem – Konnotation & Denotation im Film

„Die Semiologie des Films neigt dazu, ihr Objekt mit Methoden anzugehen, die von der Linguistik her inspiriert sind. Dies ist dort am schwierigsten, wo sich die ‘kinematographische Sprache’ von der Sprache im eigentlichen Sinn am meisten unterscheidet“ (Metz, 2014, S. 321). Metz nennt vor allem zwei wesentliche Punkte, bei denen sich linguistische Sprache und Filmsprache unterscheiden in Bezug auf die Arbitrarität und in Bezug auf diskrete Einheit. Das erste Problem im direkten Vergleich ist die Motivation, denn Metz gibt zu bedenken, dass die „Bedeutung [...] im Film immer mehr oder weniger motiviert, aber niemals arbiträr“ sei, wohingegen die Sprache weitgehend aus arbiträren Lauten bzw. Worten entstanden ist (Metz, 2014, S. 321). Diese Diskrepanz kommt insbesondere bei der Konnotation und der Denotation zum Ausdruck, denn besonders in der Denotation werde die Motivation durch die Analogie bedingt, „und zwar durch eine perzeptive Ähnlichkeit von *signifiant* und *signifié*“ (Metz, 2014, S. 321). Dies gilt sowohl für das Auditive, die Tonspur, sowie das Visuelle, den Bildstreifen, denn das Abbild eines Hundes auf der Leinwand ist dem echten Hund ähnlich und auch das Donnern eines Kanonenschusses im Film „ist einem echten Kanonenschuss ähnlich“ (Metz, 2014, S. 321). Metz legt auf Trennung der Analogie des Auditiven auf der einen und der Analogie des Visuellen auf der anderen Seite Wert, die beide der modernen Technologie entspringen und „Produkt von Photographie und Phonographie“ sind und die Fähigkeit oder Aufgabe einer „mechanisierten Duplikation“ haben (Metz, 2014, S. 322). Zwar sei die Reproduktion bei weitem nicht perfekt, da zwischen Objekt und dem Bild „immer einige perzeptive Unterschiede“ bleiben, aber bereits die „einfache Analogie liefert Motivation genug“ – auch da eine absolute „Transformation des Objektes“ technisch nicht möglich ist und es nur zu einer „partiellen, rein perzeptiven Deformation des Objektes“ kommen kann (Metz, 2014, S. 322).

Auch die konnotativen Bedeutungen im Film sind laut Metz motiviert, doch die Motivation ist hier nicht an eine perzeptive Analogie gebunden, da „die kinematographische Konnotation immer *symbolischer* Natur ist: das *signifié* motiviert das *signifiant*, aber es geht noch über es hinaus“ (Metz, 2014, S. 322). Laut Metz sind nahezu alle Konnotationen im Film durch den Begriff der *motivierten Bedeutungserweiterung* definierbar (Metz, 2014, S. 322). Dieses Prinzip erklärt er anhand des Kreuzes, welches ein Symbol des Christentums ist, „weil Christus am Kreuz gestorben ist (= Motivation), aber das Christentum beinhaltet sehr viel mehr als nur das

Kreuz (= Erweiterung)“ (Metz, 2014, S. 322). Als Beispiel einer Konnotationssituation im Film nennt Metz den Helden des Films, der die Gewohnheit hat, ein paar „Takte einer bestimmten Melodie zu pfeifen“ (Metz, 2014, S. 323). Wenn dieser Held nun aber von der Leinwand verschwindet, jedoch die Melodie auf der Tonspur zu hören ist, wird der Zuschauer unweigerlich an den Helden denken, da das auditive Motiv, die Melodie, „ganz deutlich seine Person wieder heraufzubeschwören“ vermag (Metz, 2014, S. 323). Das Prinzip der Konnotation im Film und dessen Funktion formuliert Metz folgendermaßen:

Wenn es erst einmal in seiner genauen syntagmatischen Position innerhalb der Rede, die der gesamte Film bildet, lokalisiert ist, gelingt es einem visuellen oder auditiven Motiv – oder auch einer Anordnung von visuellen oder auditiven Motiven – mehr zu sein, als es ist und eine Sinnerweiterung zu erhalten. (Metz, 2014, S. 323)

Somit wird deutlich, dass zwar auch die kleinste diskrete Einheit im Film, die einzelne Einstellung, Konnotationen wecken kann, doch filmexterne Konnotationen, aber vor allem auch filminterne Konnotationen können nur in einem größeren Zusammenhang und durch die Reihung und/oder Wiederholung von Bildeinstellungen oder Tonsequenzen entstehen.

2.1.1 Montage & Mise-en-scène. Die sinnstiftenden Elemente des Films

Es ist die besondere Anordnung von visuellen und auditiven Motiven, die dem Film einen Sinn geben. So argumentiert zumindest André Bazin und verweist dabei auf die russischen Filmtheoretiker Lew Wladimirowitsch Kuleschow und Sergei Michailowitsch Eisenstein, die glaubt, durch ihre Montagetechnik (Fachterminus *Mise-en-chaîne*) einen sinnstiftenden Zusammenhang zwischen einzelnen Bildern herzustellen: „So realistisch das einzelne Bild auch sein mag, der Inhalt der Erzählung entsteht wesentlich aus diesen Beziehungen, das heißt, das Ergebnis ist abstrakt und in keinem seiner konkreten Elemente enthalten“ (Bazin, 2014, S. 259). Die Reihungs- und Kombinationsmöglichkeit von einzelnen Einstellungen oder Bildern ist unendlich, allerdings teilen Einstellungen einer Reihung alle die Eigenschaft, dass „sie die Idee mit Hilfe einer Metapher oder Assoziationskette ausdrücken“ (Bazin, 2014, S. 259). Demzufolge liege der Sinn auch nicht im Bild selbst, „sondern die Montage projiziert dessen Schatten ins Bewusstsein des Zuschauers“ (Bazin, 2014, S. 259). Im Laufe der Filmgeschichte gab es verschiedene Montage-Schulen und Regeln, die die Form und Funktion der Filme durch besondere Syntagmen prägten. Auch wenn die Pioniere und Theoretiker der *Mise-en-chaîne*

aus Russland stammten, hat sich die Technik des klassischen Hollywoodstils in der Montage durchgesetzt, der meist einfach *classical cut* oder *découpage classique* genannt wird (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 143).

Bazin bemerkt jedoch, dass es nicht bloß die Montage und Konnotation ist, die „dem Zuschauer eine bestimmte Interpretation des dargestellten Geschehens aufdrängen“, sondern sich auch durch die „Gestaltung des Bildinhalts“ an der Rezeption des Zuschauers arbeiten lässt (Bazin, 2014, S. 259).

Die Tradition der Bildgestaltung (Licht und Dekor) sieht Bazin historisch vor allem in dem Kino der Weimarer Republik verankert, während er die Montage den sowjetischen Filmemachern zuschreibt. Tatsächlich ist es auch die *Mise-en-scène* (wie die Bildgestaltung innerhalb der Filmwissenschaften auch genannt wird), die das Kino der Weimarer Zeit auszeichnet und berühmt machte, da diese expressionistischen Szenen mit ihren gemalten Schatten, verzerrten Kulissen und übertriebenen Formen die emotionalen Zustände suggerieren oder gar widerspiegeln sollten (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, S. 465-465).

Neben der *Mise-en-scène* und der *Mise-en-chaîne* gibt es in der Filmtheorie Gaudréaults noch ein drittes Glied im Zeichensystem des Films, nämlich die *Mise-en-cadre*, die sogenannte Kadrierung/Framing und Bildkomposition – es ist hier die Frage nach dem „Wie wird gefilmt?“ (Bildformate, räumliche Wirkungen, Symmetrie etc.), die im Mittelpunkt steht (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 18-19). Doch Bazin und auch Gille Deleuzes Filmtheorie schließen die Kadrierung mit ein in ihren Begriff der *Mise-en-scène* (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 19). In dieser Arbeit schließe ich mich Bazin und Deleuze an, da ein sinnstiftendes Moment im Film zu etwas Werkexternem nur durch das Zusammenspiel der Komposition, Kadrierung und dem Inhalt bzw. dem gezeigten entstehen kann und deshalb unter einem Terminus zusammengefasst werden sollte.

2.2 Eine Aufgabe des Zuschauers: Die Entschlüsselung der Intertextualität

Der hohe Anspruch, dass sich in dem Gezeigten, sowohl durch die Montage als auch die einfache Bildkomposition, ein noch tieferer Sinn ergeben müsse, stellt mitunter große Anforderungen an den Rezipienten und seine Entschlüsselungsgabe. Christian Metz spricht deshalb von „Kodes im Film“, die es zu decodieren gelte, die häufig über den Film hinausgehen und „die komplexen Endergebnisse *anderer* kultureller Ereignisse und Zusammenhänge“ seien (Metz, 2014, S. 324). Diese Referenzen zu anderen Texten außerhalb eines Filmes oder eines Textes wird gern als Intertextualität bezeichnet. Der Terminus und das Phänomen der Intertextualität wurde zuerst von der Semiotikerin Julia Kristeva in ihrem Werk *Sémeiotiké* (1969) beschrieben und zählt nun zu den „schillerndsten Begriff[en] zeitgenössischer Textforschung“ (Holthuis, 1993, S. 1) (Gremler, 2000, S. 6-7). Zunächst wurde das Phänomen der Intertextualität primär in literarischen Werken und Texten untersucht, und erst später wurde das Konzept auch in die Filmwissenschaften integriert:

Die literarische Moderne [...] ist durch ein Ausufern, ein Auswuchern intertextueller Bezüge, ein Zerfasern der Erzählstruktur durch fortwährende Anspielungen, parodistische und travestierende Einschübe gekennzeichnet. Es gibt nicht nur einen Text, sondern ein Mosaik von Texten, hinter denen sich der Autor verbirgt. Oftmals wirkt der Text wie ein Puzzle, das der Leser entwirren muß. (Weise, 1997, S. 45)

Günter Weises Zitat legt im Grunde alle wesentlichen Faktoren der Intertextualität dar, denn tatsächlich lässt sich seine Beobachtung von der literarischen Moderne auf nahezu alles in einem medialen/kulturellen Kontext übertragen, und es ließe sich dafür argumentieren, dass wir in einer metasemiotischen Kultur leben, in der die Wiederholung und die Nacherzählung von bereits Gehörtem zu einem nahezu natürlichen Zyklus geworden ist. In Filmen und Büchern sind es oft Handlungsstrukturen, das Narrativ, Dialoge o.ä., die dem Leser teilweise identisch, oder mit einer gewisser Variation bekannt vorkommen – der Genrebegriff als solches baut bspw. auf diesen wiederkehrenden und wiedererkennbaren Strukturen. Umberto Eco zufolge ist dies möglich, da der Mensch im Laufe seines Lebens eine Art mentaler Enzyklopädie aufbaut, Erinnerungen abspeichert und ggf. die Möglichkeit hat dieses persönliche Archiv von intertextuellen Referenzen oder zitierten Topoi bei Begegnung mit gleichen oder ähnlichen Sequenzen auch wieder abrufen und vergleichen zu können (Eco, 1986, S. 200). Doch nicht jedem Leser gelingt diese kognitive Entschlüsselung oder

Identifizierung von Sequenzen. Hier unterscheidet Eco in zwei Kategorien von Lesertypen: dem naiven Leser und einem „smarten“ Leser, wobei der naive Leser den Text insoweit zu decodieren vermag, als das er die Handlung versteht, allerdings ein „victim of the strategies of the author who will lead him little by little along a series of previsions and expectations“ bleibt (Eco, 1997, S. 25).

Abschließen ist anzumerken, dass es selbstverständlich nicht die einzige Aufgabe des Zuschauers ist, bei dem Betrachten eines Films oder lesen eines Textes nach Intertextualitäten oder außertextlichen Referenzen die Augen offen zu halten. Aber bewegt man sich innerhalb der Semiotik, so ist dies doch eine sehr zentrale Aufgabe. Abgesehen davon, ist es natürlich auch die Aufgabe oder eine unweigerliche Tatsache auf das Gezeigte zu reagieren (sei es nun aufgrund der Entschlüsselung intertextueller Botschaften, oder der bloßen denotativen Zeichen). Dies würde in den Bereich der Affekttheorien oder psychologischen Filmanalysen gehören, diese haben jedoch für diese Arbeit nur wenig Relevanz.

2.3 Von Mikro zu Makro – Kunst, Künstler & Gesellschaft

Auch Pierre Bourdieu beschreibt eine Trennung der Menschen, allerdings auf einem Makroniveau, in Bezug auf die Kunst¹ in ihrer Gänze und nicht bloß im Mikroniveau auf die Rezeption eines Textes, wie es bei Eco und den Semiotikern der Fall ist. Bourdieu verwendet bei der Differenzierung zwischen Menschen bzw. Klassen den Begriff der Distinktion. Die moderne Kunst verlange dem Konsumenten viel ab, u.a. „da er aufgerufen ist, den künstlerischen Prozeß zu reproduzieren, in dem der Künstler den neuen Fetisch geschaffen hat“ (Bourdieu, 2014 [1979], S. 60-61). Dem Künstler wird demnach eine wichtige Funktion zuteil in der Beziehung zwischen Kunstwerk und dem Effekt der Kunst – das Kunstwerk ist nicht autonom.

Das Streben nach Distinktion des ‚kultivierten‘ Betrachters trifft sich mit dem des Künstlers [...], seine Selbstständigkeit gegenüber der externen Nachfrage [...] zu behaupten und gegenüber der Funktion die *Form* auszuspielen, die er vollkommen beherrscht. Am Ende mündet diese Privilegierung mit *l’art pour l’art* als Kunst des Künstlers in eine Kunst der reinen Form. (Bourdieu, 2014 [1979], S. 63)

Gleichzeitig ist der Genuss der Kunst zu einer Kunstform oder Herausforderung selbst geworden, die nur „einer besonders begabten Minderheit“ vorbehalten ist (Bourdieu, 2014 [1979], S. 61). Bourdieu verweist dabei auf Jose Ortega y Gasset's Werk *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst* (1978). Beide, Ortega y Gasset und Bourdieu, betrachten die moderne Kunst, als eine spaltende und exkludierende Kraft, die es schafft, „das Publikum, die Masse , in zwei ‚gegensätzliche Gruppen‘, in zwei ‚Kasten‘“ zu zerteilen, nämlich die, „die verstehen und die nicht verstehen“ (Bourdieu, 2014 [1979], S. 61). Bourdieu hebt die Relation der Intertextualität auf ein gesellschaftliches und geradezu politisches Niveau: „Andererseits trägt die neue Kunst dazu bei, daß im eintönigen Grau der vielen die wenigen sich selbst und einander erkennen und ihre Mission begreifen: wenig sein und gegen viele kämpfen“ (Bourdieu, 2014 [1979], S. 61-62). Natürlich lässt sich dafür argumentieren, dass die Kunst

¹ In dieser Arbeit ist das Filmhandwerk und das Schaffen Lars von Triers als künstlerischer Akt zu verstehen, bzw. das Produkt, die Filme, als Kunst. Diese Annahme ist elementar für das weitere Verständnis und die Argumentation. Dass Film unter den Kunstbegriff fällt, sollte im Grunde selbsterklärend sein, da es so viele Kunstformen verbindet oder verbinden kann; Schauspiel und Theater, Musik und auch von weiteren bildenden Künsten inspiriert sein kann, da Film sowohl mimetischer (nachahmend) als auch diegetischer (darstellend) Natur ist (Adorno, 2017) (Benjamin, 2002).

jedoch historisch betrachtet schon immer ein exkludierendes Moment beherbergt, da künstlerische Vergnügen wie Malerei, die Musik (bis zu einem gewissen Grad), aber vor allem die Fähigkeit des Bücherlesens einer wohlhabenden Elite vorbehalten war.

2.4 Der Schöpfer der Zeichen im Kino – Der Auteur & die Auteurtheorie

Um sich ein wenig weiter von dem internen Universum des Zeichens zu entfernen, wie es in der Analyse ebenfalls beabsichtigt ist, geht auch in diesem Theorieabschnitt ein wenig um den Kontext des Films. Zum Kontext zählt u.a. der Schöpfer, der zumeist als Regisseur bezeichnet wird. Eine Disziplin, die sich innerhalb der Filmwissenschaften mit der Bedeutung des Regisseurs für den Film beschäftigt, ist die sogenannte Auteurtheorie. Der Begriff ‚authorship‘ aus dem Englischen hat hier einen hohen Stellenwert und es geht primär um die Frage, wer für einen Film kreditiert werden kann (Agger, 2016, S. 79). „Who, I so often asked, is the ‘author’, the person responsible for the film?“ (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, S. 34). Tatsächlich ist diese Frage oft nicht leicht zu beantworten, da eine einzelne Person selten allein hinter einem Film steht. In einer großen Studioproduktion ist es oftmals eine ganze Gruppe an Personen, die für jeweils einen Teilaspekt des Films verantwortlich ist, bspw. Produzent, Drehbuchautor, Regisseur, Kameramann, Ton, Beleuchtung, etc.

Allerdings meint Bordwell, dass „most people who study cinema regard the director as the film’s primary author“, und dies ist auch nicht ganz abwegig, da der Regisseur (englisch director) in nahezu alle Schritte der Filmproduktion involviert sein kann und den größten ästhetischen Einfluss auf das Produkt, den Film, hat (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, S. 34).

Zwar ist der Produzent gleichermaßen eingespannt und hält den Überblick über die gesamte Produktion, hat aber selten Einfluss auf die „moment-to-moment activity“ am Set. Dort ist es der Regisseur, der die entscheidenden Entschlüsse trifft in Bezug auf „performance, staging, lighting, framing, cutting, and sound“ (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, S. 34).

Eine wesentliche Vorarbeit und ein beträchtliches Momentum zur besonderen Bedeutung des Regisseurs, seiner Anerkennung als Schlüsselfigur für die Filme, lieferten im Laufe der 1950er Jahre in Frankreich eine junge Gruppe Filmethusiasten, die den Regisseur als ‚auteur‘ in ihrer Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* bezeichneten. Schnell verbreitete sich die neue Sicht auch nach Übersee und wurde in Amerika zur „auteur theory“, die fortan auch innerhalb der Filmwissenschaften Anwendung fand (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, S. 34).

Zwar hatten es Ansätze dieser Theorie innerhalb der Wissenschaften im Laufe der 1960er Jahre schwer sich durchzusetzen, da andere Tendenzen, zumeist dem Strukturalismus und der Ideologiekritik entstiegene (Film)Theorien, wie die von Roland Barthes (Der Tod des Autors,

1968) und Michel Foucault (Was ist ein Autor?, 1969) oder auch der New Criticism diese Zeit dominierten und die philosophische Grundlage der Auteurtheorie infragestellten, doch die Auteurtheorie „stubbornly persisted throughout the period of (post-)structuralist ascendancy“ und mittlerweile erlebt die sie eine breite Anerkennung und Akzeptanz innerhalb der Forschung (Allen & Smith, 1997, S. 129) (Agger, 2016, S. 85).

Es war André Bazin, der u.a. mit Robert Bresson und Alexandre Astruc die Filmzeitschrift für Filmkritiken im Jahre 1951 gründete und mit teilweise polemisierenden Kritiken und einem radikalen Debattenklima das französische Intellektuellenmilieu in Aufruhr versetzte (Agger, 2016, S. 81). Grundlegend war es ein Aufruhr gegen die konservative Sicht und die Trennung zwischen Hochkultur auf der einen Seite, repräsentiert durch u.a. Bücher, und auf der anderen Seite die Filme, die zunehmend noch als Massen- oder Populärkultur galten. Die jungen Kritiker, die vielmals auch selbst als Filmregisseure aktiv waren, wollten diese Kluft zwischen den Kulturen, wie sie Leslie Fiedler in seinem Aufsatz „Cross the Border – Close the Gap!“ (Überquert die Grenze, schließt den Graben!) 1968 beschreibt, schließen (Fiedler, 1994). Der Film sollte in dieser neuen Epoche als Kunstform Anerkennung genießen, in der die Kamera als Zeichenstift der Regisseure verstanden werden sollte, wie es Alexandre Astruc bereits 1948 in seinem Aufsatz „Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter“ formuliert. Zwar sehen viele die Wurzeln der französischen Auteurbewegung in den italienischen Neorealisten aus den 1940ern verortet, doch im Grunde lässt sich die Idee der Kamera als Federhalter bzw. Zeichenstift bis ins Deutschland der Weimarer Republik und Friedrich Wilhelm Murnau zurückführen (Agger, 2016). Denn er war der erste, der die Kamera als Zeichenstift des Regisseurs verstand und den ersten Film (*Der letzte Mann*, 1924) mit einer „entfesselte Kamera“ filmte, die so dem Zuschauer auch ein nie dagewesenes Gefühl von Mobilität und Freiheit vermittelte (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 96). Jedoch wurde diese Befreiung erst während der Nouvelle Vague und den französischen Filmenthusiasten gängige Praxis und auf ein neues Niveau gehoben, da die technische Entwicklung der 16-mm-Kamera aufgrund ihrer Kompaktheit und Größe eine noch größere Flexibilität ermöglichte. So konnte der Regisseur ohne Probleme auch selbst als Kameramann agieren. Dieser Schritt ist für einige Vertreter der Auteurtheorie ein wesentliches Merkmal, da der Auteur als alleiniger Erschaffer seines Werkes steht und sich zuweilen auch so inszeniert.

Ved at betegne instruktøren 'auteur' tilkendegives en opfattelse af filminstruktøren som værende bevidst skabende og formgivende og som én, der laver personlige og

karakteristiske film. En auteur vil ofte blive forbundet med en særlig stil, en personlig stil, der karakteriserer netop ham eller hende. (Nielsen, 2008, S. 8)

Damit steht die Auteurtheorie komplementär zu den Auffassungen vieler russischer Filmtheoretiker, wie bspw. der des Regisseur Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin, der dem Film bzw. der Filmproduktion einen Kollektivcharakter zuschreibt und diese mit industrieller Produktion gleichsetzt (Pudowkin, 2012).

Für diese Arbeit ist der Regisseur jedoch maßgeblich für die Produktion und es gilt die Annahme, dass er, ganz im Sinne der Auteurtheorie, für sein Werk als alleiniger Schöpfer steht.

2.5 Ästhetisierung von Politik & Politisierung der Kunst

Bereits im vorgegangenen Kapitel über Kunst, Künstler und Gesellschaft wurde es deutlich, dass die Kunst, sobald sie in Perspektive zur Gesellschaft gesetzt wird, scheinbar zwangsläufig einen politischen oder gar ideologischen Charakter bekommt, oder sie zumindest so auch verstanden wird und sich instrumentalisieren lässt. Zwangsläufig wird das Kino bzw. werden die Filme (die schon seit Beginn als Unterhaltung für die Masse gesehen wurden) sobald diese zur Kunstform erhoben werden, zu einem erheblichen Faktor mit Potential zur Meinungsbildung und Manipulation unter politisch-ideologischen Aspekten. So sieht es zumindest Gilles Deleuze, indem er die enge Verknüpfung zum Faschismus beschreibt: „Es gab keine Verkehrung oder Entfremdung innerhalb der Massenkunst [...], stattdessen war das Bewegungs-Bild seit Beginn, im historischen und wesentlichen Sinne an die Kriegsorganisation, an die Staatspropaganda und an den gewöhnlichen Faschismus gebunden“ (Deleuze, 2015, S. 215-216).

Doch es ist nicht bloß der Faschismus, der sich der Kraft des Bildes bewusst war. Vielmehr waren es russische Regisseure und Filmtheoretiker wie u.a. Eisenstein, die für Stalin und die Sowjetunion große Propagandafilme auf der Basis von eigens entworfenen Theorien schufen, die sogar den Propagandaminister Joseph Goebbels im Dritten Reich beeindruckten: Sogar „die schlechteste Tendenz ist zu propagieren, wenn es eben mit den Mitteln eines hervorragenden Kunstwerkes geschieht“ (Goebbels, 1969, S. 439). Hierbei bezieht sich Goebbels auf den Bolschewismus und Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, der als Musterbeispiel für politisch motivierte Filmkunst gilt (Köppen & Schütz, 2008). Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 ging es schnell um die Gleichschaltung aller Medien Deutschlands, um Kontrolle über die Gesellschaft zu festigen und ein Meinungsmonopol zu sichern. Auch die in der Weimarer Republik noch so erfolgreiche deutsche Filmindustrie blieb von diesen Bestrebungen nicht verschont, gerade auch weil die Nazis das Potential des neuen Mediums Film bereits derart erfolgreich instrumentalisiert bei ihren Feinden, den Bolschewisten, in der Sowjetunion beobachten konnten. Dies hatte zur Folge, dass die talentiertesten Filmemacher der Weimarer Zeit, wie z.B. Fritz Lang, erst nach Frankreich und dann meist weiter nach England und die USA migrierten, aber es folgte eine neue Generation Filmemacher, die im Sinne der NS-Propaganda zahlreiche Filme produzierten (Cousins, 2011, S. 153).

Unter den Nationalsozialisten schuf die weibliche Regisseurin Leni Riefenstahl „two astonishing films, which were as important and troubling as *The Birth of a Nation* had been two decades earlier“ (Cousins, 2011, S. 153-154). Die Filme *Triumph des Willens* (1935) und *Olympische Spiele* (1936) waren in ihrer Machart und Szenerie derart innovativ und prägend, dass sie für viele spätere, auch moderne, Regisseure noch von Inspiration waren. Riefenstahl gilt als die berühmteste Vertreterin und Schöpferin einer nationalsozialistischen Ästhetik auf Zelluloid aus der Zeit des Dritten Reiches, deren filmisches Oeuvre bis heute noch stark polarisiert und sie ins Zentrum der „Diskussion über Kunst und Ideologie, über Ästhetik und Nationalsozialismus“ rückt (Loewy, 1999, S. 3). Wobei sie für die einen als „begnadete Künstlerin gilt, die von den Nationalsozialisten missbraucht wurde“, ist sie für die anderen der „Inbegriff einer durch und durch nationalsozialistischen Ästhetik“ (Loewy, 1999, S. 3), denn sie sei „die einzige Künstlerin, die mit der Nazi-Ära vollkommen identifiziert wurde und deren Werk – nicht nur während des Dritten Reiches, sondern noch dreißig Jahre nach seinem Untergang – konsequent einige der Themen faschistischer Ästhetik veranschaulicht“ (Sontag, 1977, S. 15).

2.5.1 Exkursion Riefenstahl

Wenn es darum geht, die Vorwürfe und Selbstaussagen bezüglich des Nationalsozialismus' in Lars von Triers Werken zu ergründen, steht kein anderer Regisseur oder Regisseurin in der Position und wird in einem Atemzug mit nationalsozialistischer Ästhetik und Film genannt, wie eben Leni Riefenstahl. Daher ist es naheliegend sich in ihrer Arbeit und Wirken auf die Suche nach der nationalsozialistischen Ästhetik zu machen und dies mit dem Werk Triers zu vergleichen.

Der Artikel „Faszinierender Faschismus“ von Susan Sontag ist ein Beispiel für die kritische Auseinandersetzung mit Riefenstahls Werk, und belegt, dass Riefenstahl auch nach dem Ende des Dritte Reiches von Relevanz und Bekanntheit ist.

In dem Artikel steht zunächst Riefenstahls fotografischer Bildband *The last of the nuba* (1974) im Zentrum der Aufmerksamkeit, doch Sontag argumentiert, dass sich ihre Vergangenheit nicht einfach ausblenden lasse und versucht einige Fakten, die der Einband des Fotobuches verschweigt, zu erwähnen und richtig zu stellen. Dies generiert jedoch teilweise ihrerseits ein tendenziös wirkende Atmosphäre, nicht zuletzt aufgrund ihrer Wortwahl in dem Artikel: Sie spricht von „weiterem Unsinn“ und „abgesehen davon, daß sie einst in aller Munde gewesen

ist, im Nazi-Deutschland, stimmt nicht ein Fatz von dem Gesagten“ und einer „dämmlich[en]“ Bemerkung des Interviewers der *Cahiers du cinema*, die zu Riefenstahls Gunsten ausfiel² (Sontag, 1977, S. 9 & 10 & 12).

Abgesehen von diesen wenigen kritisierbaren Äußerungen, die den Ausdruck eines subjektiv geprägten Diskreditierungsversuches haben, gibt Sontag jedoch einen soliden Einblick in die faschistische Ästhetik des Nationalsozialismus und Riefenstahls.

Sontag hat zwei wesentliche Thesen, weshalb Riefenstahl „zum Status eines Kulturdenkmals erhoben wurde“ (Sontag, 1977, S. 11). Dies sei einerseits „auf die Tatsache zurückzuführen, daß sie eine Frau ist“ (Sontag, 1977, S. 11), und sie als Regisseurin ein Ausnahmetalent unter den Frauen (und Männern) sei, die es mit ihren produzierten Werken „vermutlich einmal in den Listen der ‚zwanzig größten Filme aller Zeiten‘ auftauchen werde“ (Sontag, 1977, S. 11). Der zweite vielleicht noch relevantere Grund zur veränderten Einstellung zu Riefenstahl und der Erhebung ihrer zum Kulturdenkmal ist, laut Sontag, eine „Veränderung des Geschmacks, nach der es einfach unmöglich ist, ein Kunstwerk abzulehnen, wenn es nur ‚schön‘ ist“ (Sontag, 1977, S. 12).³

Neben Riefenstahl, die sich mit ähnlicher Argumentation verteidigte, seien es die „einflußreichsten Stimmen in der Avantgarde des Film-Establishments“ gewesen, die sich darauf berufen, „daß es ihr um Schönheit ginge“ (Sontag, 1977, S. 11). Unter anderem war, laut Sontag, es ein Interviewer der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinema*, der ihr zu dieser Linie verhalf, indem er „dämmlich bemerkte“, dass „die Gemeinsamkeit von *Triumph des Willens* und *Olympia* darin bestehe, daß beide einer bestimmten Realität Form geben, die ihrerseits auf einer bestimmten Idee der Form basiert“ (Sontag, 1977, S. 12).

Auf die Frage, ob das Interesse an der Form etwas spezifisch Deutsches sei, antwortete Riefenstahl dem Interviewer der Filmzeitschrift, dass sie sich von Schönheit und Harmonie angezogen fühle. „Und dieses Interesse an der Komposition, dieses Streben nach Form ist

² Möglicherweise ist diese für heutige Verhältnisse unwissenschaftliche Ausdrucksweise durch subjektive Angriffe und abwertende Bemerkungen in ihrer Entstehungszeit, den 1970ern, eine akzeptierte Umgangsform innerhalb der wissenschaftlichen Arbeit gewesen, zumindest innerhalb der damaligen linken und/oder feministischen Szene, zu der Susan Sontag klar zu zählen ist.

³ Dies ist wohl auch der Kern der Debatte in Bezug auf Trier. Sontag kommt jedoch nicht mit Ideen einer Ursache für diese Änderung der Toleranz oder Akzeptanz. Das Phänomen wird als gegeben genommen. Aber WAS ist es, dass die angebliche Schönheit des Werkes ausmacht?

Ein Liebäugeln mit der Ästhetik, ein unethischer Tanz, aber er hat im Grunde seine eigene Ästhetik entwickelt, die auf so viel mehr baut, als dem Faschismus.

vielleicht in der Tat etwas sehr Deutsches. [...] mich fasziniert, was schön ist, stark, gesund und lebendig, ich suche Harmonie“ (Sontag, 1977, S. 12).

2.5.2 Walther Benjamin über die Ästhetisierung der Politik und das Bild und Abbildung

Eine der frühesten Beobachtungen und Formung einer Dialektik in Bezug auf die Gestaltung und Entwicklung des Mediums Film lieferte Walter Benjamin im Jahre 1936 mit seinem Artikel „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“. In diesem Text gelingt es Benjamin vielerlei Ebenen des Films sinnstiftend zu verknüpfen und philosophische Fragen zur Kunst aufzuwerfen. Im Nachwort stellt er eine düstere Prognose. So sehe er, dass der Faschismus versuche, „die neu entstandenen proletarischen Massen zu organisieren“, wobei der Faschismus „folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens“ hinauslaufe und einer „Vergewaltigung der Massen, die [der Faschismus] im Kult eines Führers zu Boden zwingt“ (Benjamin, 2002, S. 186-187). Eine weitere These Benjamins lautet: „Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt: Dieser Punkt ist der Krieg“ (Benjamin, 2002, S. 187). Und tatsächlich lassen sich diese Bestrebungen des Faschismus in den Theorien des italienischen Futuristen und Faschisten Filippo Tommaso Marinetti in seinem Manifest über die Schönheit und Ästhetik des Krieges belegen, auf den sich Benjamin ebenfalls bezieht. Die angesprochene Dialektik kommt erst im letzten Satz des Nachwortes zum Ausdruck: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst“ (Benjamin, 2002, S. 189). Es ist nicht ersichtlich, wie dies zu verstehen ist, ob der Kommunismus hier als leistungsstarkes Gegenmodell, Lösung und Retter zu begreifen ist, oder ob es eine pessimistische Feststellung ist, die der sprichwörtlichen Wahl zwischen Pest oder Cholera entspricht.

Nichtsdestotrotz leistete Benjamin mit seinem Artikel einen großen Beitrag zur Medienwissenschaft, auch da er es vermag von kleinen bedeutsamen Elementen des Films in die große soziologische Perspektive zu wechseln. Im Mikroniveau ist es seine Diskussion um „die Echtheit einer Sache“, die durch die technischen Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit in Frage gestellt bzw. eine Umorganisation erfährt: „Das Hier und Jetzt des Objektes macht den Begriff seiner Echtheit aus“ (Benjamin, 2002, S. 167). Durch die technische Reproduktion einer Kamera kann eine Kathedrale „ihren Platz [verlassen], um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden“ und dank der Phonographie kann „das Chorwerk, das in

einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde“ sich nun in „einem Zimmer vernehmen“ lassen (Benjamin, 2002, S. 166).

Diese Trennung zwischen Bild und Ton, sowie die Unterscheidung zwischen realem Bild und Abbild schlägt unweigerlich eine Brücke zurück zur Semiologie und der Welt der Zeichen: „Das Bild besitzt einen gewissen Abstraktionsgrad, und es besteht immer eine Distanz zwischen Bild und Abgebildetem. Das Bild ist kein Duplikat des Abgebildeten, sondern ein Zeichen, in dem das Abgebildete *verstanden* wird“ (Peters, 2014, S. 372). Auch wenn Metz in seiner semiologischen Filmtheorie auf politisch-ideologische Stellungnahmen verzichtet, implementiert er eine hierarchische Struktur und die Existenz einer Autorität hinter dem Film, die viele wichtige Entscheidungen für den Film zu treffen scheint. In Bezug auf das Wiedererkennen oder die Verknüpfung vom Helden und der gepfiffenen Melodie: „unter Voraussetzung, daß der Zuschauer schon von Anfang des Films auf diese Tatsache aufmerksam gemacht wird“ (Metz, 2014, S. 323). Natürlich könnte man auch auf die Kategorisierung Ecos in die zwei Rezipientengruppen verweisen, doch für Metz scheint es eine Instanz zu geben, die für eine gelungene Kommunikation solcher Intertextualitäten verantwortlich ist. Wer diese Autorität oder Kraft sein könnte, die über den Zuschauer bestimmen soll oder mit ihm durch die Bilder kommuniziert, wird später implizit klarer, indem Metz schreibt: „Die Einstellungen werden vom Filmemacher erfunden, im Gegensatz zu den Wörtern in einer Sprache, die bereits im Lexikon existieren“ (Metz, 2014, S. 329). Mit anderen Worten obliegen dem Filmemacher bzw. Regisseur die Macht und Verantwortung den Film zu formen, sodass die Botschaften des Films korrekt vermittelt werden. Somit wird eine Brücke zurück zur Auteurtheorie, der Rolle des Filmemachers und Regisseurs geschlagen und ihre Wichtigkeit erneut hervorgehoben.

3. Methode & Vorgehensweise

Um die Kernaufgabe dieser Arbeit noch einmal zu rekapitulieren, sei die Problemstellung noch einmal angeführt:

Das Ziel dieser Aufgabe ist es, ein tiefgründiges Bild der meist kulturell verankerten „Deutschen Zeichen“ in Lars von Triers Werk und Wirken primär am Exempel von *Melancholia* zu geben und die Bedeutung dieser Zeichen zu ergründen.

Aus dieser Kernaussage zur Aufgabe der Magisterarbeit lassen sich nun mehrere Fragen und Überlegungen herleiten, die ich im Laufe der Arbeit zu beleuchten und soweit möglich auch zu beantworten gedenke. Zunächst ist es die Frage nach den „Deutschen Zeichen“, die es zu beantworten gilt. Dies ist ein Terminus, den ich eigens für diese Arbeit introduziere und den ich als Schirmbegriff für Intertextualitäten, Querverweise, Anspielungen und Referenzen in Bild und Ton des zu analysierenden Werkes, zu deutschem Kulturgut, anderen Texten und Filmen, sowie Personen aus dem deutschsprachigen Raum und der deutschen Geschichte verstanden wissen will.

Die vielleicht für die Methode und Vorgehensweise relevanteste Frage, stellt die Arbeit gleichzeitig vor eine epistemologische Herausforderung, denn vor dem Hintergrund der Entdeckung der „Deutschen Zeichen“ stellt sich die Frage: Wie kommt die Erkenntnis oder Wahrnehmung von „Deutschen Zeichen“ zustande?

Primär sind dies natürlich subjektive Konnotationen, die beim unmittelbaren Betrachten des Films entstehen, die danach niedergeschrieben werden. Aber um die Analyse nicht auf bloßen subjektiven Empfindungen zu basieren, werden auch die Analysen und Interpretationen renommierter Wissenschaftler, die sich mit Lars von Trier und seinem Werk befasst haben, herangezogen, um eine fundiertere Argumentation zu sichern. Nicht zuletzt soll aber auch der Schöpfer selbst und seine Überlegungen zum Werk betrachtet werden, um eine umfangreiche und nachvollziehbare Analyse sowie Interpretationsmöglichkeiten des Werkes zu geben und die „Deutschen Zeichen“ einzuordnen. Somit gibt es zwei Akteure in diesem Prozess: Den Regisseur als Absender und den Rezipienten als Empfänger.

Grundlegend muss hierbei festgehalten werden, dass ich den Film während dieser Masterarbeit ähnlich einer Sprache als Kommunikationsakt sehe und deshalb ein Kommunikationsmodell zur Visualisierung heranziehe (Gross, 1998).

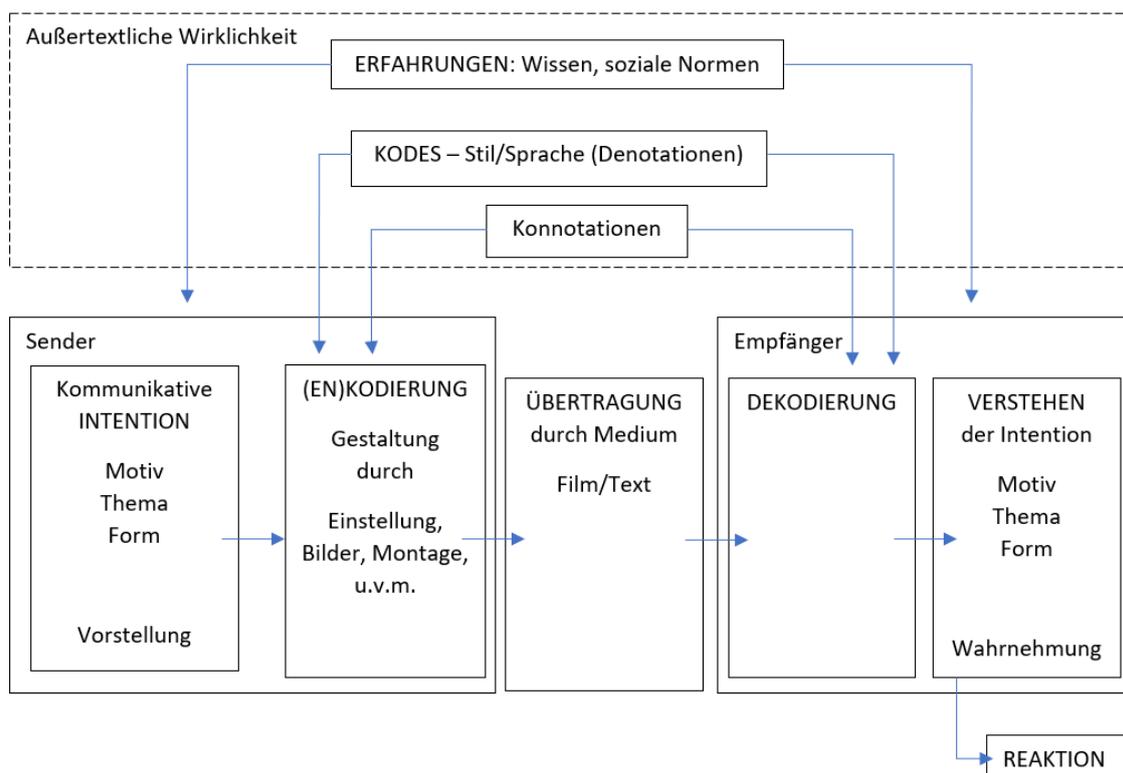


Abbildung 1: Kommunikationsmodell

Auf der Suche nach den „Deutschen Zeichen“, soll sich der Leser immer wieder dem hier angeführten Kommunikationsprozess bewusstwerden. Der im Folgenden kurz mit einigen Worten erklärt wird.

Dieses Modell sieht die Erfahrungen des Senders und des Empfängers in der außertextlichen Wirklichkeit verortet (Gross, 1998). Ebenso ist die Sprache oder der Stil der jeweiligen Personen durch das Umfeld geprägt und manifestiert sich in dem Werk. Das betrifft auch die möglicherweise entstehenden Konnotationen im Werk, die sich erst aus den Erfahrungen des Umfeldes bilden können und stark abhängig vom sozialen und kulturellen Stand sind, wie auch Metz zu verstehen gibt (Metz, 2014).

Die Kodes, der filmische Stil oder auch die Filmsprache sind in der außertextlichen Wirklichkeit verankert, da ihr Ursprung in den Überlegungen und Entschlüssen des Regisseurs (oder Auteurs) liegt, der seine Inspiration von außerhalb in den Text einfließen lässt. Gleiches gilt für den Zuschauer bzw. Empfänger, da dieser zum Verständnis und Entschlüsselung der Kodes mit der Materie bereits außertextliche Erfahrungen gesammelt haben muss. Dies sind das Wissen und die sozialen Normen, die den Kodes übergeordnet sind. Es ist nicht selbstverständlich, dass der Empfänger alle Intentionen des Senders aufnimmt und korrekt versteht. Es kann, je

nach Situation, ein größeres Verstehen der Motivik oder Thematik geben, trotz Unverständnis gegenüber der Form.

Als Beispiel: Ein Zuschauer kann den Film verstehen und begreift, dass es ein Drama und eine Liebesgeschichte ist, identifiziert allerdings nicht, dass die Form des Films an einem klassischem antiken Drama in drei Akten entspricht.

Darüber hinaus gibt es während des Kommunikationsprozesses auch noch weitere Faktoren, die eine Rolle spielen könnten, wie z.B. die situativen Bedingungen. Dies sind bspw. psychologische Verfassungen des Senders oder Empfängers, die dem Gesendeten einen besonderen Dreh geben oder zu einer anderen Dekodierung führen, die es unter anderen Umständen nicht haben würde.

Natürlich spricht man von einer gelungenen Kommunikationssituation oder einem Verständnis des Films, wenn der Zuschauer die Botschaft des Regisseurs decodieren kann. Und doch verbleibt immer eine gewisse Unsicherheit. Denn wer hat die Deutungshoheit über einen Film? Ist es der Regisseur oder entwickelt der Film eine Autonomie und ist in der Beziehung zum Zuschauer völlig losgelöst von den Intentionen des Regisseurs und erzählt seine eigene Geschichte? Das angeführte Modell verdeutlicht, dass für diese Arbeit die Intention des Regisseurs sehr wohl von Bedeutung sind, aber doch möchte ich beifügen, dass auch ich der Ansicht bin, dass das Werk dem Autor zum Teil entwachsen kann und er sich eben nicht aller Botschaften und Signale bewusst sein kann, die ein Film schließlich vermittelt. Alles ist ein Wechselwirken zwischen Mikro und Makro. Dies verdeutlicht sich bereits im Theoriekapitel, wo von der kleinsten Einheit des Films, die der Zeichen, sich dann zur Makroebene gearbeitet und auf die sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Gesichtspunkte bezogen wird. Auch ein Film bzw. die filmische Analyse funktioniert nur im Zusammenspiel beider Ebenen, da der Mensch in Bildern denkt und diese miteinander auf Gemeinsamkeiten hin abgleicht. Diese Wechselwirkung von Text und Kontext gedenke ich auch in die Analyse zu implementieren und nach dieser Form des Wechsels zu strukturieren. Zunächst bietet dies die Möglichkeit ein umfangreicheres Bild durch kurze Exkurse zu anderen Werken von Tiers zu geben, aber auch weitere Hintergründe wie z.B. biografische Aspekte lassen sich so ergründen und beleuchten.

4. Analyse

4.1 Annäherung an Lars von Triers (Film)Sprache

In den folgenden drei Unterabschnitten soll zunächst kurz auf einige Hintergründe eingegangen werden, die ein Vorverständnis für die darauffolgende Werkanalyse am konkreten Exempel von *Melancholia* geben soll. Hierfür gilt es zuerst den Stil Lars von Triers oder das Oeuvre des Auteurs zu erfassen und kurz zu beschreiben, sowie im darauffolgenden Abschnitt seine ersten Schritte als Regisseur und Filmemacher zu betrachten, um einen Einblick in Triers eigene Vorstellung von Film, der Bedeutung von Intertextualität und seiner Aufgabe bzw. Zielen zu bekommen. Der letzte dieser drei Unterabschnitte befasst sich hauptsächlich mit den familiären Verhältnissen, die aus einer auteur oder biografischen Deutung seiner Filme von Relevanz ist und auch für die Werkanalyse nicht unbeachtet bleiben darf. Das bedeutet, dass es in diesen Abschnitten nicht primär um eine Analyse der deutschen Zeichen geht, sondern hier eine Vorarbeit geleistet wird, die ein Grundverständnis für das Werk und Wirken Lars von Triers etablieren und richtungsweisende Tendenzen zu seiner Faszination am „Deutschen“ aufdecken soll.

4.1.1 Die Zeichensetzung & Akzentuierung - Das Oeuvre des Auteurs Trier: Die Disruption

Damit der Auteur sich einen Namen machen kann, muss er ein Zeichen setzen, eine Handschrift entwickeln, um sich von der Masse abzuheben und erkennbar zu machen. Trier ist bereits in seinen ersten Filmen besonders experimentierfreudig und behält sich diese Eigenschaft auch in vielen späteren Filmen bei. Das Charakteristische bei Lars von Trier ist sein ständiger Drang etwas Neues zu erfinden, nie an einem Stil festzuhalten und seine Werke damit auch voneinander zu trennen und dennoch durch gegenseitige intertextuelle Verweise als Teile eines Gesamtkunstwerkes zu kennzeichnen. Diesen Drang zur Innovation oder Handlungsakt, der bei Trier auch immer mit der Umwälzung bestehender Regeln und Ordnungen einhergeht, nennt man in den Kreisen von Politik und Wirtschaft auch Disruption (Grodal, 2017, S. 133). Eine besondere Herangehensweise und Beispiel für Disruption, die Metz' Unterscheidung zwischen Filmsprache und linguistischer Sprache geradezu herauszufordern versucht, findet in der weniger bekannten Komödie *The Boss of it all* (*Direktøren for det hele*, 2006) Verwendung. Mit dem dafür entworfenen Prinzip der „Automavision“, scheint Trier den Versuch zu unternehmen, das Arbiträre in seine

Filmsprache zurückzuholen. Es ist eine Komödie, dessen Titel mehr als eine Referenz zum bloßen narrativen Inhalt des Films ist, sondern viel tiefgründiger und durchdachter erscheint, wenn man sich der Theorie und Filmsprache bewusst wird, die den Film auszeichnet. Trier operiert hier mit einem „vorgezeichneten automatisiertem, computergesteuertem Aufnahme- und Schnittverfahren, das mittels seines Zufallsalgorithmus Aufnahmeparameter verändert“ (Kaczmarek, 2012). Dieses Prinzip macht den Kameramann und bis zu einem gewissen Grad auch den Regisseur überflüssig, da der Computer viele Schritte der Entscheidung übernimmt. Somit wird im Namen der radikalen Neuerung auf den *classical cut* verzichtet und sämtliche Regeln des klassischen Hollywoodstils über Bord geworfen. Die „Automavision“ kann als eine konsequente Weiterführung des Dogma95-Konzepts betrachtet werden, für welches Trier in seinen frühen Jahren besonders bekannt wurde (Nielsen, 2008) (Bainbridge, 2007). Gleichzeitig kann es als „Selbstversuch des Regisseurs von Trier“ verstanden werden, der damit „seinem ausgeprägten Hang zur gewohnheitsmäßigen und vollständigen Kontrolle über seine Einflussosphäre methodisch [entgegenwirkt]“ (Kaczmarek, 2012).

Lars von Trier entwickelt seinen eigenen Stil, tatsächlich kann man jedoch immer auch von der Erarbeitung einer eigenen Ästhetik nach deutschem Vorbild sprechen, oder zumindest von dieser stark inspiriert. Auch wenn die Handlung der Amerika-Trilogie, wie der Name bereits andeutet, in Amerika spielt und somit auf den ersten Blick nicht viel mit dem Deutschen gemein zu haben scheint, lassen sich unverkennbar Überlegungen deutscher Persönlichkeiten in diesen Werken wiederfinden. Ganz profan und oberflächlich sei bspw. erwähnt, dass Trier unter starker Flugangst leidet und vor seinem Dreh deshalb niemals in den USA gewesen ist. Dies erzählt er in einem Interview und verweist dabei auf den deutschsprachigen Schriftsteller Franz Kafka, der ebenfalls nie in den Staaten gewesen sei (Trier, 2018). Hier bezieht sich Trier auf Kafkas unvollendeten Roman *Der Verlorene* (zwischen 1911 und 1927 entstanden), der postum von Max Brod unter dem Titel „Amerika“ veröffentlicht wurde (Heller, 2000). Viel mehr noch war Trier jedoch von den brechtschen Konzepten der Verfremdung und Theatertheorie beeindruckt und inspiriert, sodass diese in seinen Filmen *Dogville* und *Manderlay* stark zur Geltung kommen ließ. So sind die Charakterzeichnungen reduziert gehalten, sowie die Kulissen; nur mit Kreidestrichen auf den Boden sind die Hauswände des Dorfes aufgemalt, ähnlich einer Probenbühne im Theater. Der Bruch mit der vierten Wand, wie Brecht sie durch Lieder, dem ‚Aus-der-Rolle-fallen‘ der Schauspieler und Kommentare des

Autorschuf, sind zwar nicht direkt übernommen worden, doch es gibt, wie so häufig bei Trier, die Aufteilung in Kapitel und eine Erzählerstimme, die den Erzählfluss unterbricht, kommentiert und damit ebenfalls das Publikum zur Reflexion auffordert (Thomsen, 2016, S. 170).

Somit wird deutlich, dass Lars von Trier bereits früh ein breites Repertoire an stilistischen und thematischen Einflüssen (oftmals deutscher Herkunft) zu verzeichnen hat, die ihn für seine Werke inspiriert haben und auf die er sich in ihnen bezieht, aber dass er sich auch gerne von Regeln und Gewohnheiten distanziert und Neues zu erfinden versucht.

4.1.2 Schöpfungsmythos: Genie des Films & der Intertextualität

Lars von Trier wird oft in Verbindung mit dem Begriff Mythos gesetzt. Peder Grøngaard widmet sich diesem Phänomen in seinem Arbeitspapier „Lars von Trier: Myte og sandhed“ (2003). Hier sieht er den Startpunkt für die Mystifizierung und Erhebung zum großen Künstler und „Filmgenie“ in und durch die Medien, die sich nun über die Jahre hinweg vollzogen und verfestigt hat, in der Europa-Trilogie begründet, indem sie der Welt zeigen sollte, dass Trier in der gleichen „Gewichtsklasse“ zu finden sei, wie der große französische Auteur Jean-Luc Godard (Grøngaard, 2003). Dies kreditiert Trier die Fähigkeit zur Selbstreflexion und ein besonderes Talent zur Selbstinszenierung, denn bereits in seinem Frühwerk hat er hohe Erwartungen an sich und sein Werk *Europa* und sagte in einem Interview: „Europa er tænkt stort og rummer en klarhed i tanken“ (Nielsen, 2008, S. 71).

In der Europa-Trilogie⁴ geht es, Grøngaard zufolge, darum Godards Stil, dem intensiven Gebrauch von Intertextualität und Referenzen, noch zu übertreffen durch „eksperimenterende fortælleplaner, citater fra film og bøger og direkte eller indirekte referencer til litteratur, kunst, musik og filmkunst“ (Grøngaard, 2003). Auch Peter Schepelern sieht die Anfangsfilme Triers klar geprägt durch Metafiktion und Intertextualität. Dies sei konträr zu dem eher „humanistisk-realistiske mainstream i nyere dansk film“ und dem Hang ausschließlich Referenzen zum authentischen und alltäglichen Leben zu knüpfen. Trier hebt sich von der Masse ab, indem seine Intertextualität sich auf „kunstneriske strukturer og normer og referencer til anden kunst“ bezieht und somit „kommunikerer via bevidstheden om

⁴ Es gibt sowohl den Film *Europa* (1991), als auch die Europa-Trilogie, wobei der gleichnamige Film hierbei den abschließenden Teil bildet. Die anderen Teile heißen *The Element of Crime* (1984) und *Epidemic* (1987).

at være kunst" (Schepelern, 2000, S. 100). So verarbeitet und zitiert Trier Material von einer großen Zahl an Autoren, Künstlern, Komponisten und Regisseuren in seiner ersten Trilogie:

Samuel Tylor Coleridge, James Joyce, F. Scott Fitzgerald, Dante, Lautréaumont, Rimbaud, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Borges, Thomas Mann, Ernst Jünger, Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Otto Dix, Georg Grosz, Max Beckmann, Rudolph Tegner, Anselm Kiefer, Dreyer, Fritz Lang, Orson Welles, Carol Reed, Billy Wilder, John Huston, Howard Hawks, Luchino Visconti, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergmann, Roman Polanski, Tjarkovskij, Francis Ford Coppola, Fassbinder, Scorsese, Richard Wagner, Arnold Schönberg, Alban Berg, Bernhard Herrmann. (Grøngaard, 2003, S. 15)

Betrachtet man diese Auflistung genauer, wird deutlich, dass eine beträchtliche Anzahl dieser Personen aus dem deutschen bzw. deutschsprachigen Raum stammt. Die Frage, die sich dem Leser einer solchen Auflistung von Intertextualitäten und Referenzen eines Beobachters stellen sollte, ist, ob sich der Schöpfer des Werks tatsächlich auch all dieser Referenzen bewusst ist, und sie intendiert platziert hat. Dies würde dem Künstler wahrlich eine Geniehaftigkeit zusprechen. Oder aber, ob nicht der Zuschauer selbst mehr in das Werk hineinliest und zu erkennen glaubt, indem er das Werk mit Erinnerungen abgleicht und neue Verbindungen und Querverweise zu seiner eigenen gesammelten mentalen Enzyklopädie erschafft.

Als Beispiel, und um für die Annahme der Sinnggebung durch den Zuschauer zu argumentieren, soll hier angeführt werden, dass sich durchaus weitere Intertextualitäten und Referenzen finden lassen und die Filme gleichermaßen eine Projektionsfläche werden, die dem Zuschauer die Möglichkeit bietet, seine eigenen Erinnerungen und mentale Datenbank mit den vorgestellten visuellen Eindrücken abzugleichen. So mag der Beginn in *Europa*, die lange Zugfahrt durch die Nacht in Richtung Frankfurt ebenfalls von Walther Ruttmanns *Berlin – Sinfonie einer Großstadt* (1927) inspiriert sein, falls Trier diesen Film gesehen hat, oder zumindest dem Kenner des Films Erinnerungen an diese wecken lassen. In *Europa* sowie *Berlin* ist eine Kamera vorn auf den Zug montiert und filmt auf die Gleise, die mit dem raschen Tempo zu einer hypnotisch bewegenden Struktur verschmelzen. In Triers *Europa* folgt hierzu noch die Stimme des Erzählers bzw. Hypnotiseurs, der den Zuschauer oder Protagonisten auf eine Reise in das zerstörte Nachkriegsdeutschland schicken will. Ruttmann wechselt hin und wieder die Perspektive und zeigt weitere Elemente der Bahnschienen, Weichen oder auch Signalzeichen.

Es ist klar, dass auch Trier nicht alles überschauen kann. Die subjektive Wahrnehmung des Zuschauers, der immer auch ein eigenes, mit dem Schöpfer des Werkes nur bedingt vergleichbares, Repertoire zur Dekodierung hat, führt zu ständig neuen Konnotationen und Vergleichen.

Trotz der großen Wandelbarkeit, der Entdeckung immer wieder neuer Stile und dem Experimentieren mit der Filmsprache, bleibt durchgehend eine Konstante bestehen: Die ausgiebige Verwendung von Intertextualitäten und Querverweisen, die größtenteils ihre Wurzeln in deutscher Kultur haben.

4.1.3 Die Familie & das Persönliche als Werkinspiration & Grundstein des Deutschen

Betrachtet man die Filme Triers aus der Perspektive eines auteurtheoretischen Ansatzes und zieht dabei noch seine Interviews hinzu, wird deutlich, dass er viele autobiographische Erlebnisse in seine Werke einfließen lässt. Neben seinen Angstzuständen, unter denen er seit seinem sechsten Lebensjahr zu leiden hat, ist ein weiteres familiäres Ereignis wegweisend für den Decodierungsversuch seiner Filme (Thorsen, 2010). In Bezug auf die Faszination oder Auseinandersetzung mit dem Deutschen und dem Nationalsozialismus, aber auch sein Künstlertum insgesamt, in Triers Werk nimmt die Geschichte seiner Eltern einen besonderen Stellenwert ein, auf das hier im Folgenden kurz eingegangen wird.

Lars von Triers Mutter Inger Høst (1915-1989) ist in ihren jungen Jahren in den kommunistischen intellektuellen Kreisen Dänemarks zugehörig, erlangt einen „Cand.Polit.“ an der Universität und engagiert sich innerhalb der Widerstandsbewegung gegen die nationalsozialistische Besetzungsmacht (Schepelern, 2000, S. 9). Dies zwingt sie im Herbst des Jahres 1943 zur Flucht und ins Exil nach Schweden. Am 30. April 1956 wird Lars von Trier als Lars Trier in Kopenhagen geboren.

Als Triers Mutter 1989 im Sterben lag, offenbarte sie ihm ein bislang gehütetes Geheimnis; Lars Trier sei nicht der Sohn des jüdischen Ulf Triers, sondern habe einen anderen biologischen Vater. Sie habe angeblich einen anderen Erzeuger haben wollen, da dieser ihrer Meinung nach, bessere künstlerische Gene besessen habe, die sie gern an ihr Kind weitergeben wollte (Thorsen, 2010). Peter Schepelern meint, dass „Inger Høsts disposition var et ejendommeligt eksempel på manipulation med genetiske elementer, et ekstremt udslag af moderlig ambition på afkommets vegne. Men det kan ikke nægtes, at eksperimentet lykkedes og resulterede i et helt usædvanligt kunstnerisk talent, som har beriget dansk film“ (Schepelern, 2000, S. 7).

In seiner Grundlage ist dies der Stoff, aus dem viele traditionellen Mythen und Heldensagen entstehen. Ein blasphemischer Vergleich wäre hier auf die Bibel zu verweisen; Maria und Joseph, der nicht der Vater des Heilands ist, ihn aber doch akzeptiert und großzieht. Aber vor dem Hintergrund des Themas Nationalsozialismus in dieser Arbeit ist es unvermeidbar auch auf einen bitteren Nebengeschmack in Verbindung zu dieser Geschichte zu verweisen. So erinnert der Gedankengang der Mutter, auch wenn sie nachweislich Kommunistin und im Widerstand war, an ideologische Überzeugungen der Nationalsozialisten in Bezug auf die Rassenlehre, bzw. an eine Überzeugung von der genetischen Vererbbarkeit von besonderen Talenten und Fähigkeiten. Besonders prekär wirkt dies, da Ulf Trier Jude war, und Lars von Triers Erzeuger ein Mann namens Fritz Michael Hartmann, der einer deutschen Familie abstammte (Thorsen, 2010).

Die Familie Hartmann hat im Laufe der Geschichte teils bekannte und erfolgreiche Künstler, besonders Komponisten und Musiker, hervorgebracht. Die Familiengeschichte der Komponistendynastie Hartmann lässt sich bis zu dem in Schlesien geborenen Komponisten und Violinisten Johann Ernst Hartmann (1726-1793) zurückverfolgen, der 1762 nach Kopenhagen zog, um dort als Kapellmeister der Königlichen Kapelle von 1768-1792 tätig zu sein (Barfod, 2017). Sein Enkel J.P.E. Hartmann (1805-1900) machte sich später in Dänemark ebenfalls einen Namen als ‚nordischer‘ Komponist. Inspiriert von der frühen deutschen Romantik prägte er den dänischen Kulturkanon mit seinen Arbeiten, die sich oft an der nordischen Mythologie und Sagen orientieren. Bekannt machten ihn seine Vertonungen von Adam Oehlenschlägers Texten wie bspw. „Guldhornene“ (Jensen, Harding, & Krabbe, 2017) (Meyers-Konversations-Lexikon, 1885).

Diese Erfahrung sehen viele Filmforscher als wesentliche Erklärung für Triers persönliche Spaltung und seine Faszination am Deutschen sowie Jüdischen. Auch sein Künstlername Lars von Trier soll Torben Grodal zufolge, von dieser Doppelheit zeugen, denn „Trier er et jødisk efternavn“ und die Hinzufügung eines deutschen Adelstitel sei besonders in der Zeit, in der die „angelsaksiske populærkultur“ in Europa stark einfließt und in der Nazideutschland in der Erinnerung als Personifikation des Bösen stehe, ein Zeugnis „for en kunstaristokratisk ambition og for en dyb indre identitetskonflikt mellem oplevelsen af at være offer og forestillingen om at være bøddel“ (Grodal, 2017, S. 133). Dieser Opfer-Täter-Konflikt lässt sich ebenfalls als zentrales Zeichen in nahezu all seinen Filmen wiederfinden.

4.2 Sprachlosigkeit & Kommunikationsprobleme in Cannes - Zenit des öffentlichen Skandals trotz Abkehr vom Expliziten im Film

Dieser Analyseabschnitt soll nun den näheren Kontext des Films *Melancholia* analysieren, durch ein kurzes Resümee der Pressekonferenz in Cannes, und bereits erste Deutungsansätze für Triers Aussagen zum Film und über seine Verbindungen oder Faszination am Deutschen liefern. Ein Transkript der letzten 4 Minuten der Konferenz ist im Anhang beigefügt.

Die Pressekonferenz zu *Melancholia* kann als Fluch und Segen zugleich für Triers internationale Karriere betrachtet werden. Zwar hatte er sich spätestens mit *Dogville* einen Namen in der Szene der filmbegeisterten Zuschauer des Arthouse-Kinos gemacht, doch das Interview vor der internationalen Presse in Cannes sorgte fernab seines Films und mehr abgezielt auf Trier als Person für Aufsehen. Die Journalistin stellt ihm zunächst eine Frage, die auf früher von ihm gegebene Interviews abzielt. Sie fragt nach seiner Faszination von der deutschen Romantik in Verbindung mit seinen eigenen deutschen Wurzeln und ob der darauf eingehen könne. Trier beginnt in medias res und erzählt, dass er lange Zeit glaubte, dass er ein Jude sei. Er geht dabei nicht tiefer auf seine Familiengeschichte ein, bleibt plakativ, an der Oberfläche und witzelt ein wenig provokativ, so wie es der Regisseur bekanntlich gerne tut. Hierbei stellt er undifferenziert die deutschstämmige Familie Hartmann, die allerdings schon seit vielen Generationen in Dänemark lebt und sich einen Namen als dänische Künstler gemacht haben, mit Nazis gleich. Möglicherweise ist diese Pauschalisierung, alle Deutschen sind Nazis, auf seinen groll gegen seinen leiblichen Vater zurückzuführen, der, wie bereits erwähnt, keinen Kontakt zu seinem Sohn wollte. Ohne dieses Hintergrundwissen, welches trotz allem auch nur eine Vermutung bleibt, steht Trier als äußerst provokant da. Dies wird ihm bewusst, und er versucht durch Übertreibung dies noch weiter zu treiben, indem er behauptet, er verstünde Hitler. Bei der Erwähnung Hitlers geht ein kurzes Raunen oder Lachen, durch den Saal, welches objektiv betrachtet ein interessantes Phänomen ist und viel über Hitlers Status in der Postmoderne erzählt. Die Thematisierung scheint weiterhin Tabubehaftet zu sein. Allerdings ist dies auch nachvollziehbar in Betracht der Umstände, dass Trier in den vorhergegangenen Sätzen das Judentum derart oft erwähnt hat um dann zu einem gewaltigen Bruch, ohne besonders eloquente Überleitung zu kommen. Auch wenn er die Schauspielerin Kristine Dunst, die ihm zuflüstert, er solle stoppen, beruhigt und ihr mitteilt, dass er eine Pointe mit dieser Geschichte habe. Die Pointe sucht er verzweifelt später, da er merkt, dass er sich verrennt und das Publikum diesem, den Dänen oft nachgesagtem,

schwarzen Humor nicht folgen kann. Ein letzter Erklärungsversuch seinerseits zielt auf die nationalsozialistische Ästhetik ab, doch er vermag es nicht sich adäquat auszudrücken und bezieht sich mehr auf die Persönlichkeit, dem Mann Albert Speer, der als Architekt Hitlers den Größenwahn des Führers erst zu Papier und später auch in die Tat umsetzen sollte. Es fehlen ihm schließlich die Worte und er atmet aus und sagt: „Okay, I am a Nazi“ (Transcript 1). In einem späteren Interview mit Peter Schepelern möchte Trier die Sache ebenfalls noch einmal klarstellen und er kommt von dem Prinzip seiner Sticheleien, dem „drillemotiv“, das Schepelern in Triers Produktionen und Persönlichkeit sieht, auf die „Hitler-Affäre“ zu sprechen. Damit wird deutlich, dass er während der Pressekonferenz die Intention hatte zu provozieren, dies allerdings aus dem Ruder lief. Er gibt allerdings dem Moderator eine beträchtliche Mitschuld, da dieser ihm nicht die Gelegenheit gab sich zu rechtfertigen. Der „Okay, I am a Nazi“-Satz sollte als resignierendes Ende einer Diskussion aufgefasst werden:

Du har jo set den der pressekonference flere gange og jeg mener jo den blev ødelagt af moderatoren, fordi han ikke sørgede for at jeg fik fejlet op efter mig. Altså den der sidste ”Når, men okay, så er jeg nazist”, det er jo ligesom noget man siger til en anden når man sidder i en diskussion og den anden vil ikke give op. Så siger man, ”okay, have it your way”, eller ”du får ret og jeg får fred”, men det betyder ikke andet. Jeg kunne lige så godt have sagt jeg var en blå kålorm med en solsikke stikkende ud af røven”. (Transcript 2)

Der eigentliche Skandal spielte sich dann erst später in der Resonanz der Medien ab. Während oder zum Ende der Pressekonferenz sind die Leute zwar verwundert, aber die meisten Anwesenden nahmen vieles mit Humor und dies bemerkt auch Trier im späteren Interview:

Der var ikke nogen, så vidt jeg husker, i pressesalen der, som havde noget problem med det jeg sagde. Ellers skulle de jo have rejst sig op; ”Hr. Trier jeg må holde dem fast på” en eller anden udtalelse. Men det var der slet ikke tale om. Nogen har teorien om det var et Twitter fænomen, fordi der kun kan være så og så mange anslag i en meddelelse, som jeg. (Transcript 2)

Weiterhin interessant ist, dass der Film *Melancholia*, der zu dem Eklat in Verbindung mit Hitler und Triers Ausspruch „I am a Nazi“ führte, weniger bzw. keine direkten Zitate oder Referenzen zum Nationalsozialismus aufweist. Im Vergleich stehen seine ersten Werke *Befrielsesbilleder* und *Europa* beispielsweise viel provokativer da, da diese, wie bereits erwähnt, den

Nationalsozialismus viel expliziter thematisieren. In *Melancholia* gibt es zwar einzelne Sequenzen, bei denen sich argumentieren ließe, dass sie von einer nationalsozialistischen Ästhetik inspiriert seien, aber diese monumental anmutenden Aufnahmen sind bei weitem als ideologisch befreiter und unverfänglicher zu bewerten als bspw. die ganze Handlung, die Verführung des amerikanischen Idealisten zum Terroristen für den nationalsozialistischen Widerstand gegen die Alliierten im Nachkriegsdeutschland von *Europa*. In *Europa* und *Befrielsesbilleder* ließe sich tatsächlich für gewisse Sympathie den Deutschen gegenüber argumentieren, doch sollte es lieber als Vermenschlichung und Entmystifizierung betrachtet werden, um den Mythos Hitler bzw. Nationalsozialismus zu dekonstruieren, denn Trier gibt in seinem späteren Interview ebenfalls zu verstehen:

Det er vigtigt at Hitler bliver menneskeliggjort. Fordi den der med at vi bare kan smide sagen til side og kan sige; "nå, det var Hitler og han var ond", ja men han var også et menneske og det er vigtigt at vide, for det han indeholder eller det han har gjort, kan ske igen.

Ob diese Form der Dekonstruktion und Entmystifizierung jedoch als gelungen gelten kann vor dem Hintergrund eines Films (*Europa*), der als hypnotischer Traum inszeniert ist, in der Realität und Surrealität, Geschichte und Mythos, ineinander verschwimmen, bleibt unbeantwortet. Die provokative Attitüde des jungen Triers ist weitaus nebulöser und von solch einer Doppelheit umgeben, dass eine eindeutige Antwort zu finden sich als geradezu unmöglich erweist.

In *Melancholia* steht diese Form der Provokation jedoch nicht auf der Agenda des Regisseurs. *Melancholia* wird als zweiter Teil der inoffiziellen Trilogie der „Depressionsfilme“ Triers gezählt, in denen er sich mit seiner eigenen Depression auseinanderzusetzen versucht und u.a. diese verschiedenen Stadien und teilweise ganz persönlichen Eindrücke auf die Leinwand zu bringen mit den drei Filmen *Antichrist*, *Melancholia* und *Nymphomaniac*. *Melancholia* und *Antichrist* sind in ihrer Machart viel finsterer und zeichnen sich durch eine depressive und melancholische Stimmung aus. Ebenso sind sie bei der Anzahl ihrer philosophischen Betrachtungen und Aspekte begrenzter, aber dafür konsistenter und tiefgründiger.

4.3 Konzeption & Aufbau des Films

Dieser Abschnitt der Analyse ist durch grundlegende filmanalytische Arbeit gekennzeichnet. Hier werden die elementaren Eigenschaften des Films, wie Genreeinordnung, Aufbau und Narrativ des Films präsentiert.

4.3.1 Genre

Dass Lars von Trier ein Provokateur ist und es versteht mit den Erwartungshaltungen seines Publikums zu spielen und zu brechen, sieht man deutlich am Beispiel *Melancholia* und dessen Narrativ und dem Verhältnis zum Genre des ‚Weltuntergangsfilms‘.

Die Abkehr vom Mainstream ist ein wesentliches Merkmal der meisten Auteure, bei denen das Avantgardistische und den Geschmack der Masse Herausfordernde ihre Filme kennzeichnet. Dies trifft auch auf Lars von Trier zu. Besonders das Genre und das Spiel mit diesem prägt Triers Schaffen. Als Beispiel sei hier die Krankenhausserie *Riget (Hospital der Geister)* angeführt. Das Genre der Krankenhausserie, wie es bspw. durch die im gleichen Jahr erschienene Serie *Emergency Room* (1992) beliebt wurde, erfährt bei Trier eine Verschmelzung mit dem Mysterygenre mit übernatürlichen und unerklärlichen Ereignissen, im Stile David Lynchs und seiner 1990 erschienenen TV-Serie *Twin Peaks*. Zwei eigentlich unvereinbare Kräfte; das streng Rationelle und Wissenschaftliche aus der Sphäre des Krankenhauses trifft auf das Übernatürliche und Mysteriöse, indem sich unter dem Krankenhaus die Tore zur Unterwelt bzw. dem Reich der Geister öffnen. Nach dem gleichen Prinzip verfährt Trier auch bei *Melancholia*. Für das Genre der eschatologischen oder apokalyptischen Katastrophenfilme, die sich mit dem Ende der Welt auseinandersetzen, ist es ein integraler Bestandteil mit den Hoffnungen des Zuschauers zu spielen. Meist wird erst im Laufe des Films klar, dass die Menschheit dem Untergang geweiht ist, und meist sind Protagonisten im Zentrum der Erzählung, die mit allen Mitteln versuchen, das Unheil doch noch abzuwenden. Diese Konstellation legt oftmals das Grundgerüst für die Erzählung und ermöglicht es viele Spannungsbögen und ungeahnte Wendungen der Handlung miteinzuflechten. Bekannte Beispiele für derartige Filme und einen deutschen Auteur aus diesem Bereich wäre Roland Emmerich, der mit seinen Filmen *Independence Day* (1996), *Godzilla* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004) und *2012* (2009) in Hollywood und weltweit Ruhm und Erfolg erlangte.

Da es kein offiziell übergeordnetes Genre des Katastrophenfilms oder Weltuntergangsfilms auf der Homepage der renomierten Internet Movie Database (IMDb) gibt, bedient sich IMDb der Kategorien *Action*, *Adventure* und *Sci-Fi* um Emmerichs Untergangsfilme grob einzuordnen (IMDb, 1996) (IMDb, 2009). Lars von Triers *Melancholia* hingegen wird als Drama und Sci-Fi geführt (IMDb, 2011). Sicherlich ließe sich auch für Charakteristika eines Dramas in Emmerichs Filmen argumentieren, da neben dem Untergangsszenario meist auch noch persönliche und beziehungsmäßige Herausforderungen auf den Protagonisten zukommen, um neben den bereits unüberwindbar erscheinenden äußeren Einflüssen nun auch noch durch das Nahe und Innere weitere mentale Hürden für den Protagonisten zu generieren, um so für mehr Spannung für den Zuschauer zu sorgen, doch bei Lars von Trier erfährt dieses Verhältnis eine Umkehrung. Die äußeren Umstände, die im regulären und massentauglichen Katastrophenfilm im Vordergrund stehen, spielen in *Melancholia* nur marginal eine Rolle. Erst zum Ende des Films, mit dem Aufprall des Planeten rückt die kosmische Katastrophe in den Vordergrund. Ansonsten ist während des gesamten Films das Innere im Zentrum der Aufmerksamkeit und es wird so versucht, durch die visuellen Eindrücke das Innere der Protagonisten widerzuspiegeln. Der Verzicht auf Suspense und die Konfrontation des Weltenendes bereits ad initio des Filmes legen es nahe, sich deshalb mit anderen Deutungsmöglichkeiten auseinanderzusetzen, die dem Film zugrunde liegen könnten.

4.3.2 Die Bedeutung des Prologs – Stillstand

Trier zerstört jegliche Erwartungshaltung oder Spannung bereits in den ersten acht Minuten seines Films, indem er hier in einem in Zeitlupe (slow-motion) wiedergegebenen Prolog wesentliche Elemente der Handlung in Fragmenten dem Publikum präsentiert. So wird z.B. die finale Katastrophe, der Zusammenprall des riesigen Planeten mit der Erde, bereits gezeigt. Natürlich kann der Zuschauer die gesehenen Bilder als alternative Realitäten oder Traumsequenzen interpretieren oder in Frage stellen, aber mit fortlaufender Handlung bewahrheiten oder kehren auch die anderen Sequenzen und Bilder des Prologes wieder und das Ende wird somit auch immer absehbarer. Auch dessen ist sich Lars von Trier sicherlich bewusst, denn in dem Prolog ist eine Sequenz eingegliedert, die die Protagonisten Justine in ihrem Brautkleid zeigt, wie sie versucht in Zeitlupe gegen lange Fäden grauer Wollfäden anzugehen. Durch die Slow-Motion kommt die Bewegung fast zum Erliegen und die Progression zum Stillstand gebracht. In einer späteren Szene erzählt Justine ihrer Schwester

Claire von diesem Traum. In diesem Zusammenhang bemerkt Jacob Bøggild, dass in dem Film (in seinem Ursprungstext auf Englisch) von „gray woolly yarn“ die Rede ist, und eben dieses „yarn“ im Englischen sowohl Garn im regulären Sinn bedeuten kann, aber auch als Wort für eine Geschichte, die gesponnen wird (Bøggild, 2018, S. 45-46). In der deutschen Sprache ist diese Redewendung ebenfalls bekannt als Seemannsgarn.

Der Prolog besteht aus „sixteen haunting, static visual tableaux“ (Shaviro, 2012). In allen 16 Shots ist die Kamera fixiert, was geradezu untypisch für die Filme Triers ist, da es gegen eine grundlegende Regel des von Trier erfundenen Konzepts der Dogme-Filme verstößt. Nach dem Prolog ist der Film ebenfalls nur mit Handkamera gefilmt, bzw. werden auch Verwackelungseffekte in der Postproduktion hinzugefügt, um die Kontinuität des Stils während der Handlung nicht zu brechen (Trier, Hjorth, & Claro, Making of: Melancholia, 2011). Somit steht der achtminütige Prolog pars pro toto für den gesamten Film. In Bezug auf die Kontinuität sei kurz angefügt, dass Shaviro den Film, abgesehen vom Prolog, stilistisch stark durch den von ihm introduzierten Begriff „post-continuity“ bezeichnet, tatsächlich sehen sich Tendenzen, die mit dem *classical cut* des Hollywood continuity-stils brechen (Shaviro, 2016): „At times, von Trier conforms to shot-reverse shot structures and other traditional continuity rules; but at other times, he casually ignores these conventions, flipping around spatial relations and scrambling perspectives“ (Shaviro, 2012). Diese Nonkonformität ist besonders in den Sequenzen der Hochzeitsfeier zu sehen, in der abrupte Schnittfolgen, Jumpcuts und hektische Schwenks der handgehaltenen Kamera den Stil dominieren.

4.3.3 Plot & Handlungsstruktur

Der Plot und die Handlung des Films sind im Grunde sehr schnell erzählt. Der Film begleitet eine junge Frau namens Justine während den letzten Stunden oder Tagen auf der Erde. Es beginnt in medias res mit ihr als Braut zusammen mit ihrem frisch getrauten Ehemann Michael auf dem Rücksitz einer Limousine, die versuchen zur Hochzeitsfeier auf dem Anwesen des Mannes von Justines Schwester Claire zu gelangen. Sie scheitern jedoch an der kurvigen Zugangsstraße zum Anwesen und der Länge des Wagens und müssen den letzten Weg zu Fuß zurücklegen und kommen somit zu spät. Die Hochzeitsfeier endet abrupt und frühzeitig verlassen die Gäste samt Ehemann das Anwesen. Justine verfällt in eine schwere Depression. Gleichzeitig zeigt sich ein Planet am Himmel, der in den folgenden Minuten des Films, bzw. Tagen der Handlung im Film, immer näherkommt. Justines Zustand scheint sich immer weiter

zu stabilisieren und verbessern, während ihre sonst so rationelle Schwester Claire und ihr Ehemann John verzweifeln. Als es absehbar wird, dass ein Vorbeiziehen unmöglich ist und die Kollision zwischen Planet und Erde kurz bevorsteht, begeht John Selbstmord und hinterlässt Claire und ihren gemeinsamen Sohn Leo zusammen mit Justine auf dem Anwesen. Auf dem dazugehörigen Golfplatz baut Justine eine kleine Hütte aus Stöckern, in der die drei gemeinsam den Untergang der Welt abwarten.

Obwohl dem Narrativ durch die Präsentation wesentlicher Spannungsmomente des Films im Prolog bereits viel Spannung genommen wird, bedeutet dies nicht die komplette Abkehr von klassischen Erzählstrukturen. Zwar schreiten der Plot bzw. die Handlung (ähnlich wie der Prolog in Zeitlupe) nur langsam bis schleppend voran, aber die Dramaturgie lässt sich, abgesehen von dem Prolog, auch in Handlungsphasen nach dem klassischen aristotelischen Drama einteilen (die 5-Akt-Struktur), die später auch von Gustav Freytag im „Dramendreieck“ visualisiert wurde (Neuhaus, 2014, S. 73). In der Exposition beginnt die Problementfaltung mit der Präsentation der Figuren. Die steigende Handlung erfolgt während der Hochzeitsfeier und dem sofortigen Scheitern der neubeschlossenen Ehe – die Gäste samt Bräutigam verlassen das Anwesen und die Feier ist beendet. Einen zwischenzeitigen Höhepunkt der Krise und Peripetie (Umschwung/Glückswechsel) erlebt der Film mit der konstanten Anwesenheit des Planeten Melancholia sowie Justines erstarkter Depression. Der retardierende Moment und die fallende Handlung lässt sich am Flyby, dem Vorbeiziehen des Planeten festmachen. Jedoch folgt die Katastrophe der klassischen Tragödie mit der Wiederkehr des Planeten und der finalen Kollision mit der Erde.

Melancholia zeichnet sich im Aufbau auch durch eine Abweichung von Triers eigenen Mustern aus. Die Majorität seiner Filme ist durch eine Vielzahl von Kapiteln gekennzeichnet. Meist enthalten die Filme darüber hinaus einen Prolog und einen Epilog, zumindest die Filme seines Spätwerks sind davon gekennzeichnet. Die Gliederung in Kapitel kann grundlegend verschieden bewertet und interpretiert werden. Einerseits kann dies bloß als eine Handschrift des Künstlers verstanden werden, aber es kann mehr Bedeutung zugemessen werden, wie zum Beispiel die den Bruch des Narrativs und damit die Kapitelaufteilung als metafiktionales Element, die dem Zuschauer immer wieder aus dem Geschehen reißen und auf die Fiktion des Films aufmerksam machen.

Melancholia besteht neben dem Prolog aus bloß zwei Kapiteln. Dies unterbricht das Narrativ nur wenig und damit tritt das Metafiktive in den Hintergrund. Der Zuschauer hat die Möglichkeit, tiefer in die Geschichte einzudringen.

Natürlich ist es eine Auslegungssache, ob der Erzählfluss von dieser Struktur eines Zweiakters profitiert oder gerade durch diese beiden langen Kapitel den Film noch zähflüssiger erscheinen lässt. Und selbstverständlich kann die langsame und geradezu ereignislose Erzählung durch den Zuschauer subjektiv auch als positiv aufgefasst werden.

Auch in seiner Struktur als Zweiakter (wenn man den Prolog nicht als vollwertigen Akt zählt) verhält sich der Film zu seinen Vorgängern gleicher Form gegensätzlich. Die Zweiakter im Film haben eine lange Tradition in der Geschichte des Films. Die frühen Filme wurden in Akte aufgeteilt, wobei ein Akt der Länge einer Filmrolle entsprach. Die 35mm-Filmrollen umfassten eine Länge von 300 Meter Filmstreifen, die bei einer Bildrate von 24 B/S zur Vorführlänge von ungefähr 11 Minuten führte. Der Zweiakter bestand somit aus zwei Rollen und einer Vorführlänge von 22 Minuten (abhängig von der Vorführgeschwindigkeit) (Hüningen, 2012). Da der Film jedoch auch eine Nähe zu Wagner und der Oper hat, sei kurz angefügt, dass die Struktur des Zweiakters auch häufig im Genre der Musikdramen (Opern) zu finden ist, bei denen es eine Ouvertüre und zwei Akte gibt (Bundschuh, 2013, S. 50).

4.4 Trier & die nationalsozialistische Ästhetik

Im Zentrum des Skandals von Cannes standen Lars von Triers eigene Aussagen der Pressekonferenz. Viele, die sich ausgiebig mit Trier befasst haben und auch er selbst, bemängeln die Unreflektiertheit der Medien und dass die Journalisten ihn beim Wort nahmen, denn jeder, der sich ein wenig mit Triers Rhetorik auskennt, hätte im Stande sein müssen, die satirische Deroute zu durchschauen (Hillersborg, 2011). Das Wesentliche und eigentlich Interessante war, die Erklärung zu seiner Faszination an der nationalsozialistischen Ästhetik, denn hier bezieht er sich lediglich auf den künstlerischen Wert und Ausdruck dieser besonderen Ästhetik des Monumentalen, welches laut Anna Sofie Hillersborg, eine ganz andere Sache sei, als politische Sympathie für das Naziregime (Hillersborg, 2011). Hillersborgs Fazit lautet, dass, wenn Trier im Zusammenhang mit *Melancholia* über eine in der Ästhetik begründete Verwandtschaft zu Hitler spricht, drehe es sich in Wirklichkeit mehr um die gemeinsame Faszination an der deutschen Spätromantik, als um die durch die Nazis eigens geschaffene Ästhetik. Dies mag für *Melancholia* zutreffend sein, da es keine martialischen Aufmärsche von Soldaten im Film gibt. Generell verzichtet *Melancholia* auf Massenszenen, die einer Produktion Riefenstahls ähneln könnten. Die einzige Szene mit vielen Menschen ist die Hochzeitsfeier der Protagonistin. Hier sind Familie und Gäste in großer Zahl geladen, sodass es unübersichtlich und verwirrend wirkt. Diese Unüberschaubarkeit wird durch die wackeligen Bilder der Handkamera im post-continuity Stil, die sich zwischen den Feiernden durchzumanövrieren versucht und vermittelt gleichzeitig Justines Unbehagen bzw. einsetzende Depression. Dies steht im starken Kontrast zu den strukturierten Paraden der Parteitagfilme oder der Olympiaaufnahmen, bei denen es Riefenstahl wie bereits erwähnt ihr zufolge auch nur um das Festhalten und die Darstellung von Stärke, Gesundheit und Harmonie ging (Sontag, 1977).

Natürlich wissen wir u.a. durch Metz, dass ein Film oder mehrere, niemals durch so wenige Worte beschrieben werden kann, aber ginge man von nur diesen drei Begriffen als Motivation oder Thema für Riefenstahls Filme aus, so verhielte sich dies grundlegend gegensätzlich zu Triers Motivationen im Film – zumindest seinen Aussagen in Interviews zufolge. Denn bei ihm ist es eben nicht das Starke, Gesunde und Lebendige, sondern eine Inversion dieser Begriffe: Das Schwache, das Kränkliche und das Tödliche werden in seinen Filmen ins Zentrum gerückt (Trier, 2018). Peter Schepelern hebt dies vor allem in Triers Abschlussfilm der Filmakademie

hervor, dass der Film zwar „en umiskendelig fascination af fascismen“ enthält, dem steht jedoch Triers persönliches Dementi gegenüber, indem er sagt: „Jeg er blevet skældt ud for at tage et fascistisk synspunkt i filmen. Men det jeg vil frem med, er et humanistisk budskab. Jeg har ikke taget parti for den tyske officer, fordi han er nazist, men fordi han er taberen“ (Schepelern, 2000, S. 59). Dies zeugt von einer misslungenen Kommunikation in Bezug auf Intention seitens des Regisseurs und der Wahrnehmung der Zuschauer/Empfänger, denn Schepelern empfindet den Film trotz Triers Dementi weiterhin als „politisk og æstetisk særdeles ukorrekt“ (Schepelern, 2000, S. 59). Aber Trier versteht es auch, ob bewusst oder unbewusst, immer wieder Brücken zum Nationalsozialismus zu schlagen – oder zumindest den Betrachter durch Konnotationen ans Dritte Reich denken zu lassen. Da dies doch relativ komplex und ein nicht unwesentlicher Faktor für diese Arbeit ist, möchte ich im Folgenden auch kurz auf die Frühwerke eingehen, da diese die Debatte, die ihren Zenit vorerst mit *Melancholia* erreicht hat, supplieren und bereichern können.

4.4.1 Das Frühwerk & die explizite Darstellung der Nazis

Triers Faszination des Nationalsozialismus hat er bereits in früheren Interviews offen thematisiert und besprochen, so sagte er selbst u.a.: „Nazismen og Anden Verdenskrig var en stor kulturel begivenhed. [...] Jeg er besat af Tyskland [...] Mine film viser min besathed med krigens univers“ (Schepelern, 2000, S. 124). Visuell lässt sich diese Faszination direkt in den frühen Filmen wiederfinden. In dem privat gefilmten Kurzfilmprojekt *Orchidégartneren* tritt Trier selbst als die jüdische Hauptperson Victor Marse mit SS-Helm und Nazi-Uniform auf (Grodal, 2017, S. 133) (Schepelern, 2000, S. 124), während die beiden Filme *Befrielsesbilleder* und *Europa* explizit während der Stunde Null, der Nahtstelle zwischen Hitlers Drittem Reich und dem zerstörten Nachkriegsdeutschland, stattfinden. Peter Schepelern meint auch in Triers Mysterydramaserie *Riget* (1994) im Namen eine Anspielung zum Dritten Reich und durch die teils tyrannisch auftretenden Oberärzte Helmer und Krüger (aus dem der Satan selbst ersteigt) zu Hitler zu sehen (Schepelern, 2000, S. 124). Möglicherweise aufgrund dieser Konnotationen, die im Titel mitschwingen könnten, so Schepelern, wurde in der deutschen Übersetzung der Name der Serie zu *Geister* geändert und das Reich der Geister im Dialog konsequent zu Königreich übersetzt (Schepelern, 2000, S. 124). Dies mag vielleicht eine

gewagte These sein⁵, doch feststeht, dass zumindest die frühen Filme sich deutlich mit dem Thema Nationalsozialismus auseinandersetzen. Ganz konkret manifestiert sich diese Faszination am Deutschen auch dadurch, dass die gesprochene Sprache in den ersten Filmen Deutsch bzw. Multilingual ist. Die deutschen Charaktere sind mit deutschen oder deutschsprechenden Schauspielern besetzt.

Lars von Triers künstlerische Leistung als Filmemacher und Faszination vom Nationalsozialismus, dem Untergang und einer faschistischen Ästhetik kommt zum ersten Mal in seinem Abschlussfilm der dänischen Filmakademie 1982 in seiner Gänze zum Ausdruck. Hier lässt sich der Grundstein seiner Provokation aber auch seines Talents finden, da dieser zunächst mit einer Länge von 57 Minuten ungewöhnlich lang und als Triers erste Film in Spielfilmlänge gelten kann, und gleichzeitig der erste Abschlussfilm in der Geschichte der dänischen Filmakademie ist, der im selbigen Jahr auch Kino- und TV-Premiere feierte, sowie respektvolle Kritiken erhielt (Schepelern, 2000, S. 58). Gleichzeitig ist der Film jedoch auch der erste Film, der visuell explizit den Faschismus bzw. Nationalsozialismus abbildet und die Ästhetik des Untergangs thematisiert.

In dem Film scheint Trier für den Aufbau und die Form von Dante inspiriert, da die Dramaturgie, der Aufbau des Films einem dantischen Triptychon entspricht: Der Protagonist Leo, ein Wehrmachtssoldat, durchlebt auf seinem Weg von Abend, Nacht bis zum Morgengrauen verschiedene Stadien, die mit der Hölle, dem Fegefeuer und dem Himmel gleichgesetzt werden können (Schepelern, 2000, S. 58). Tatsächlich lassen sich für die verschiedenen Stadien im Film argumentieren, da diese auch visuell zum Ausdruck kommen. So beginnt der Film in einem dunklen Fabriksgebäude oder Kellergewölben, indem Dunkelheit und rote Farben die Mise-en-Szene dominieren. Es hängen viele große Metalketten von der Decke, brennende Fackeln und Feuer sind neben roten Glühbirnen die einzige Lichtquelle und in einer Szene fährt gar ein an den Füßen aufgehängter brennender Mann durch das Bild. In den Räumlichkeiten befinden sich mehrere Wehrmachts- und SS-Soldaten in Gefangenschaft der Alliierten. Immer wieder in dieser Szene begehen die Soldaten Selbstmord, indem sie sich mit Pistolen erschießen. Auch Der Protagonist Leo versucht dies, er reißt sich dafür zwei Knöpfe von der Uniform und wirft sie in einen Eimer voll Wasser und anderer Knöpfe.

⁵ *Riget* ist nach dem Reichshospital (Rigshospitalet) in Kopenhagen benannt. Natürlich könnte der Name für deutsche Zuschauer Konnotationen zum Dritten Reich hervorrufen, aber da es eine dänische Produktion ist, und das „Deutsche“ keine große thematische Relevanz in dem Werk hat, ist davon auszugehen, dass diese Parallelität eher zufällig ist.

Möglicherweise ist dies als Anspielung oder Referenz an den Charonspfennig gedacht, die Münzen für den Fährmann Charon über den Styx in das Reich der Toten in der griechischen Mythologie (Nawroth, 2019). Die Verknüpfung zum Totenreich wird auch visuell explizit durch die Symbolik der Zahlen unterstrichen, da die Tür, durch die der Protagonist flieht, kurzzeitig von außen angestrahlt wird und sich die religiös-mystische Zahl 666 erkennen lässt. Ein deutlicher Hinweis, dass eben dieser Raum als Teil der Hölle verstanden werden soll, da die Zahl innerhalb der christlich geprägten westlichen Welt durch die Offenbarung des Johannes im Kapitel 13 der Lutherbibel als Zahl des Teufels oder des Bösen gilt.

Das Farbthema im Film ändert sich mit der Flucht aus der Gefangenschaft. Der Protagonist kommt zu seiner dänischen Geliebten heim, die zuvor jedoch noch mit einem dunkelhäutigen GI (amerikanischem Soldaten) engumschlungen Wein trank. Dies beobachtet Leo, geht jedoch nicht weiter darauf ein. Während dieser Szene ist das Bild in Orange eingefärbt. Die dänische Geliebte oder Freundin Leos heißt Esther. Ob dem Namen ebenfalls eine intertextuelle Bedeutung zugemessen werden kann, ist im Grunde naheliegend, da viele von Triers Charakteren im Film eine tiefere Bedeutung im Namen haben (bspw. in *Melancholia* die beiden Schwestern Claire und Justine). Der Name Esther hat seinen Ursprung im persischen und hebräischen und bedeutet so viel wie „die Leuchtende, Strahlende“, im kurdischen allerdings auch „Stern“, „Licht des Auges“ und „Träne“ (Kohlheim & Kohlheim, 2014).

Einerseits ist natürlich das Faktum, dass der Name aus dem Jüdischen kommt, bereits ein möglicher Indikator für die Inkongruenz zwischen dem deutschen Protagonisten und seiner Geliebten. Noch viel prekärer, als die bloße Liebschaft zwischen einem deutschen Besatzer und einer dänischen Frau, welches nach der Kapitulation Nazideutschlands und in den unmittelbaren Nachkriegsjahren für dänische Frauen große Konsequenzen haben konnte⁶. Vor dem Hintergrund der Bedeutung des Namens Esther als „Licht des Auges“ oder „Träne“ ergibt sich bereits die Möglichkeit einer Vorausdeutung auf das Schicksal des Protagonisten, der von Esther im Wald geblendet wird.

Bereits in seinem Erstlingswerk wird klar, dass Trier zwar eine Faszination für das Thema Nationalsozialismus hat, u.a. durch die historische Verankerung in der Stunde Null, aber dass er bereits hier ein wesentlich größeres Repertoire an Themen und Motive aus anderen kulturellen Einflussphären wie z.B. der Antike hat und diese in das Werk einfließen lässt. Es sind geschickte Verknüpfungen und Dinge, die den aufmerksamen Zuschauer die Handlung

⁶ Die sogenannten tyskerpiger. Siehe (Hestbech, 2009).

vorausahnen lassen. Ganz unweigerlich lässt das Werk jedoch auch an das deutsche Drama *Draußen vor der Tür* erinnern, das die Erlebnisse des Krieges und die Verarbeitung und Schuldfrage aus der Sicht des Soldaten und Kriegsheimkehrers Beckmann präsentiert (Borchert, 2013).

4.4.2 Riefenstahl in *Melancholia* – Farbdominanzen & Protagonisten

In *Melancholia* existieren keine direkten Zeichen des Nationalsozialismus, wie sie noch im Frühwerk zu finden sind. Und doch lassen sich auch zu Riefenstahls Werk Parallelen finden. Aber es sind Parallelen, die aus dem präfaschistischen Werk herrühren. Namentlich ist es der Bergfilm *Das blaue Licht* (1932), in dem Riefenstahl zusammen mit Béla Balázs Regie führte und auch als Schauspielerin in der Hauptrolle zu sehen ist, in dem sich die meisten Gemeinsamkeiten entdecken lassen.

Der Film *Das blaue Licht* erzählt die verhängnisvolle Geschichte eines Berges und ihres Schatzes. Der Berg Monte Cristallo leuchtet in Vollmondnächten in einem mysteriösen blauen Licht, das viele junge Männer des Dorfes am Fuß des Bergs dazu verleitet, den Ursprung dieses Lichtes ergründen zu wollen, wobei der Aufstieg für sie den sicheren Tod bedeutet. Nur die vom Dorf als Hexe geächtete, naive Einsiedlerin Junta kennt den rechten Pfad und die Quelle des geheimnisvollen Lichts: Eine Grotte voller blauer Kristalle von unschätzbarem Wert. Ein junger Maler schafft es Juntas Vertrauen zu erlangen und folgt ihr. Er erzählt im Dorf von den Kristallen und die Bewohner machen sich auf die Grotte zu plündern. Junta stürzt beim nächsten Vollmond beim Aufstieg in den Tod, möglicherweise aus Enttäuschung und daraus resultierender Unachtsamkeit oder weil das blaue Licht nun erloschen ist und ihr nicht länger den Weg weisen kann.

Zunächst ist es die Farbsymbolik, die die beiden Filme unverkennbar verbindet. Die Farbe Blau und die Bedeutung in beiden Filmen kann als Spiegel oder Zeichen der kompletten Handlung der Filme verstanden werden. Natürlich variiert die Farbsymbolik abhängig vom zeitlichen und kulturellen Kontext, übergeordnet gilt jedoch für die westliche Kultur, dass die Farbe Blau zu den kalten und niederstimmenden Farben gezählt wird – zumindest laut Goethes Farbsymbolik: „Diese Farbe macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie; allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts. Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick“ (Goethe, 2004).

Die blaue Farbe wird seit jeher auch als „Götterfarbe“ und als majestätische Farbe betrachtet, die den Fürsten und hohen Beamten, sowie Priestern vorbehalten war (Konversations-Lexikon, 1906, S. 319-320). Dies mag primär daran liegen, dass die blaue Farbe zwar in der Natur häufig zu finden ist, so sind Himmel und Wasser blau, doch es stellt sich als erstaunlich komplex heraus, die Farbe zu kultivieren oder konservieren, und sie so für den Menschen gebräuchlich zu machen. Damit schafft die Farbe Blau ein erstaunliches Verhältnis von Allgegenwärtigkeit und doch Seltenheit durch ihre unmittelbare Unverfügbarkeit. Diese Verbindung, die die westliche Kultur mit der Farbe Blau assoziiert, kommt in *Melancholia* unverkennbar stark durch den zerstörerischen blauen Planeten zum Ausdruck. Einerseits ist er, wenn man von der Definition der Natur als alles der Kultur (d.h. vom Menschen künstlich geschaffene) Komplementäre ausgeht, ein Naturphänomen und damit zwar potenziell allgegenwärtig⁷, aber gleichzeitig wäre ein plötzliches Erscheinen, wie es im Film vermittelt wird, und bloßes Vorbeiziehen eines solchen vagabundierenden Planeten äußerst unwahrscheinlich und eine Seltenheit, wie z.B. der Halleysche Komet, der knapp alle 76 Jahre in einer festen Bahn an der Erde vorbeizieht (Heister, 2010).

Die Symbolkraft eines bläulichen erhabenen, für den Menschen unüberwindbaren und damit gottesähnlichen Gewalt eines Himmelskörpers sollte vor diesem Hintergrund der Erörterung einleuchtend sein. Ähnlich verhält es sich bei Riefenstahls Film, in der das blaue Leuchten, das den Berg erhellt ebenfalls eines natürlichen bzw. durch die kräftig leuchtende Eigenschaft und die Verführung der Menschen zum Erklimmen des Gipfels, eines (über)natürlichen Phänomens herrührt.

Aber auch die Farbgebung der natürlichen Umgebung ändert sich in *Melancholia*, bzw. ist in den Außenaufnahmen von Blautönen dominiert. Diese Dominanz nimmt mit dem Näherkommen des Planeten immer weiter zu. Bis es zum finalen Aufprall kommt, der das Bild von Blau zu Schwarz werden lässt. Somit deutet die blaue Farbgebung auf den Tod hin, da Schwarz in der westlichen Kultur die Farbe des Todes ist: „Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sei, ist uns bekannt“ (Goethe, 2004).

Auch scheint Riefenstahls Rolle, die „Junta“ einige Gemeinsamkeiten mit der Hauptperson in Triers Film zu teilen. Sonntag beschreibt „Junta“ als „ein primitives Geschöpf mit einer

⁷ Tatsächlich ist die Bedrohung durch vagabundierende Planeten nicht besonders groß, aber andere, kleinere Objekte wie Kometen oder Meteore sind potentiell eine Gefahr für die Erde (Lorenzen, 2012).

einzigartigen Beziehung zu einer destruktiven Macht. (Nur Junta [...] gelingt es, das blaue Licht unversehrt zu erreichen.)“ (Sontag, 1977, S. 8). Justine in Triers *Melancholia* erscheint dem Zuschauer keineswegs primitiv, im Gegenteil, sie gehört einer hohen sozialen Schicht an und arbeitet in einer Schlüsselposition in einer Werbeagentur. Aber es wird deutlich, dass auch sie eine Art Verbindung oder gar Beziehung mit der destruktiven Macht in Form des blauen Planeten aufbaut.

Béla Balázs, selbst aus Ungarn stammend und mit jüdischen Wurzeln, der zusammen mit Riefenstahl den Film *Das blaue Licht* inszenierte, äußerte folgenden sehr passenden Satz zum Abschluss des Abschnitts über die mögliche Bedeutung der Farbe Blau: „Ist blau vielleicht die Farbe des Vergessens? Wenn es noch nur ein wenig blauer wäre, wenn alles blau wäre, dann müßte das Leben darin versinken“ (Balázs, 1930, S. 179). Dies beschwört ebenfalls eine fatalistische oder melancholische Grundstimmung, die mit der Farbe Blau verbunden wird, und rundet die Gemeinsamkeit der beiden Filme in diesem Sinne ab: Ein ekstatischer Zustand bis hin zur gänzlichen Auflösung allen Seins durch den Tod in der bzw. durch die Natur. In Riefenstahl und Balázs Film verdeutlicht durch die Verführung in den Tod der zahlreichen jungen Männer hervorgerufen durch das blaue Licht. In Triers *Melancholia* versinkt letztlich alles Leben buchstäblich in blau – dem blauen Planeten, der somit den Zustand des Vergessens noch übertrifft durch die Apokalypse und Auslöschung alles Lebens und damit auch, in der Diegese, die Fähigkeit des Vergessens und Erinnerns.

Es ist nicht bloß die Farbe Blau, die beide Filme eng verbindet, sondern es ist vielmehr das, was das blaue Licht in beiden Filmen ausdrückt. Es ist die Huldigung oder die Beschreibung einer Übermacht einer gottgleichen Natur. Demgegenüber steht die Zivilisation, die bis zu einem gewissen Grad als verkommen oder zumindest negativ dargestellt wird. In Riefenstahls Film bedeutet die Gesellschaft das Todesurteil für die Protagonistin, während bei Trier die ultimative Konsequenz eine mögliche Erlösung für die Protagonistin durch ihren eigenen, aber auch der totalen Auslöschung allen Lebens mit sich zieht.

Damit legt sich eine antimodernistische Grundhaltung über beide Filme, die die Modernität, die Gesellschaft und Fortschritt stark ablehnen. In Riefenstahl wird dies durch die Protagonistin verdeutlicht, die als von der Zivilisation Ausgestoßene lebt. In *Melancholia* verdeutlicht sich eine regressive und zivilisationskritische Haltung u.a. in dadurch, dass John, der wohlhabende Ehemann Claires, als Hobbyastronom den wissenschaftlichen Gutachten und Prognosen, die vom Vorüberziehen des vagabundierenden Planeten sprechen, glaubt und

doch irrt. Trier gibt hier dem Fiktiven und Übernatürlichen, dem in Streit mit jeder wissenschaftlichen Logik und Physik stehenden, einen Spielraum. In *Melancholia* ist es der „Dance of Death“, die Bahn des Planeten, wie er um die Erde kreist und gegen jede Regel der elementaren Physik (Gravitation, Trägheit der Masse, und Momentum) verstößt und damit letztlich doch die Erde in einem vernichtenden Aufprall zerstört.

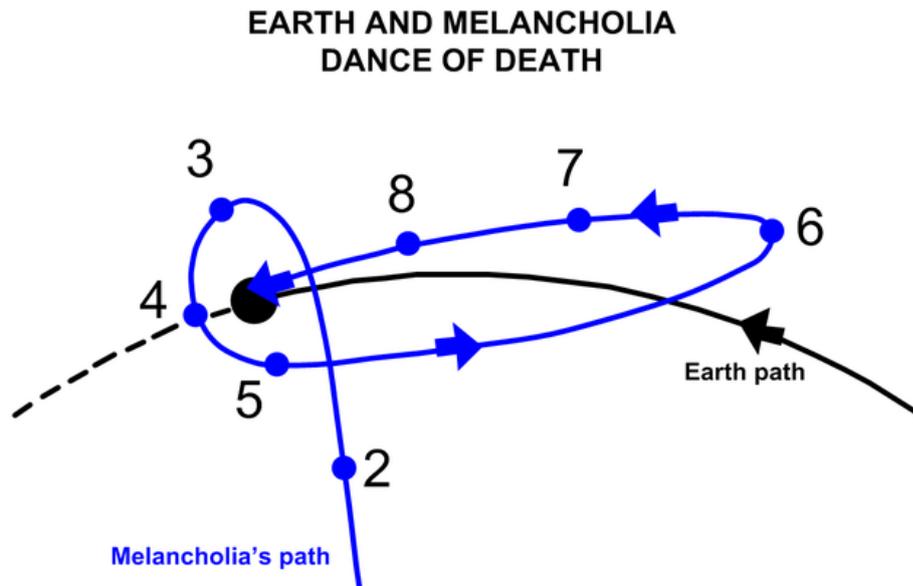


Abbildung 2: Der Totentanz der Planeten

Der mythologische Aspekt dieses Vorgangs wird durch den Namen unterstrichen, da der Dance of Death (dt. Totentanz) aus dem Spätmittelalterlichen herrührt und eine Allegorie für die Allgegenwärtigkeit und Universalität des Todes ist (Meyers-Konversations-Lexikon, 1905). Somit werden die Zivilisation und der Glaube an die Wissenschaft als Irrglaube entlarvt und muss einer mythologischen Wahrheit weichen. Diese Diskrepanz zwischen Aufklärung und Aberglaube ist bei Trier in vielen früheren Werken zu finden, wie z.B. *Riget*, wo der Teufel persönlich durch eine Krankenhausangestellte zur Welt gebracht wird, (Schepelern, 2000, S. 124).

Alles in allem, wenn man die Verbindung oder Faszination Triers an Deutschen Zeichen und spezifisch einer nationalsozialistischen Ästhetik betrachtet, wird ersichtlich, dass Trier hauptsächlich in seinem Frühwerk direkte Anspielungen zum Nationalsozialismus verwendet. In *Melancholia* lassen sich zwar Verbindungen zu Riefenstahl schlagen, diese sind jedoch sicherlich mehr zufällig und sehr übergeordnet. Die Parallelität hinsichtlich einer Naturverbundenheit, Antimodernismus, der Bedeutung der Farbe Blau und der Ähnlichkeit der Protagonisten passen zwar gut, sind aber sicherlich arbiträrer Natur, da Trier keineswegs

über Reifenstahl explizit in Interviews spricht oder den Film *Das blaue Licht* erwähnt. Aber der Film *Melancholia* hat nur wenig von der monumentalen Bildgewalt der späteren Riefenstahl Werke wie bspw. *Triumph des Willens*. Monumentalität und Symmetrie sind zwar in den atemberaubenden Aufnahmen feststellbar, es fehlen jedoch die inszenierten Menschenmassen, die mit einer faschistischen Ästhetik einhergehen.



Abbildung 3: *Melancholia* Screenshot Garten

Symmetrie ist meist in Verbindung mit der Natur zu sehen, während der Mensch ihr untergeordnet ist und verschwindend klein bis non-existent. In den faschistischen Werken Riefenstahls ist der Mensch nicht untergeordnet. Das Individuum ist es jedoch. Der Mensch als solches schwimmt zur Masse bzw. Requisite für die Reden des Führers (Tegel, 2007).

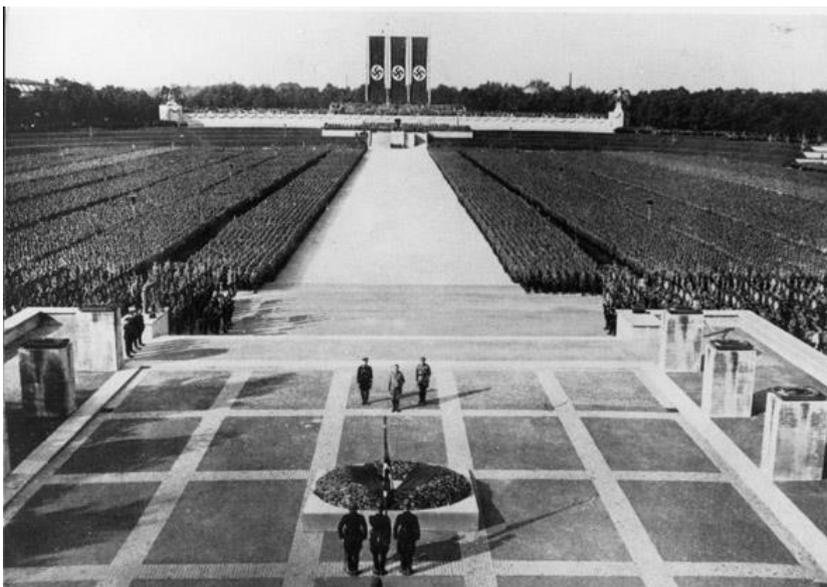


Abbildung 4: *Triumph des Willens* Screenshot Nürnberg

Ästhetische Inspiration schöpft von Trier vermutlich weniger bei Riefenstahl, als in einer breiten Palette Filmschaffender durch die Zeit hindurch. Als Beispiel kann hier Alan Resnais Film *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) erwähnt werden.



Abbildung 5: Letztes Jahr in Marienbad Screenshot Garten

Susan Sontags Observationen bezüglich Riefenstahl und ihre Aussage, dass es etwas Deutsches sei, sich an dem Schönen, Gesunden, Starken und Lebendigem zu erfreuen und nach Harmonie zu streben, steht im tiefen Kontrast zu dem Menschenbild, das Trier in seinem Werk gibt (Sontag, 1977). Es ist der fragile, schwächliche, depressive und kränkliche Mensch, der hier porträtiert wird.

Gleichzeitig fehlt auch das Moment der Ästhetisierung der Politik, die Walter Benjamin in seiner Prognose zu den (faschistischen) Medien stellt. Der faschistische und nationalsozialistische Kunst- oder Medienbetrieb strebt diese Ästhetisierung der Politik an. Lars von Triers Werke sind selten von tiefem politischem Gehalt – sie sind zwar gesellschaftskritisch und provokant, es ist jedoch kein konsequent geführter roter Faden einer politischen Leitlinie zu sehen. Die Werke sind sich meist selbst genug und entsprechen einem apolitischen Verständnis der Kunst: *L'art pour l'art*.

4.5 Musik im Zeichen Wagners

Dass die Musik als eigenständiges Zeichen im Film fungieren und „als selbstständige Mitteilungsebene (Soundtrack) zu den Bildern, die Bedeutungen akzentuieren kann“, muss im Grunde nicht weiter hervorgehoben werden (Hickethier, 2007, S. 94). Im folgenden Abschnitt soll die Bedeutung und mögliche Intention, sowie Hintergründe zur Verwendung der Musik Wagners behandeln, die ein markantes deutsches Zeichen ausmacht, zunächst in Triers Gesamtwerk, aber vor allem konkret in *Melancholia* ist Wagner und seine Musik von großer Bedeutung.

4.5.1 Prä-*Melancholia*: Persönliche Verbindungen, thematische Gemeinsamkeiten & Triers Wagnerreferenzen

Lars von Trier steht in enger Verbindung zum deutschen Komponisten Richard Wagner. Immer wieder verwendet Trier Wagners orchestrale Opernmusik in seinen filmischen Werken. Gerade aufgrund dieser vielen Überschneidungen soll in diesem Abschnitt kurz auf diese Relationen zwischen Trier und Wagner, die persönlichen sowie kreativen Gemeinsamkeiten bzw. Triers Verwendung von Wagners Werken, eingegangen werden, bevor sich in dem darauffolgenden Abschnitt der Bedeutung Wagners im Film *Melancholia* gewidmet wird.

Beide Persönlichkeiten, Wagner und Trier, verbindet, dass sie beide kontroverse Figuren innerhalb ihres jeweiligen kulturellen Kontextes sind. Für Wagner trifft dies sowohl auf seine Lebzeiten wie auch posthum zu. Auf die Frage warum Wagner auch heute noch so viel zur Debatte anrege und gleichermaßen Kontroverse auslöse antwortet Hilda Brown in ihrer Einleitung zum Buch *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner* (2016): „The answer, I argue, lies in the fact that as an opera composer Wagner is unique. His mature operas, especially the Ring cycle, have no counterpart in the musical art“ (Brown, 2016, S. 1). Auch David Larkin hebt biografische Elemente und Dinge außerhalb des Faktums, dass sie beide weiß, männlich und Künstler sind, hervor, die Trier und Wagner miteinander teilen und so verbindet.

Das wohl markanteste und provokanteste Merkmal beider ist, dass „both have acquired widespread notoriety through their anti-Semitic remarks, [...] both had reason to be unsure about their parentage, and at one point believed or suspected they were of Jewish stock“ (Larkin, 2016, S. 39). Neben den Väterfiguren, die bei beiden zunächst jüdischer Abstammung gewesen sein sollten, es dann aber doch nicht waren, haben beide zunächst eine Frau

geehelicht, die Schauspielerin war und die zweite Frau Hausfrau (Parly, 2018, S. 3). Sie teilen auch gesundheitlich ein gleiches Schicksal, da beide an Depressionen litten bzw. leiden (Parly, 2018, S. 3).

Auch wenn ihr künstlerisches Metier und die daraus entstandenen Werke sehr unterschiedlich sind, teilen beide ebenfalls „the urge to reform their respective art forms through formal aesthetic programs“ (Larkin, 2016, S. 39). Bei Wagner geschah dies durch die Publikation von zahlreichen Pamphleten und Texten zur Kunst- und Musikphilosophie, wobei seine größte Errungenschaft hier wohl die Theorie zur Vereinigung von Text, Musik und Tanz in dem sogenannten ‚Gesamtkunstwerk‘ war. Eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft, die beide Künstler teilen in Bezug auf ihre Ausübung ist, dass beide zum großen Teil Autodidakten sind. Zwar erhielten beide Unterstützung, Wagner in Form von privaten Kompositionsunterricht und Trier an der nationalen Filmakademie, doch „both later chose to go their own ways, much to the dismay of their teachers“ (Parly, 2018, S. 3).

Zum gemeinsamen Inhalt und Thematik ihrer kreativen Schöpfungen lässt sich auch anmerken, dass viele „large-scale dramatic works centring around female characters“ (Parly, 2018, S. 3). So ist es nicht nur Trier, in dessen Werken ein umstrittenes Frauenbild hervortritt, sondern auch das Frauenbild Wagners wird zum Teil heftig kritisiert und diskutiert. Als bestes Beispiel ist hier die Oper *Parsifal* und die Figur der Kundry zu nennen, die als singuläre Gestalt der Operngeschichte gilt (Kitagawa, 2015). Kundry ließe sich hauptsächlich mit den weiblichen Protagonisten in Triers *Antichrist* und *Nymphomaniac* vergleichen, da diese, genau wie Kundry „attain knowledge through the agonies of love“ und weiblichen Charaktere „lashes outh at the men in a sexual explosion of anger and aggression“ (Parly, 2018, S. 4). Nila Parly sieht viele weibliche Charaktere in Triers filmischen Werken stark beeinflusst durch das Wagnersche Universum. So haben sowohl *Breaking the Waves* (1997) und *Dancer in the Dark* (2000) “naively romantic female leads who, like Wagner’s early heroines, meet their death so that a hero may be redeemed” (Parly, 2018, S. 4). Tatsächlich opfern sich die Figuren Senta aus *Der fliegende Holländer* (1843) und Elisabeth aus *Tannhäuser* (1845), doch ist diese Art Erlöserfunktion keine Wagnersche Erfindung, sondern ist ein gängiges Motiv in westlicher Literatur und Kunst, die sich in vielen weiteren Texten wiederfinden lässt. Peter Schepelern verweist hier als Beispiele auf frühere Werke u.a. auf das Volksmärchen nach Gabrielle-Suzanne de Villeneuve *Die Schöne und das Biest* (1740) oder auch die Figur der Margarethe in Goethes *Faust* (1829) (Schepelern, 2000, S. 212).

Dass Lars von Trier auch vor *Melancholia* eine Begeisterung für die Musik Wagners und vermutlich auch Wagner als Person bzw. Künstler hatte, legt Trier selbst nahe in einem Interview, indem er darauf verweist, dass am Set während der Drehaufnahmen in der Kanalisation für seinen Debutfilm *The Element of Crime* (1984) „music of Wagner [...] at full volume from the loudspeakers“ gespielt wurde, „in order to infuse cast and crew with the right spirit of things“, dies sei Trier zufolge ein gängiges Prozedere in aus der Ära des Stummfilms gewesen, um eine bestimmte Atmosphäre beim Dreh zu schaffen⁸ (Alling, 2003, S. 26-27). Diese besondere Atmosphäre, die in den unterirdischen Abwasserkanälen u.a. durch die Musik geschaffen wurde, soll laut Trier „røvmytologisk“ gewesen sein (Thorsen, 2010, S. 173). Die Musik findet jedoch keinerlei Verwendung im Film. Das erste Mal, dass der Zuschauer Wagners Musik in einem von Triers Werken zu Gehör bekommt, geschieht knapp drei Jahre später und im Zuge seines zweiten Films *Epidemic* (1987), der Ausschnitte aus der Ouvertüre zu Wagners *Tannhäuser* verwendet. Neben der auditiven Präsenz hält Wagner und *Tannhäuser* (Uraufführung 1845) auch im Bild Einzug in den Film, da die Hauptpersonen, zwei Künstler, eine „cryptic annotation“ auf eine Wand schreiben: „WAG TANN“ (die als Kürzel für Wagner und *Tannhäuser*) zu verstehen ist, laut Larkin (Larkin, 2016, S. 40). Als Ursache für die Verwendung von Wagners Musik in *Epidemic* gab Trier in einem Interview zu verstehen: „Because it’s very bombastic music. To me it perfectly corresponds to film music“ (Ciment & Rouyer, 2003, S. 62).

Im Jahre 2000 äußerte Trier bereits den Wunsch in einem Interview, etwas in Verbindung mit Wagner zu machen: „I have just decided that to film Wagner, that would be the ultimate goal of my life. The ‘Ring’ cycle. I could die happy“ (Rockwell, 2004).

Das stärkste Band zwischen Lars von Trier und Richard Wagner entstand daraufhin im Jahre 2002, als bekannt wurde, dass Lars von Trier den kompletten *Ring* (Abkürzung für: Der Ring des Nibelungen, Uraufführung 1876), d.h. die vier Opern *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* inszenieren dürfe. Parly hatte für die Entstehung ihres Artikels Zugang zu unveröffentlichtem Material aus der Planungsphase Triers, sowie Filmmaterial von Zentropa, die während der Proben und Vorbereitungen in Bayreuth entstanden, um später

⁸ Die Verwendung von Musik am Set zur Generierung einer Stimmung erinnert auch an den berühmten Filmemacher (oder Auteur) David Lynch, der beim Dreh Musik der Gruppe Rammstein laut am Set spielen ließ (Hartmann, 2006)

einen begleitenden Dokumentarfilm veröffentlichen zu können. In einer der Kisten⁹ von Triers Vorbereitungen stieß Parly auf eine Kopie eines Fotos, welches die Familie Wagner „in cheerful conversation with Adolf Hitler“ zeigt, wozu Parly bemerkt, dass „Wolfgang and Wieland Wagner’s close, and later compromising, relationship with Hitler perhaps roused von Trier’s curiosity“ (Parly, 2018, S. 14). Allerdings, und dies sei wichtig hervorzuheben, gab es in der Box keinerlei Kommentare von Trier über den Gebrauch der Musik Wagners während des Dritten Reichs (Parly, 2018, S. 14).

In den Aufzeichnungen zum *Ring* zeichnet sich ab, dass die Natur und die Jahreszeiten für Trier von großer Bedeutung sind. Der Zyklus des *Rings* bestehend aus den vier Opern steht für die Jahreszeiten (*Das Rheingold* ist der Winter, *Die Walküre* der Frühling, *Siegfried* der Sommer und *Götterdämmerung* der Herbst) (Parly, 2018, S. 17). „Lars von Trier harks back here to the Romantic fondness for using natural phenomena to reflect a character’s state of mind“ (Parly, 2018, S. 17). Parly fand in den Kisten mit den Materialien für den *Ring* vor allem auch Bilder von Natur und Kopien berühmter Bilder, die zwar aufgrund der Absage in Bayreuth nicht auf die Bühne kamen, dafür aber in den späteren filmischen Werken Resonanz und Verwendung fanden. Während den Vorbereitungen für Bayreuth und die Inszenierung des *Rings* auf der Bühne, arbeitete Trier bereits an seinem nächsten Film *Dogville*, der wesentlich von dieser neuen Erfahrung mit der Theater- und Musikbühne geprägt wurde: „There is no doubt that the one had an influence [...], the exchange of genre-typical aesthetics. *Dogville*, with its radical, minimalistic style, its chalk lines on the floor instead of walls [...] is one of the most uncineematic, Brechtian films in recent history“ (Parly, 2018, S. 20). Auch das Cover für den Film *Antichrist* ist maßgeblich von Triers Begegnungen mit Bayreuth beeinflusst, sowie in *Nymphomaniac* eine Sequenz inspiriert (Parly, 2018, S. 19). Der größte Einfluss ist jedoch in *Melancholia* zu verzeichnen.

4.5.2 Wagner in *Melancholia*

Sowohl in *Melancholia* als auch in *The Element of Crime* verwendet Trier ausschließlich nonvokale Musik, d.h. ohne Gesang von Texten, sondern lediglich instrumentale Ausschnitte zweier Opern Wagners¹⁰. Vermutlich, um so spezifischen, bzw. festgelegten semantischen

⁹ Parly erstellt eine Liste vom Inhalt der Kisten. Dies sind u.a. Zeichnungen der Uraufführungen und diverse historische Fotos und Bilder zur Inspiration (Parly, 2018).

¹⁰ Auch der spätere Film *Nymphomaniac* (2013) enthält lediglich das Präludium zum dritten Akt der *Tristan* Oper und erfährt danach eine Transformation zur Musik von *Das Rheingold* (Parly, 2018)

Texten und damit auch Inhalten aus dem Weg zu gehen, die mit den Inhalten des Films ggf. nicht korrelieren können oder sollen, und zu Gunsten „of the emotional pluripotency of purely instrumental music“ (Larkin, 2016, S. 43). David Larkin stellt in seinem Artikel „Indulging in Romance with Wagner: Tristan in Lars von Trier's *Melancholia*“ fest, dass eine Intensivierung in Bezug auf die Verwendung der Musik Wagners in Triers Filmen erfolgt und dass, wenn man den Abspann in *Melancholia* miteinberechnet, welches das vierminütige Präludium zum dritten Akt aus *Tristan und Isolde* verwendet, der Film ganze 29 Minuten des insgesamt 130-minütigen Films mit Musik (Teils auch nur kurze Bruchstücke) füllt (In *Epidemic* sind es im Ganzen lediglich 9 Minuten Wagner) (Larkin, 2016, S. 43).

Trier äußerte sich später zu seiner Musikwahl in *Melancholia* und stellte fest, dass Wagners *Tristan und Isolde* nicht als melancholische Musik aufgefasst wird, sondern eine romantische Musik, die den Film „kind of somehow turned the whole thing into a very romantic film also in the images and stuff, it is highly romantic“ (Trier, Hjorth, & Claro, Making of: *Melancholia*, 2011) (Larkin, 2016, S. 44).

Tatsächlich erscheint der Film in seiner Aufmachung viel „romantischer“ in dem Sinne, dass die Bilder im Vergleich zu seinen körnigen Dogme95 Filmen als klar und scharf hervorstechen. Auch Larkin spricht über *Melancholia* als einen Film mit „polished surfaces“ und dass er „visually lush“ sei (Larkin, 2016, S. 44). Das einzige, was der Film mit seinen Vorgängern der aus der Dogme-Bewegung teilt, sind die Aufnahmen mit einer Handkamera, die dem Film teilweise eine dokumentarische Authentizität und Nähe zum Geschehen vermittelt. Über die repetitive Verwendung des Wagnerschen Präludiums gibt es allerdings auch kritische Töne, so entwickle sich die Musik „into a kind of cloying signature tune“, die der Musik ihre Fähigkeit zur Überraschung und Verführung des Zuschauers beraube (Ross, 2011). Auch diese Repetition mag ein Faktor zur Formung eines romantischen, aber trägen Charakters sein, der den ganzen Film umgibt. Die Musik unterstützt und markiert Szenen als wichtige Punkte, da die das Werk öffnende erste Phrase des Präludiums erklingen, als Justine mit ihrem Pferd versucht die Brücke zu überqueren, dies sich aber weigert. Dies wiederholt sich gleichermaßen, als Claire mit dem Golfwagen zu einem späteren Zeitpunkt über die Brücke fahren möchte und der Motor auf der Brücke versagt. Möglicherweise versucht Trier, die instrumentell-narrative Funktion eines Präludiums oder einer Ouvertüre einer Oper oder Musikstücks auf die Leinwand zu übertragen, da in diesen Vorspielen die wichtigsten Motive des darauffolgenden Akts zu einem Stück zusammengeflochten werden. Der Zuschauer wird

demnach die Motive im Verlauf wiedererkennen und leichter zu einem Sinnzusammenhang verknüpfen können. Es ist im Grunde das gleiche Prinzip der Wiedererkennung, wie bereits in der Theorie beschrieben, die Eco sowie Metz konkret am Beispiel des pfeifenden Helden beschreibt.

Larkin bemerkt, dass die markanten Akkorde der ersten Phrase „are matched with scenes involving motion as well as stillness“ (Larkin, 2016, S. 48). Dies mag ebenfalls den Film der Zeit entrückt erscheinen lassen, wenn die Musik sowohl zum Stillstand der Dinge als auch in der Bewegung gespielt wird. Auch Lars von Trier selbst beschreibt eine Ordnung und ein Sinn hinter der Verwendung der Musik:

For years, there has been this sort of unofficial film dogma not to cut to the music. Don't cut on the beat. It's considered crass and vulgar. But that's just what we do in 'Melancholia'. When the horns come in and out in Wagner's overture, we cut right on the beat. It's kind of like a music video that way. It's supposed to be vulgar. That was our declared intention. It's one of the most pleasurable things I've done in a long time. I didn't have to force it out, like in 'Antichrist', not at all. Cutting on the beat is pleasurable. (Carlsen, 2011)

Indem er den Film mit einem Musikvideo vergleicht, misst er der Musik einen hohen Stellenwert zu. Vielleicht sogar mehr, als es in Wagners Theorie zum Gesamtkunstwerk gewollt ist, denn “in Wagner’s *Gesamtkunstwerk* all the performing arts are, in principle, accorded equal importance” (Parly, 2018, S. 21). Es ist u.a. das Ungleichgewicht durch die stetige Wiederholung der Musik Wagners, der rhythmische musikvideoähnliche Schnittstil und die dadurch entstehende Parallelität zum Mainstream, die dem Regisseur letztlich an dem Werk missfällt und ihn über den Film sagen lässt:

[Melancholia] consists of a lot of over-the-top clichés and an aesthetic that I would distance myself from under any other circumstances. I hope that under all of that, a film is hiding that I actually have some love for. It reminds me of those Luchino Visconti films I always enjoyed that were like whipped cream on top of whipped cream. I went overboard, blasting Richard Wagner. I made the film with a pure heart and I couldn't have done it better, and everyone did a good job. But when I see clips from it, I think, 'I'd be damned. That was unpleasant.' I'm usually madly in love with everything I do. I'm probably the most self-satisfied director you'll ever meet. But this film is perilously close to the aesthetic of American mainstream films. The only redeeming factor about it, you might say, is that the world ends. (Carlsen, 2011)

So scheint es eine Dissonanz zwischen der Intention des Regisseurs und dem Ergebnis im Film bzw. der Rezeption zu geben. Es ist nicht das Romantische, Kitschige oder Monumentale, das viele in der Verwendung der Musik zu sehen glauben, die Trier mit der Untermalung Wagners hervorzurufen versucht, sondern etwas anderes. Dieses ‚Andere‘ eröffnet sich nicht durch den bloßen Genuss der Wagnerschen Musik, sondern erst bei einer tieferen Auseinandersetzung mit der Thematik und Motivid seiner Werke. Erst dann ist es nicht weiter verwunderlich, dass Lars von Trier sich bei seinem apokalyptischen Melodrama dazu entscheidet, Wagners Musik zu verwenden, denn „Wagner [wird] doch durch die Jahrhunderte hinweg immer wieder neu mit der Begeisterung für ein rauschhaftes Überschreitungserlebnis und mit einer passionierten Todesverklärung in Verbindung gebracht“ (Wennerscheid, 2014, S. 233). Es ist naheliegend, dass ein Regisseur für seinen Film ein Musikkonzept wählt, das seiner Vorstellung nach in Stimmung und Art mit dem visuellen übereinstimmt. Für den weniger in die Materie involvierten Zuschauer sind jedoch andere Konnotationen schnell geschaffen. So denkt man zwangsläufig und in erster Linie an die monumentale Musik, ein gewaltiges Orchester, wie es bspw. in Wagners Magnum Opus, dem *Ring*, zu hören ist. Eine weitere bei Trier wahrscheinlich unerwünschte Konnotation, die unweigerlich zum Eklat in Cannes geführt hat, ist sicherlich die Verknüpfung zwischen Wagner und dem Dritten Reich, die in der modernen Gesellschaft immer wieder suggeriert wird, da die meist unbekanntesten Soundeditoren in für nahezu alle Dokumentarfilme über den Zweiten Weltkrieg Ausschnitte aus Wagners Präludien als Hintergrundmusik und Untermalung der Bilder wählen (Applegate, 2008, S. 179). Celia Applegate bemerkt, dass die Verknüpfung von Wagner und germanische Größe nur bedingt stimmig sei, da seine einzige Oper mit einem wahrlich großen Ensemble (*Rienzi*) nicht auf einem germanischen Mythos basiere und der Ring Zyklus ein bemerkenswert kleines (Szenen)Ensemble besitze und ebenfalls nicht unter das falle, „on what one includes under the adjective ‚Germanic‘“ (Applegate, 2008, S. 179). Es ist sicherlich auch nicht die Konnotation zum Dritten Reich und dem Germanischen, die Trier in *Melancholia* mit der Verwendung Wagners sucht. Sonst wäre es naheliegend gewesen die Wahl auf vor allem die letzte germanische Oper der Tetralogie, *Götterdämmerung*, gefallen, die eine musikalische Verarbeitung der nordischen/germanischen Mythologie um den Weltuntergang der Götter (Ragnarök) beschreibt. Doch Trier entscheidet sich gegen das offensichtliche Weltenende und das göttliche Germanentum und für ein wesentlich filigraneres Werk Wagners, nämlich *Tristan und Isolde* (Uraufführung 1865). Dies scheint Paradox, hat er doch zuvor mit Wagners *Ring* viel

Zeit verbracht. Auch die Handlung in *Melancholia* scheint, laut Nila Parly, zunächst mehr eine Reminiszenz an den *Ring* zu sein als an *Tristan*, da der Zuschauer der „long-suffering, all-seeing Justine“ folgen, die sich mit dem Weltenende konfrontiert sieht oder es gar herbeisehnt (Parly, 2018, S. 5). Eben dieses Streben nach dem Untergang lässt sich aber vielerorts bei Wagner finden, denn alle (mit Ausnahme einer) seiner großen zehn Opern münden in ein dramatisches Finale und enden mit dem Tod mindestens einer Person, wobei während des finalen Kataklysmus der *Götterdämmerung*, die den Abschluss des *Nibelungenrings* bildet, die gesamte Götterwelt in Flammen aufgeht (Larkin, 2016, S. 45).

Die Wahl von *Tristan und Isolde* als nichtdiegetische Untermalung für seinen Film erklärt Trier im Interview folgendermaßen: “Marcel Proust's 'In Search of Lost Time' has a 30-page discussion of what is the greatest work of art of all time. Proust reaches the conclusion that it's the overture to Wagner's 'Tristan and Isolde', so that's what we pour all over this film” (Carlsen, 2011).

David Larkin nennt als möglichen Grund für die Wahl *Tristans* bzw. die Abwahl der Opern um die Saga der Nibelungen den Fokus des Operndramas *Tristan und Isolde*. So sei diese deutlich mehr fokussiert auf „interior psychological development than external action“ (Larkin, 2016, S. 51). Ein Argument, dass durchaus stimmig erscheint, ist doch *Melancholia* als Teil der „Depressionstrilogie“ so stark von psychischen Zuständen und Depression (stark biografisch) inspiriert (Thomsen, 2016, S. 228ff).

Die Protagonistin Justine lässt sich, wie viele andere weibliche Figuren aus Triers Filmen, als Abbild oder zumindest stark inspiriert von Wagnerschen Figuren sehen. Justine ist zunächst unverwechselbar mit dem Liebespaar Tristan und Isolde verbunden, da beide sich nach dem „weiten Reich der Welten Nacht“ sehnen, indem sie nur eines wissen: „göttlich ewiges Ur-Vergessen“ (Wagner, 2011, S. 81). Justine konstatiert in einem Gespräch mit ihrer Schwester Claire, dass die Welt böse sei und sich Trauer um diese nicht lohne: „The earth is evil. We don't need to grieve for it. Nobody will miss it. All I know is life on earth is evil. Life is only on earth, and not for long” (Trier, 2011).

Larkin meint in Justine auch die “prophetic earth goddess Erda” aus dem *Ring* zu erkennen, da diese Wotan vor dem Weltenbrand warnt und „solemnly proclaims the downfall of the gods“ mit den Worten „Alles was ist, endet“ (Larkin, 2016, S. 45) (Wagner, Libretto von "Das Rheingold"). Auch Brünnhilde, Walküre und Tochter Wotans und Erdas, stirbt und ebnet damit den Weg in eine neue und bessere Welt (Parly, 2018, S. 7).

Es ist davon auszugehen, dass Trier eine Art Todestrieb oder die Sehnsucht nach dem Tod einzufangen versucht. Und dafür bietet *Tristan* ein deutlich besseres, weil filigraneres und klareres, Grundgerüst als es die vertonte Nibelungensage, die in ihrem thematischen Umfang, abgesehen von der naheliegenden Apokalypse, so vielfältig ist. Es ist das Motiv des Liebestods, die für Trier von Relevanz zu sein schein. Die Erlösung erfolgt nur durch den Tod für sowohl Tristan als auch Isolde, da nur der Tod ihnen die ersehnte Vollendung ihrer für die Gesellschaft inakzeptablen Liebe geben kann. Damit entwickelt sich eine Beziehung zwischen Justine und der Natur in Form des Planeten, von der der Zuschauer sowie Claire heimlich Zeuge werden: In einer Szene folgt Claire ihrer Schwester im Nachthemd in den Wald und erblickt sie schließlich, wie sie nackt auf einem Stein am Fluss liegt und auf den Planeten schaut. Die Kamera vermittelt hier, durch die shot-reaction-shot Schnittfolge im klassischen Hollywoodstil, dass es sich um eine intime Situation zwischen Justine und dem Planeten handelt und dass Claire voyeuristisch dies Geschehen beobachtet. Es scheint eine Parallele zwischen *Tristan und Isolde* und *Melancholia* zu herrschen: Eine Beziehung, die nicht sein kann oder darf, sowie eine gemeinsame Todessehnsucht und das Verlangen nach dem Sturz in den ultimativen Kontrollverlust, der Justine und die Protagonisten Wagners verbindet.

Theodor W. Adorno spricht in seinem Buch *Versuch über Wagner* (1952) dabei von „Phantasmagorien“ und beschreibt die Oper als „Rauschmusik von Traum und Tod“ (Adorno, 1971, S. 145). Und genau dies versucht *Melancholia* auch zu sein. Eine Phantasmagorie und Trugbild sowie Rausch von Traum und Tod in mehrfacher Hinsicht. Einerseits ist jeder Film, wie bereits erörtert, rein technisch betrachtet immer ein Trugbild oder ein Abbild, da es die Wirklichkeit nur bis zu einem gewissen Grad realistisch wiedergeben kann – sofern überhaupt intendiert. Andererseits ist der Film ein Entwurf einer Welt nach den Vorstellungen oder Träumen Triers – ein rauschhafter Traum vom Tode allen Seins, zumindest in Bezug auf die thematische Parallelität oder Verwandtschaft zur Musik Wagners.

4.6 Philosophie im Zeichen Nietzsches

Dass das Wagnersche Vermächtnis und musikalisches Werk in Verbindung mit den Nazis und Hitler gebracht wird, ist neben den obengenannten Musikuntermalungen der Dokumentarfilme primär den Wagnerschen Nachkommen zuzuschreiben. Zwar lassen sich auch antisemitische und stark nationales Gedankengut bei Wagner finden, doch die Instrumentalisierung seiner Werke erfolgte später während der NS-Zeit und ist bis heute in der kollektiven Erinnerung mit den Nazis verknüpft.

Ähnlich verhält es sich mit einer weiteren für Triers Werke sehr einflussreichen deutschen Persönlichkeit; dem Philosophen Friedrich Nietzsche. Auch seine Schriften wurden später, da Nietzsches gesamter Nachlass von seiner „antisemitischen Schwester Elisabeth herausgegeben und teilweise sinnentstellend bearbeitet“ wurde, durch die Nazis „vorsätzlich falsch interpretiert“ (Buckingham, et al., 2011, S. 221).

Dass Nietzsche selbst kein faschistisches nationalsozialistisches Gedankengut verbreitet, sondern instrumentalisiert und von anderen in diese Richtung gedeutet wird, macht Kurt Tucholsky anhand eines Zitates deutlich:

Einige Analphabeten der Nazis, die wohl deshalb unter die hitlerschen Schriftgelehrten aufgenommen worden sind, weil sie einmal einem politischen Gegner mit dem Telefonbuch auf den Kopf gehauen haben, nehmen Nietzsche heute als den ihren in Anspruch. Wer kann ihn nicht in Anspruch nehmen! Sage mir, was du brauchst und ich will dir dafür ein Nietzsche-Zitat besorgen. (Tucholsky, 2010)

Es ist nicht verwunderlich, dass die Nationalsozialisten gefallen an Nietzsches Philosophie fanden, da seine bekanntesten Thesen provokant sind und an den Grundfesten der westlichen Gesellschafts- und Wertestruktur rütteln. Die Proklamation Nietzsches, dass der Mensch „ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde“ sei, lässt sich ohne größere Mühen und bei Ausklammerung des Kontextes flüssig in die Propaganda des Dritten Reiches, der Rassenlehre vom Arier als Herrenmenschen, eingliedern (Nietzsche, 1901). Von diesem sehr pikanten Thema einer Vorstellung von einem Übermenschen hat sich Trier jedoch bislang ferngehalten. Zwar thematisiert in *Manderlay* er das Verhältnis zwischen Sklaven und Herren, Afroamerikanerin und weißen Amerikanern, doch nicht vor dem Hintergrund einer Philosophie Nietzsches, sondern vor der historischen Rassentrennung in Amerika.

Bereits an den gleichnamigen Titeln lässt sich der Einfluss Nietzsches auf Trier festmachen, so publizierte Nietzsche sein Werk *Antichrist. Fluch auf das Christentum* (1888), während Lars von Trier einen Film unter dem Namen *Antichrist* im Jahre 2009 veröffentlichte. Beide Werke können als eine Auseinandersetzung oder Abrechnung mit dem Christentum verstanden werden. Bei Trier wurde Religion und Christentum bereits in seinen früheren Werken, wie z.B. der TV-Serie *Riget* und *Breaking the Waves*, zum Kern von Problemen oder Herausforderungen erhoben. In Triers *Antichrist* erlebt der Zuschauer die Verschmelzung von Religion und der Weiblichkeit, indem hier „das Böse“ anhand jeglicher fanatischen und frauenfeindlichen Vorstellungen der christlichen Kirche in den Vordergrund rücken. Bereits in *Breaking the Waves* wird die scheinbare Unvereinbarkeit zwischen Frau und Religion angeschnitten. Auch Nietzsche soll, so wird ihm nachgesagt, Zeit seines Lebens ein zuweilen schwieriges Verhältnis zu Frauen gehabt haben. Dies kann seinen biographischen Umständen zugeschrieben werden, da er als einziger Mann in einem von Frauen gesteuerten Haushalt aufwuchs, nachdem sein Vater bereits in Nietzsches früher Kindheit verstarb. Nietzsches Frauenbild wird primär auf einen bekannten und provokativen Satz aus *Also sprach Zarathustra* (1883) begrenzt, wo es heißt: „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“ (Nietzsche, 1901).

Da Trier für seine Provokationen bekannt ist, ist es ebenfalls nicht sonderlich überraschend, dass er sich öfters auf Nietzsche bezieht, bzw. viele seiner Werke von ausgesuchten, primär radikalen Gedanken Nietzsches inspiriert zu sein scheinen.

4.6.1 Nietzsche in *Melancholia*

In *Melancholia* kann Nietzsche auf verschiedenste Weisen entdeckt werden. Zunächst wäre es die Religionskritik, für dessen Existenz im Werk argumentiert werden könnte. Nietzsches Aussage „Gott ist tot“ ist ein „Angriff auf das abendländische Denken und seine Geschichte“, die abermals Nietzsches selbstaussage, dass er „mit dem Hammer“ philosophiere, unterstreicht (Buckingham, et al., 2011, S. 216). Die Religionsfrage bei Trier ist bereits kurz angesprochen worden in Bezug auf den Konflikt von Wissenschaft und Glaube in *Riget* und teilweise auch *Melancholia*. Dies lässt sich vor dem Gedanken Nietzsches noch weiter ausführen, denn in *Melancholia* wird seine Allmacht hinterfragt oder für eine Nichtexistenz plädiert. Für die Nichtexistenz eines Gottes in Triers *Melancholia* spricht, dass alles mit der Auslöschung allen Seins auf der Erde durch den Aufprall des Planeten alles endet. Kein Leben

nach dem Tod wird dem Zuschauer in Aussicht gestellt. Es ließe sich also für das klassische Theodizee-Problem argumentieren (Streminger, 2003): Wenn es einen Gott in dem Universum (des Films) gäbe und er, wie in der Religion meist dargestellt, doch die Omnipotenz hat, die Menschen zu retten, warum tut er es nicht? Auch nicht mal eine ausgewählte Schar an Menschen oder Tieren, wie in dem Alten Testament und der Arche Noah? Eine passende Antwort wäre: Gott ist tot oder existiert nicht und kann deshalb die Menschheit nicht schützen. Jedoch bedeutet dies nicht, dass es nichts Göttliches in dem Film gibt. Die Möglichkeit auf Erlösung wird nicht konsequent negiert. Dies sieht man einerseits durch Justine, die ein weißes Hochzeitskleid trägt, möglicherweise kommen sie im Anfang des Films gerade von einer kirchlichen Trauung. Es scheint jedoch, dass es primär die Natur selbst ist, die von dem Göttlichen umgeben ist. So heißt Justines Pferd Abraham – und der Hund in *Dogville* Moses. Träfe Justines Aussage zu, dass die Welt an sich schlecht und böse sei, dann wäre die Kollision des Planeten auch als göttliche Strafe zu verstehen, die das Universum ins Gleichgewicht bringt.

Aber es ist nicht die Religion und die Frage, ob ein monotheistischer Gott tot sei oder nicht, vielmehr ist es Nietzsches Gedanke zur Kunst und dessen Aufgabe und Relation zum Leben an sich, die vor allem in Triers Film einfließt¹¹. Interessant ist dabei die Engmaschigkeit von Triers Intertextualitäten und Referenzen in *Melancholia*. So kannte und schätzte Nietzsche Wagners Musik und Werke in dem Maße, dass seine Erstlingswerke sich direkt mit Wagner auseinandersetzten und eben die Fragen der Kunst an Wagner abarbeitet. Erst später folgte Nietzsches Konflikt mit Wagner und die Überwerfung – tatsächlich soll es später „Wagners Antisemitismus“ gewesen sein, der „zum Ende der Freundschaft führte“ (Buckingham, et al., 2011, S. 217). In *Melancholia* und *Antichrist*, dem ersten Teil der „Depressionstrilogie“, ist Nietzsches Philosophie aus der frühen Phase, d.h. als er sich noch nicht mit Wagner überworfen hatte, im Stoff der Filme verwoben worden. Bodil Marie Stavning Thomsen sieht vor allem die Verbindung zwischen Trier, Wagner und Nietzsche durch Wagners *Tristan und Isolde* und Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* begründet, da Nietzsche in diesem Werk immer wieder auf Wagners *Tristan* beziehe (Thomsen, 2016, S. 254). Neben Wagner geht es

¹¹ Die Auseinandersetzung mit der Religion hat einen hohen Stellenwert in *Melancholia*. Vor allem, wenn man den Film als Phantasmagorie, als Traum oder Gedankenspiel versteht. Denn somit werden rationale Prozesse ausgegliedert und es bleibt eine Glaubenssache. Aber vor dem Hintergrund Nietzsches gibt es noch weitere Ansätze, die ich zu untersuchen gedenke.

aber hauptsächlich um die Konzeption zweier radikal gegensätzlichen Kunstformen, die er durch die Gottheiten Apollon und Dionysos repräsentiert sieht:

„In ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht“ (Nietzsche, 2015, S. 9).

Mit ein wenig Fantasie kann die Dualität der beiden antiken Gottheiten gar auf die beiden Schwestern übertragen werden. Claire steht demnach für das Apollinische, die strenge Ordnung der Dinge und die moralischen Pfeiler einer Gesellschaft, die genau wie Apollo „als ethische Gottheit, [...] von den Seinigen das Maass [fordert] und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis“ (Nietzsche, 2015, S. 17).

Demgegenüber ist Justine, die ihr Leben dem Rauschhaften und der Ektase verschreibt, sobald die Depression sich abschwächt. Dieser vom Rausch geprägte Zustand verdeutlicht sich, als Justine im Hochzeitskleid ihren gerade geehelichten Mann im Sandbunker auf dem Golfplatz mitten in der Nacht zum Geschlechtsverkehr überredet. Nietzsche schreibt über Dionysos und seine Anhänger:

„Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden“ (Nietzsche, 2015, S. 65). Justine scheint diesem Ruf in Triers Film zu folgen, immer wieder werden Szenen im Film gezeigt, die sie in enge Verbindung mit der Natur bringen, das Ekstatische und nicht zuletzt die Selbstvergessenheit beschreiben.



Abbildung 6: Justine im Mondschein



Abbildung 7: Justine in der Natur

Justine schöpft wie Dionysos durch das Chaos Kraft. Auch wenn Justine am Anfang des Films fragil und psychisch sehr instabil ist, und ihre eigene Hochzeit sie in eine schwere Depression stürzt, während ihre Schwester Claire zusammen mit ihrem Mann John die Hochzeit organisieren und die Zügel in der Hand zu haben scheinen. Mit dem näherkommen des Planeten und dem Beginn des zweiten Teils des Films wendet sich allerdings dieses Verhältnis. Der bevorstehende Weltuntergang zerreißt die Ordnung des Apollon und stürzt Claire in eine tiefe Krise, während Justine klarsichtiger und handlungsfähiger wird. Damit folgt Trier Nietzsches späterer Vorstellung von dem unterlegenen Apollon, der als Gott der bildnerischen Künste lediglich „Abbildung und den Schein“ bis zu einem gewissen Grade zu wahren weiß, und das Apollinische nicht mehr zu sein vermag als eine „scheinhafte Ausdeutung“, indem es

die Welt nur Verdoppeln bzw. als Abbildung spiegeln kann¹² (Fahle, 2007, S. 1). Auch Thomsen sieht die Möglichkeit der Spiegelung der Gottheiten, zumindest des Dionysos, da dieser laut Untersuchungen in den späten Stadien des Dionysoskults starke weibliche Prägungen besaß: „Jo ældre kulten bliver, jo flere kvindelige træk får Dionysos“ (Thomsen, 2016, s. 235). Grundlegend weist *Melancholia* dadurch ein ganz anderes Frauenbild auf, als das von Trier bspw. in der „Golden Heart Trilogie“ beschrieben wird, auch da zwei ganz unterschiedliche Frauen, die beiden Schwestern Claire und Justine, im Zentrum der Erzählung stehen, die beide im Verlauf des Films eine komplementäre und tiefgreifende Entwicklung durchmachen, die sich nicht bloß auf die Sexualität zu reduzieren lässt.

Es wird somit deutlich, dass Trier ein unglaublich engmaschiges Netz an deutschen Zeichen verwendet, die untereinander korrelieren. Wagner und Nietzsche, zwei große Namen der deutschen Kunst und Philosophie. Ihre Ideen und Werke werden in *Melancholia* implementiert oder lassen sich zumindest erahnen: Überlegungen zu Kunst, Chaos und dem Weltuntergang.

¹² Nietzsche hat sein Werk später überarbeitet und aus dem Gleichgewicht der beiden Götter das Dionysische als das Wahrhaftige und Stärkere hervorgehoben (Mersch, 2017).

4.7 Die Zeichen der Zeit: Verfall & Dekadenz in *Melancholia*

Der Weltuntergang ist unweigerlich mit dem Fall oder Verfall des Menschen verbunden, so wird in der nordischen Mythologie die „moralische Entartung“ oder der moralische Verfall als Ursache und Auslöser der Apokalypse geschildert (Vries, 1983, S. 395).

Die Dekadenz und Auseinandersetzung mit dem Verfall ist bei Lars von Trier immer wieder Gegenstand in seinen Filmen, die in der äußersten Konsequenz für die Figuren seiner Filme den Tod bedeuten. Als Beispiel aus Triers frühem Filmrepertoire sei hier *Breaking the Waves* genannt, in der der Vitalitätsverlust, die Lähmung des Mannes, im Gegenzug das sexuelle Erblühen aber auch den ‚moralischen Verfall‘ seiner Ehefrau mit sich bringt und sie letztlich ins Grab führt, während er Genesung erfährt. Diese Faszination Triers am Verfall ließe sich einerseits mit seiner allgemeinen Faszination an der abendländischen Philosophie begründen, die bekanntlich durch Persönlichkeiten wie Schopenhauer und Nietzsche ein eher pessimistisches Weltbild vertritt. Schopenhauer vermochte es bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei vielen Künstlern und Literaten eine Auseinandersetzung mit der Philosophie des „Leidens als der unvermeidbaren Folge des Willens zum Leben so wie die daraus folgende Sympathie mit dem Tode“ auszulösen (Sørensen, 2010, s. 118).

Die Strömung der Literaten Ende des 19. Jahrhunderts und Trier verbindet ebenfalls eine grundsätzliche Angst vor der Zukunft und dem, was da kommen möge. Für viele war der Wechsel in ein neues Jahrhundert unvorstellbar. Auch zur Entstehungszeit *Melancholias* war eine Weltuntergangsstimmung teilweise in den Medien zu observieren, da der Mayakalender nur bis zum Jahr 2012 funktionierte und viele dies als Prophezeiung für einen drohenden Weltuntergang interpretierten, woraufhin Roland Emmerich ebenfalls einen Weltuntergangsfilm, *2012* (2009), machte (Wulff, 2009) (Stevenson, 2009).

Andererseits ist es auch möglich, dies auf seine eigenen, ganz persönlichen Erfahrungen mit dem Thema des Verfalls zu erklären, da seine Tabletten- und Alkoholsucht über die Jahre sichtbare Spuren am Auteur hinterlassen haben, wie er selbst auch in Interviews zugibt und sich unschwer erkennen lässt (Trier, 2018).

Eine große deutsche Lichtgestalt unter den Literaten der Dekadenzströmung und dem ‚Fin de siècle‘, die den Verfall ebenso faszinierte und der dies beständig zum Thema seiner Romane werden ließ, ist Thomas Mann. Bereits im Titel seines frühesten großen Romans *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901), für den er 1929 mit dem Literaturnobelpreis

ausgezeichnet wurde, ist die Faszination oder Thematisierung des Verfalls ersichtlich. Das Kränkliche und Schwächliche und der körperliche und moralische Verfall beschäftigen ihn auch in späteren Werken, sowie bspw. *Der Tod in Venedig* (1913). Während Manns eigenem Aufenthalt in Venedig beschäftigte er sich intensiv mit der Kunstauffassung Richard Wagners und Nietzsches, indem er u.a. ebenfalls die beiden Kunstgottheiten Apollon und Dionysos in seine Novelle einflechtet (Bahr, 2010, S. 120). *Melancholia* befasst sich, wie viele von Triers Werken, mit eben diesem Kränklichen und Schwächlichen, wie es auch Thomas Mann in seinen literarischen Werken tat. Eine Parallele zwischen Mann und Trier sind hierbei die Figuren. In den Werken beider sind es meist Personen aus einem oberen Kreis der Gesellschaft, eine gutgestellte und einflussreiche Kaufmannsfamilie wie in *Buddenbrooks* oder eine ebenso mächtige und reiche Gangsterfamilie, aus der die Protagonistin in *Dogville* auszubrechen versucht und dabei sprichwörtlich vor die Hunde geht¹³.

In *Melancholia* ist dieser gesellschaftliche Aspekt noch weiter auf die Spitze getrieben. Hier schreibt Steven Shaviro, dass es sich vermutlich um eine Familie des reichsten 1% der Bevölkerung „– the white, affluent few –“ handelt, die den Rest der Gesellschaft komplett ausblende (Shaviro, 2012, S. 8).

Damit bekommt der Film ein bourdieuschen, kapitalismuskritischen Aspekt, da *Melancholia* „shows that these well-to-do people would rather see the whole world come to an end, than give up even the tiniest fraction of their wealth, power, and privilege“ (Shaviro, 2012, S. 8). Mit anderen Worten betrachtet der Zuschauer hier die Dekandenz, den Zenit und Sturz des oberen 1% einer Zivilisation, wie sie u.a. von Oswald Spengler als natürlicher Zyklus für alle großen Hochkulturen prognostiziert wurde (Spengler, 1918). Die Welt, die der Zuschauer in dem Film präsentiert bekommt, ist tatsächlich sehr begrenzt, das luxuriöse Anwesen im englischen Tudorstil¹⁴, mit Stall, einer großen Terrasse und Garten, sowie einem Golfplatz mit 19 Löchern. Dies Schloss liegt weit abgeschlagen von der Außenwelt irgendwo isoliert im Wald: „There’s nobody around, aside from a few highly privileged white people; the other Ninety-Nine Percent might as well not even exist“ (Shaviro, 2012, S. 7). Dieses idyllische Refugium entpuppt sich jedoch immer wieder auch als etwas Einengendes und Begrenzendes.

¹³ Der Hund als Symbol bereits vom Filmtitel her als wichtig gekennzeichnet. Der Hund des Dorfes, Moses, ist zunächst unsichtbar, man hört in 3 Mal bellen. Erst als das Dorf komplett ausgelöscht ist, erhebt sich der Hund und realisiert sich als ein echter, sichtbarer Hund (Kilb, 2003).

¹⁴ Die Außenaufnahmen stammen vom schwedischen Schloss Tjolöholm, das für den Film in den englischen Tudorstil (1898-1904) umgebaut wurde (Thomsen, 2016, S. 257).

So bleibt der Zugang zum Anwesen durch die enge Straße für die Hochzeitslimousine verwehrt. Immer wieder muss das Auto rangieren, um die geschlungene Auffahrt zu überwinden. Dies kann als den Film einleitenden und deutliches Dekadenzmotiv verstanden werden, dass symbolisch für den restlichen Handlungsverlauf des Films steht. Auch Justines Pferd Abraham weigert sich den Grund des Anwesens über die Brücke zu verlassen – genau wie später Claires Golfcaddy. Damit kann Welt *Melancholias* als “tiny, self-enclosed microcosm of Western white bourgeois privilege” gesehen werden, dessen Mikrokosmos zum Ende hin zerstört wird (Shaviro, 2012, S. 7).

Weitere Dekadenzmotive lassen sich auch neben dem angeführten Vergleich mit der Epoche des Fin de siècle finden. So beinhaltet *Melancholia* in seiner Gesamtheit auch die Lebensweisheiten bzw. Haltungen zum Leben und Tod aus der Zeit des Barocks: *Memento Mori* und *Carpe Diem*. Besonders die von einer starken Depression geplagten Justine erblüht förmlich zu neuem Leben und erfährt eine finale Vitalität durch die Realisierung des bevorstehenden Todes und dem Wissen, dass alles Leben endlich ist. Dass die Dekadenz für Trier in diesem Film von Bedeutung ist, sieht sich auch an anderer Stelle: Eines der wohl bekanntesten Dekadenzmotive entspringt aus der Feder des englischen Schriftstellers William Shakespeare, der in seinem Drama *Hamlet* (1599 bis 1602) u.a. den Verfall thematisiert. Der Satz „Something is rotten in the state of Denmark“, den Marcellus zu Horatio spricht, ist dabei das bekannteste schriftliche Zitat (Shakespeare, *Hamlet*) (Hårbøl, Schack, & Spang-Hanssen, 1999). Doch in den visuellen Künsten ist es die Geliebte Hamlets, Ophelia, die durch ihren Tod in einem Fluss Dänemarks zur unsterblichen Ikone des Verfalls wurde. Ihr Liebestod, bzw. Selbstmord oder Unfall inspirierte durch Generationen hindurch vor allem Maler. Aber auch Dichter griffen auf Ophelia und das Motiv der Wasserleiche zurück, wie z.B. Gottfried Benn „Schöne Jugend“ (1912) oder Georg Heym „Die Tote im Wasser“ (1910) (Inspiriert von Rimbauds Gedicht „Ophélie“ (1870) (Glöckler, 2002). Lars von Trier bedient sich in *Melancholia* ebenfalls dieses Motivs, indem die Protagonistin Justine mit Brautkleid in Zeitlupensequenz im Fluss treibend zu sehen ist. Dieses Bild ist deutlich von dem Gemälde *Ophelia* (1852) des Präraffaeliten John Everett Millais inspiriert, in der Ophelia ebenfalls noch lebend in einem Gewand ähnlich eines Brautkleides im Wasser eines mit Pflanzen bewachsenen Flusses treibt.

4.8 *Melancholia* – Alles todernst oder ein kosmischer Witz?

Alles in allem zeichnet Trier ein auf der Oberfläche dekadentes, regressives und konservatives Bild in seinem Film. Es sind Referenzen und Verweise zu alten Kunstwerken. In einer Szene wird dieses explizit hervorgehoben, als Justine alle Malereien der abstrakten Moderne im Haus abhängt und u.a. mit Bildern des Malers Pieter Bruegel ersetzt, der hauptsächlich für seine Malereien und Motive über die Vergänglichkeit und die irdischen Verfehlungen, Verderben und Todbekannt ist. Wer nur die Bilder entdeckt und nichts weiter über den Schöpfer dieser Werke weiß, dem bleibt eine Deutungsebene im Film möglicherweise verschlossen, denn Bruegels Leitmotiv ist das der ‚Verkehrten Welt‘. Dies wird meist als Metapher oder „anschauliche Formel einer pessimistisch-ironischen Weltbetrachtung“ verstanden (Müller, 2000, S. 31). Der Maler Pieter Bruegel (der Ältere) mit dem Beinamen ‚der Drollige‘ „entdeckt und offeriert dem Betrachter die Absurdität einer Welt, die ihm verkehrt und ungeheuer komisch vorkommt“ (Sello, 1975). Ähnliches wird auch Lars von Trier untersucht und Mathias Bonde Korsgaard stellt in seinem gleichnamigen Artikel die Frage: „Er Lars von Trier eigentlich morsom?“ (2018). Laut Mette Hjort sei Trier bisweilen vor allem ein „enfant terrible“ und seine Provokationen brächten bislang nichts Weiteres als „rendyrket bullshit“ (Hjort, 2017) (Korsgaard, 2018). Auch Gunhild Agger setzt sich mit dem Thema Trier und Humor auseinander in ihrem Artikel „Hoved-, Humor- og genrehistorier: En analyse af *Riget*“ (Agger, 1996). Auch wenn der Humor nicht im Zentrum der Trierschen Erzählungen stehen mag, liegt er doch oft unter der Oberfläche und verleiht dem Werk somit eine Doppelbödigkeit. Sollte der Betrachter das Wissen um Bruegel und sein Weltbild nicht mitbringen, verpasst er jedoch keine wesentlichen Punkte zum Entschlüsseln des Werkes. Ihm mag lediglich die ironische Ebene fehlen – die besonders in *Melancholia* nur hauchdünn vorhanden ist. Und natürlich kann der Zuschauer auch so humoristische Stellen im Werk entdecken, allerdings können diese ohne Bruegel als Schlüsselstelle zwischen Pessimismus und Humor, verwirrend, deplatziert und grotesk erscheinen¹⁵. Das beste Beispiel aus *Melancholia* ist die Szene mit dem Versuch der Limousine zum Anwesen zu gelangen, die mit ihrem langwierigem und ständigen vor und zurück immer weiter ins Absurde und Humoristische getrieben wird. Szenen wie diese, wecken das Gefühl einer nihilistischen oder

¹⁵ Dass Lars von Trier jedoch auch *Melancholia* mit Humor verstanden sehen will, unterstreicht er in einem Interview auf die Frage „Can you give us some advice?“ mit der Antwort: „Everything is going to Hell, but we should smile all the way“ (Trier, 2011)

gar sadomasochistischen Heiterkeit vor dem Hintergrund des bevorstehenden Welteneendes, eine Lust und Freude am Leid und Verfall. Gleichzeitig kann Bruegel und die ‚Verkehrte Welt‘ neben dem humoristischen Interpretationsansatz auch wörtlich verstanden werden, als direkter Hinweis auf die falsche oder verkehrte Welt im Sinne des Narrativs, dass dies nur eine für den Film konstruierte Welt und Wirklichkeit ist, bei der die Existenz mit dem Ende des Films aufhört. Dass ein Fehler bzw. Unterschied in der Welt *Melancholias* und der realen Welt vorherrscht wird auch an anderer Stelle deutlich: Der Golfplatz mit den 19 Löchern in *Melancholia* steht im starken Kontrast zur Realität, in der die Golfplätze standardmäßig nur 18 Löcher für ein Turnier benötigen. Damit ist *Melancholia* der Realität entrückt, dies gibt auch Lars von Trier zu verstehen, indem er auf die Frage, ob er das mit den 19 Löchern erklären könne, antwortet: „Yes, Hole 19! That’s where I am right now – in limbo! Yes“ (Trier, 2011). Somit wird klar, dass der Film keineswegs realistische Bilder geben soll, sondern als ein Gedankenexperiment des Schöpfers verstanden werden will, der dem Zuschauer einen Einblick in seine Vorstellungswelten bietet. Linda Badley sieht in dem Bezug auf Bruegel eine politische Deutungsmöglichkeit, denn Justine von Beruf Art Direktor „indarbejder under protest i en Vouge-agtig parodi på Brueghels¹⁶ studie over grådigheden, *Slaraffenland* (1567),“ womit „USA-trilogiens politiske kritik“ in *Melancholia* fortgesetzt wird und „samtidig en velfortjent miljøkatastrofe“ eintritt (Badley, 2018, S. 105). Im Grunde ist eine politische Deutung oder Verständnis des Films nicht sehr naheliegend, da sich alles in einem Mikrokosmos abspielt, der befreit von äußeren Einflüssen und politischen Entscheidungen ist. Im Vordergrund steht für Trier, zumindest in den Interviews, nicht das politische, sondern vor allem persönliche und psychische Dinge und Phänomene. Jedoch schwingt natürlich eine starke Form der Gesellschaftskritik mit, die sowohl Shaviro, als auch Badley konstatieren, da der Ursprung ihrer Melancholie augenscheinliche nicht einem Trauma oder Verlust herrührt sondern „fra den tomme materialisme, der omgiver hende“ (Badley, 2018, S. 106). Der Gedanke, dass *Melancholia* komisch oder lustig sei, oder gar in der Art Gefühlsregungen auszulösen versuche, scheint auf den ersten Blick abwegig, aber der sonst für seine pessimistischen Gedanken bekannte Schopenhauer schreibt über inadäquate Subsumtion und, dass gerade dieser Konstellation das Potential des Lachens innewohnt: „[...] das Phänomen des Lachens [ist] allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen

¹⁶ Der niederländisch-flämische Maler Pieter Bruegel (und seine Söhne) nutzte selbst verschiedene Schreibweisen für den Nachnamen (Fugmann, 2009)

seinem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen“ (Schopenhauer, 2005, S. 44). Der Humor entsteht also auf dem kleinsten Niveau, dem der Zeichen, bzw. dem Gezeigten und dem, was durch den Betrachter decodiert wird.

Komik ist die Kehrseite der Tragik, wo das eine herrscht, wird das andere nicht weit entfernt sein. Aber natürlich ist *Melancholia* keine Komödie. Es sind nur kurze Sequenzen, die durch ihre Inkongruenz das Potential haben ein absurdes oder gar humoristisches Gefühl beim Zuschauer hervorzurufen. Viele dieser Situationen finden sich besonders im ersten Teil während der Hochzeitsfeier auf dem Anwesen. Die Reden der Mutter oder des Vaters mögen befremdlich wirken. Und der Kommentar des Hochzeitsplaners (Udo Kier) zur Braut Justine und ihrem Verhalten, sie habe seine Hochzeit ruiniert, oder Claire, die Justine ausgiebig aus Alkohol aus einer Flasche zu trinken gibt, damit ihr der Abend erträglicher wird, lässt die Hochzeit samt Feier als Farce erscheinen.

Die starke Inkongruenz bis hin zum unmittelbar fehlenden Vermögen, den Humor in einem Werk zu identifizieren, ist in der Kunst und Literatur keine Seltenheit. Man denke dabei an den Humor, den Franz Kafka bei seinen eigenen Werken Max Bord zufolge, verspürt haben soll (Collignon, 1955). Zunächst denkt man bei Kafka unweigerlich an das Unheimliche und das ‚Kafkaeske‘, seinen Umgang mit Themen wie Strafe und schließlich auch dem Tod. Der finale, kosmische Witz ist auch in der sonst so als ernsthaften und hochkulturellen Oper zu finden. Richard Wagners italienisches Ebenbild¹⁷, Giuseppe Verdi, beendet sein Lebenswerk (sein letztes Bühnenwerk) mit *Falstaff*, ein Stück auf der literarischen Vorlage zahlreicher Shakespeare Komödien und Dramen, in einer gewaltigen Schlussfuge mit dem Titel „Tutto nel mondo è burla“ (Alles ist Spaß auf Erden) (Bermbach, 2015).

Die wenigsten werden den Film lustig finden, aber dem Film das Lustige abzuerkennen wäre unangebracht, denn wo entsteht der Humor, wenn nicht im Auge des Betrachters? Denn, „worüber wir lachen, so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte“ (Paul, 2005, S. 31).

¹⁷ Beide waren Vertreter des durchkomponierten Musikdramas zur ungefähr selben Zeit (Verdi 1813-1901, Wagner 1813-1883).

5. Zusammenfassung – Triers Film als totalitäres Gesamtkunstwerk & Ohnmachtdemonstration

Trier vermag es mit *Melancholia* zahlreiche Querverbindungen zu bauen, die sich gegenseitig ergänzen und dem Film eine enorme Tiefgründigkeit verleihen. Bereits in *Antichrist* weist Bodil Marie Stavning Thomsen eine dichte Verbindung zwischen dem Werk und dem philosophischen Überlegungen Nietzsches nach, die in *Melancholia* noch durch Schopenhauer erweitert und der Fokus auf die philosophische Bedeutung des Melancholikers und der Tragödie gelegt wird (Thomsen, 2016, S. 228). Mit der Einbindung Schopenhauers ergibt sich auch eine Verbindung zu Richard Wagner, der wohl aufgrund seiner auditiven Präsenz durch seine Musik als markantestes Zitat zu erkennen ist. Wagners Musik in Zusammenspiel mit den monumentalen Aufnahmen des Planetenaufpralls. Das Monumentale und Wagner schlagen wiederum augenscheinlich eine Brücke zur Ästhetik des Nationalsozialismus – auch wenn diese Verbindung durch den Regisseur nicht unmittelbar intendiert sein muss, sondern einer subjektiven Wahrnehmung geschuldet sein kann.

Im Diskurs um Trier und seine Faszination am Deutschen oder Nationalsozialismus ist *Melancholia* wie sich gezeigt hat zweifelsfrei als Schlüsselwerk zu verstehen. Ganz grundlegend aber ist *Melancholia* wiederum auch anders als Triers vorherige Filme und revolutioniert sein Filmrepertoire ganz im Sinne seines Disruptionsstils aufs Neue. Zwar greift er filmtechnisch gesehen auf alte Muster und Stile zurück, indem er sein Markenzeichen aus der Dogma-Zeit fortführt und die verwackelten Bilder einer Handkamera wählt, aber rein inhaltlich gibt es, im starken Gegensatz zu den früheren Werken wie *Dogville*, *Idioterne* oder *Antichrist*, nur wenig Spielraum für Deutungsansätze und Interpretationsvielfalt.

Melancholias Botschaft ist klar, verstörend, ernüchternd und depressiv zugleich, denn das Ende des Films, der alles vernichtenden Aufprall des fremden Planeten mit der Erde, lässt keine anderen Möglichkeiten zu. Es herrscht kein Zweifel, dass der Tod als Befreiung verstanden werden soll, der zuweilen durch die monumentalen Bilder einem ästhetischen Genuss gleichzukommen scheint. Eine Befreiung zumindest für die Protagonistin Justine und auch den Regisseur selbst, der bekanntlich das Ende des Films als das Beste am Ganzen empfindet: „The only redeeming factor about it, you might say, is that the world ends“ (Carlsen, 2011).

Ziel dieser ganzen Arbeit war es hauptsächlich ein Bild der „deutschen Zeichen“ zu geben und dieses einzuordnen. Fassen wir die in der Analyse gesammelten Ergebnisse zusammen, wird deutlich, dass die deutschen Zeichen primär Verknüpfungen u.a. zu den deutschen Vorstellungen der Romantik und deutscher Philosophie sind, und in diesem Werk ein teilweise stark antimodernistisches, totalitäres Gesamtkunstwerk entstehen lassen.

Den Film als Gesamtkunstwerk zu bezeichnen oder zu verstehen, ist sicherlich ganz im Sinne des Künstlers selbst, da dieser durch die Gemeinsamkeiten mit Wagner in Bezug auf Struktur und der Allgegenwärtigkeit Wagners durch seine Musik dieses Verständnis des Films als Wagnersches Gesamtkunstwerk nahelegt.

Und tatsächlich ist der Film auch so anders als andere Filme aus dem Genre des Katastrophenfilms. Ähnlich wie Wagner, der die anderen Musikwerke seiner Zeit durch das Gesamtkunstwerk kritisiert, entwirft Trier mit *Melancholia* auch ein Gegenmodell zum zeitgenössischen Katastrophenfilm, in dem er durch die völlige Vernichtung des Planeten dem Zuschauer jegliche Hoffnung auf das Überleben der Menschheit raubt, und sich so dem konventionellen Katastrophenfilm enthebt, bei dem es meist eine auserwählte Schar Überlebende gibt.

Mit der Vorwegnahme des radikalen Endes des Films bereits innerhalb der ersten Minuten und dem sich daraufhin schleppenden entfaltenden Erzählfluss des Films werden die meisten Zuschauer mit einem Ohnmachtsgefühl konfrontiert, das aus der Hilf- und Sinnlosigkeit vor dem unmittelbaren Ende allen Seins entspringt. Die Minderheit der Zuschauer werden das Erlösungsgefühl angesichts des Todes nachvollziehen können, das Justine erlebt, da diese Gedankengänge der modernen Zeit entrückt sind. Eben deshalb erscheint der Film antimodern; durch die Parallelität zu Wagner, Riefenstahl und Nietzsche, sowie dem daraus entstehenden romantischen Schwelgen und einer Todessehnsucht.

Zu erwähnen ist, dass diese Tendenzen und Themenkomplexe nicht ausschließlich dem „Deutschen Zeichen“ zuzuschreiben sind. Natürlich gibt oder gab es diese Faszinationen, Strömungen der Romantik oder Todessehnsüchten auch in anderen Nationen – die Kultur kennt keine nationalen Grenzen, sondern ist fließend und für alle anwendbar. Dies wird auch in Triers Film deutlich, wenn er sich auf andere Künstler, wie z.B. Millais oder Bruegel bezieht. Aber es ist jedoch unverkennbar, dass der Film *Melancholia* einen Schwerpunkt auf kulturellen Einflüssen deutscher Herkunft zu verzeichnen hat.

6. Diskussion – Das Meinungsmonopol & Machtausübung

Sucht man einen Zusammenhang zwischen dem nationalsozialistischen Film, der NS-Ästhetik und Lars von Triers Werken, lässt sich dafür argumentieren, dass es neben den bereits präsentierten Parallelen zu Riefenstahl in Lars von Triers Werken gleichermaßen um eine Form der Machtdemonstration oder Machtausübung geht. Es ist nicht Triers Faszination der monumentalen Bauwerke eines Albert Speers oder seine Aussage, er könne sich vorstellen wie Hitler die letzten Tage im Bunker sitzt, die einen Skandal auslösen sollten. Es ist viel mehr die Tendenzen einer formativen Ästhetik¹⁸, wie sie auch von den Nationalsozialisten angewandt wurde, die im Zentrum einer Debatte stehen sollte. Während es im Nationalsozialismus jedoch mit dem eindeutigen Ziel einer Propagierung der totalen Herrschaft des Staates über Volk ging und dem Film u.a. deshalb Manipulationsabsichten nachweisen lassen, ist Triers Werk von diesen Intentionen durchgehend befreit. Es sind weitestgehend keinerlei politische Motivationen in *Melancholia* zu erkennen, da er apolitisch und aus einer normativen Gesellschaft enthoben ist: L'art pour l'art.

Aber eine diktatorische Intention den Zuschauer zu führen und zu formen legt Trier in seinen späteren Interviews ganz offen dar: „Jeg mener al kunst er blevet skabt under diktatoriske forhold. Folk skal nyde at blive ført“ (Trier, 2018). Im Grunde ist es eine Aussage wie diese, die für mehr Aufsehen und Diskussion führen sollte als der Eklat in Cannes, denn hier wird eine kontroverse Auffassung der Kunst präsentiert, die jedoch in den zeitgenössischen Diskurs um Medienaffinität und dem kritischen Auseinandersetzen mit Kunst bzw. Information bereichern kann. Dass Medien und besonders Filme eine Macht besitzen, den Zuschauer zu emotional zu berühren und durch Zeichen, Bilder und Ton zu beeinflussen, ist den Theoretikern des Mediums bereits seit den Anfängen bekannt. In den Zeiten der Globalisierung und des Internets, in denen sich Bilder, Nachrichten und Information noch viel schneller verbreiten, ist es umso wichtiger das Gesehene zu hinterfragen.

Natürlich kann die Faszination an der Macht und Kontrolle auch autobiografisch verortet sein, oder sich zumindest anhand von Triers persönlichen Erlebnisse besser erklären lassen, wenn es ihn nicht sogar bis zu einem gewissen Grad in Schutz nehmen kann: Durch seine Angstanfälle und Depressionen ist das Thema der Macht aber vor allem auch der

¹⁸ Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Siehe: (Herrmann & Nassen, 1993)

Kontrollverlust, Machtlosigkeit und Ohnmacht sich selbst und seiner Angst ein integraler Bestandteil seines persönlichen Lebens geworden. Dies verarbeitet er nun auch explizit in seinem Spätwerk. Aber auch vorher lassen sich diese Auseinandersetzungen bereits erahnen. Die Filme, besonders die späteren, sind als eine Form der Therapie zu verstehen, wie er selbst auch in Interviews immer wieder unterstreicht. Möglicherweise ist er aufgrund seiner eigenen Erfahrungen mit Kontrolle und Kontrollverlust so fasziniert von der Kontrolle und Inszenierung von Macht durch totalitäre Regime, wie des Dritten Reichs. Dies ist dies in keiner Weise gleichbedeutend mit einer Akzeptanz der restlichen Politik des Nationalsozialismus. Darüber hinaus hat die besondere Ästhetik der Nationalsozialisten auch viele weitere Filme und Regisseure (vor allem in der Popkultur) nachhaltig beeinflusst¹⁹ (Kuller, 2006) (Neufeld, 2012). Sieht man von der Möglichkeit der persönlichen Beweg- und Hintergründe als Motivation zur Thematisierung und Inszenierung von Macht- und Kontrollverhältnissen ab, ließe sich ebenfalls für eine geradezu natürliche Entwicklung in Zusammenhang mit der Auffassung eines Auteurs argumentieren. Die Zuschreibung besonderer Leistungen in der Kreation von Filmen, den umfangreichen Einfluss auf nahezu alle Schritte eines Films, verleiht der verantwortlichen Person zwangsläufig eine Besonderheit bzw. Überlegenheit, die ganz natürlich mit einer Veränderung der Machtverhältnisse einhergeht. Der Auteur oder Künstler wird zum Schöpfer und Herrscher über sein eigenes Werk erklärt. Dieser Status verleitet dazu seine Grenzen zu testen, wie es vor allem bei Lars von Trier immer wieder zum Ausdruck kommt, sowohl in seinen Filmen wie auch in seinem Habitus als Künstler. Doch Trier ist keineswegs der erste Künstler, der sich diese Attitüde angeeignet hat. Der Künstler als extravagante Figur in der Gesellschaft ist ein klassisches Bild, dessen sich viele auch bewusst oder unbewusst bedienen.

Letztlich führt die Analyse zwangsläufig zu einer Diskussion über grundlegende Machtverhältnisse. Machtverhältnisse und Verantwortung. Verantwortung, Aufgaben oder Möglichkeiten der Medien, bzw. in diesem Falle; Kunst und Kunstfreiheit. Natürlich bleibt es auch eine Frage des guten Geschmacks und in Bezug auf Lars von Triers Filme wird deutlich, dass sie nicht jedermanns Geschmack sind, da die Themenkomplexe teilweise sehr brisant und provozierend dargestellt werden. Aber im Endeffekt ist es jedem selbst überlassen, sich die Filme anzuschauen oder sich dagegen zu entscheiden. Die Diskussion, die sich aus der Analyse ergibt, ist bereits oft und tiefgehend behandelt

¹⁹ *Star Wars* (1977) wird in diesem Zusammenhang oft genannt

worden. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund Leni Riefenstahls Filme (Sontag, 1977). Und folgt man den Argumentationen, führt dies zwangsläufig in eine Grundsatzdebatte und die Frage nach der Kunst, die Aufgabe dieser und die Macht der Kunst und des Künstlers. Die Macht bzw. Fähigkeit der Kunst ist, dass sie dem Betrachter Dinge offenbart. Kunst soll provozieren und nachdenklich stimmen. Potenziell hat der Künstler die Macht, bis zu einem gewissen Grad auf die Perspektive und die zu betrachtenden Dinge Einfluss zu nehmen. Er wählt die Zeichen und Bilder und steht dadurch hierarchisch über dem Zuschauer. Er vermag es ihm nicht Dinge in den Mund zu legen, aber vor die Augen zu setzen. Damit wird der Informationsaustausch zu einem Ding der Wahrnehmung – nimmt der Betrachter das Gezeigte wahr? Akzeptiert er es als wahrhaftig und als Teil seiner Realität, oder hinterfragt er das Gezeigte oder lehnt es in letzter Konsequenz gar ab?

Wenn die Wahrnehmung der Empfänger nicht kohärent mit der Aussage zur Motivation des Senders ist, wer hat dann recht? Wenn die Zeichen im Film anders gedeutet werden und beim Zuschauer ein ganz anderes Bild kreiert als der Regisseur eigentlich schaffen wollte? Durch die Anführung der Interviews mit Lars von Trier zu *Melancholia* und den Reaktionen darauf, wird klar, dass er als Absender möglicherweise eine andere Intention und Botschaft mit dem Film hat versenden wollen, als die Botschaft, die primär vom breiten Publikum aufgefasst bzw. das, was in den Medien breite Resonanz gefunden hat. Wer hat im Endeffekt die Deutungshoheit über das Kunstwerk? Ist es eine Form der demokratischen Entscheidung, wenn mehr als die Hälfte der Zuschauer den Film anders decodieren und eine vom Regisseur abweichende Botschaft in dem Film lesen, ist deren Ansicht dann Gesetz?

Trier gibt in den Interviews zu verstehen, dass der Film das Seelenleben seiner Protagonisten unter die Lupe nehmen will und sich mit tiefen psychologischen Abgründen aber auch Lichtblicken beschäftigt, aber die breite Resonanz fand jedoch die scheinbare ästhetische Parallelität zum monumentalen nationalsozialistischen Film, die somit ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt wurde. Dabei stellt die bloße Verwendung Wagners, auch wenn sie noch so intensiv ist, kein Indiz für die Faszination am Nationalsozialismus dar. Besonders, da Wagners Musik durch die Nazis entfremdet wurde und nicht in dem Maße Verwendung in den nationalsozialistischen Filmen fand, wie es die kollektive Erinnerung vielleicht zunächst vermittelt.

Führt man den Gedanken der Deutungshoheit weiter, und sagt bspw., dass das Werk, sobald es von dem Künstler in die Welt gesetzt ist und dem Publikum zugänglich gemacht wird, sich

aus der Einflussosphäre des Künstlers loslöst und autark existiert, so wäre das Kunstwerk zwar in diesem Sinne autonom. Aber es bleibt damit dem Rezipienten überlassen, eine Deutung anzustreben und es bleibt fraglich (bzw. die Reaktionen in der Presse haben gezeigt, dass es nicht funktioniert), ob die Mehrheit erkennt, dass Trier nicht die Nähe zum Germanischen und Monumentalen sucht, sondern die fragilen und hinter den Klischees von Heroismus vergrabenen Todessehnsüchten, die sich in Wagners Musik aufspüren lassen. Die deutschen Zeichen in *Melancholia* sind von einer Ästhetik geprägt, die ihre Blüte in der deutschen pessimistisch-nihilistischen Philosophie Nietzsches und Schopenhauers erlebt, und von dort aus darauffolgenden Generationen an Künstler, Dichter und Denker inspiriert hat. Lars von Trier greift auf diese Strömung und Weltanschauung zurück, die im Grunde eine lange Tradition in der gesamten westlichen Kultur hat und transzendiert diese in Zeichen, Bild und Ton. Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass er sich für eine Form des Meinungsdictats einsetzt und in späteren Interviews erzählt, dass der Zuschauer sich führen lassen müsse (Trier, 2018).

7. Ausblick: Post-*Melancholia* – Digressionismus & Meinungsdictat nach deutschem Vorbild

Ungeachtet ihrer Quelle, ob aus künstlerischer Überzeugung und den Vorbildern der Auteurbewegung, persönlicher Erfahrung mit Ohnmacht und Machtlosigkeit oder durch die Faszination am nationalsozialistischen Film und ihrer formativen Ästhetik, sehe ich die Machtausübung oder Machtdemonstration als den Primus Motor, die fundamentale Antriebskraft für Lars von Triers und sein Schaffen *Post-Melancholia*. Zwar erreichen engmaschige Verflechtungen von Intertextualitäten und Querverweisen, die sich in allen Werken Lars von Triers finden lassen, ihren Zenit in *Melancholia*, danach wechselt Trier jedoch u.a. seine Erzähltechnik und legt den Schwerpunkt auf das Metafiktive und erfindet durch seine Zitattechnik und narrativen Ausschweifungen oder Einschübe den „Digressionismus“ im Film (Schepelern, 2018). Nach *Melancholia* werden die Zeichen, Intertextualitäten und Querverweise, die er verwendet, zu einem integralen Bestandteil bzw. zum Zentrum seiner Filme. In seinen Interviews verweist er auf Thomas Mann, der als Autor über sein Publikum bestimmt und dies mit voller Macht auch ausnutzte. So schreibe er, bzw. der Erzähler, in *Buddenbrooks* (1901), dass nun eine besonders wichtige Wendung komme, die dann aber erst mehrere hundert Seiten später eintreffe, weil Mann mit Ausschweifungen die Erzählung in die Länge bzw. zunächst in eine andere Richtung ziehe (Christiansen, 2018) (Trier, 2018). Fast scheint es so, als habe Trier aus dem Eklat in Cannes etwas für seine zukünftigen Filme gelernt: Dem Zuschauer keine freie Wahl oder Deutungsmöglichkeit überlassen. So ließe sich zumindest die hohe Zahl an Erklärungen für Verweise und Gemeinsamkeiten zu anderen Dingen erklären, die Trier in seinen Filmen nach *Melancholia* einbaut. Die Arbeit der Identifizierung von Intertextualitäten oder künstlerische Ausschweifungen, wie metafiktionale Momente, werden durch den Regisseur selbst übernommen. Erste Ansätze sind bereits in dem auf *Melancholia* folgenden Film *Nymphomaniac* zu sehen, aber besonders sein letzter Film *The House that Jack built* ist stark metafiktiv. Die Identifikation und Thematisierung einer unrealistischen Handlung im Film wie in der Literatur wird als Metafiktion bezeichnet und wird oft in Verbindung mit Intertextualität gebracht, da die Metafiktion auf die Künstlichkeit oder Fiktionalität des Werkes aufmerksam macht (Waugh, 1988). Das beste Beispiel hierfür findet sich in *Nymphomaniac*, als Seligmann die Erzählung der Protagonistin unterbricht und ihre Geschichte kommentiert:

Seligmann:

Det er nogle helt urealistiske sammentræf i din historie om Jerome. Først ansætter han dig tilfældigvis som Assistent. Så går du tur i skoven og finder en masse billeder af ham - og så er han der tilmed. Og som en gud trækker han dig så op gennem skyerne.

Joe:

Og hvad så? Sådant er historien. Og det er mig, der fortæller den, og jeg ved, hvad der skete. Vil du høre den eller ej?

(*Nymphomaniac.*, 2014, (02:13:17))

Auch wenn es unrealistisch ist, muss der Zuschauer es über sich ergehen lassen und als Teil der Diegese akzeptieren.

Die Diskussion um die Aufgabe und die Grenzen der Kunst, wie sie im Diskussionsabschnitt dieser Arbeit lediglich angeschnitten werden konnten, bezieht Trier ebenfalls in seinen Film *The House that Jack built* mit ein. Fast scheint es so, als würde er mit dem Film ausdrücken wollen: Jetzt erst recht. Nun nennt er explizit die Nazis und lässt seinen Protagonisten provokant für die Erfindungen und Gräueltaten der Nationalsozialisten schwärmen. Nie habe Trier mit mehr stolz gezeigt, dass er ein "bad-boy provocateur" sei, als in seinem Film *The House that Jack built* und seiner Rehabilitation und erneutem Erscheinen in Cannes (Rooney, 2018):

Returning to Cannes seven years after being banned over his ill-considered jokes about being a Nazi sympathizer, von Trier is anything but contrite. When you come back with a movie rhapsodizing about the aerodynamic perfection of Germany's WWII Stuka dive bombers, lauded for their target accuracy and their terror-inducing sirens, you're not saying sorry, but more likely looking to get a rise out of your audience. (Rooney, 2018)

Es sei ein klarer Provokationsversuch, nun nicht bloß das Monumentale einer nationalsozialistischen Ästhetik, sondern das Zerstörerische und Tödliche eines Regimes, das so viel Schrecken verbreitet hat, ins Zentrum gerückt wird.

Generell nehmen die Digressionen ein enormes Ausmaß an. Durch Footage-Material ist der Erzählfluss ständig unterbrochen, und dem Zuschauer wird „enzyklopädisches Wissen zur

Statik gotischer Kathedralen, Dokumentaraufnahmen von Glenn Gould am Klavier“, der zudem ausschließlich Klavierwerke von Johann Sebastian Bach in diesem Film spielt, und „Joseph Stielers Porträt von Goethe“ gezeigt (Husmann, 2018). Es wird deutlich, dass die ‚Deutschen Zeichen‘, Verweise zur Deutschen Kultur und nun auch Barbarei, auch dieses Mal die Überhand haben. So sind es neben den Bach und Goethe nun auch „Aufmärsche der Nazis in Nürnberg [und] eine historische Fotografie aus dem Konzentrationslager Buchenwald“, die die Erzählung begleiten (Husmann, 2018). Dieses Mal so explizit und erschütternd. Doch trotzdem bleibt der Handfeste Skandal, wie es in zu *Melancholia* gab, aus. In den Kritiken wird von „Provokationsversuchen“ und „stumpfen Schocks“ gesprochen, wie man es schon von Trier gewohnt ist, und die brutalen, morbiden und zum Teil sogar als „morsomme helvedesrejse“ bezeichneten Szenen, polarisieren zwar stark, wecken jedoch keine medienwirksame Empörung wie damals zu Zeiten *Melancholias* (Husmann, 2018) (Christensen, 2018).

Literaturverzeichnis

- Adorno, T. W. (1971). Versuch über Wagner. In T. W. Adorno, G. Adorno, & R. Tiedemann (Hrsg.), *Theodor W. Adorno - Gesammelte Schriften Band 13: Die musikalischen Monographien* (S. 7-146). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2017). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Agger, G. (1996). Hoved-, humor- og genrehistorier: En analyse af Riget. *K&K*, S. 135-158.
- Agger, G. (2016). Auteurteori og Sorg og glæde. In J. Christensen, & S. Christiansen, *Filmanalyse* (S. 79-97). Aalborg: Systime.
- Allen, R., & Smith, M. (1997). Meaning, Authorship, and Intention. In R. Allen, & M. Smith, *Film Theory and Philosophy* (S. 127-132). Oxford: Oxford University Press.
- Alling, T. (2003). Sightseeing with the Holy Ghost. In J. Lumholdt, *Lars von Trier: Interviews* (S. 24-31). Jackson: University Press of Mississippi.
- Applegate, C. (2008). To Be or Not to Be Wagnerian: Music in Riefenstahl's Nazi-era Films. In N. Pages, M. Rhiel, & I. Majer-O'Sickey, *Riefenstahl Screened. An Anthology of New Criticism* (S. 179-202). New York, London: The Continuum International Publishing Group.
- Badley, L. (2018). Tag det gode med det onde - Lars von Triers æstetiske provokationer. In P. Schepelern, *Lars von Trier. Det gode med det onde* (S. 99-111). Odense: Brandts. Museum for Kunst & Visuel Kultur.
- Bahr, E. (2010). *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann - Der Tod in Venedig*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Bainbridge, C. (2007). *the cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London: Wallflower Press.
- Balázs, B. (1930). *Unmögliche Menschen*. Frankfurt am Main: Rütten und Loening.
- Barfod, E. (2017). Johann Ernst Hartmann. In *Den Store Danske*. København: Gyldendal. Von <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=89199> abgerufen
- Barthes, R. (1996). *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bazin, A. (2014). Die Entwicklung der Filmsprache. In F.-J. Albersmeier, *Texte zur Theorie des Films* (S. 256-275). Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.
- Beil, B., Kühnel, J., & Neuhaus, C. (2012). *Studienhandbuch Filmanalyse - Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Benjamin, W. (2002). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. In G. Helmes, & W. Köster, *Texte zur Medientheorie* (S. 163-190). Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.
- Bermbach, U. (2015). "Tutto nel mondo è burla". *Neue Züricher Zeitung*. Von <https://www.nzz.ch/feuilleton/lucerne-festival/tutto-nel-mondo-e-burla-1.18596003> abgerufen

- Bøggild, J. (2018). *En sådan konstellation findes ikke - Et essay om Lars von Triers Antichrist, Melancholia & Nymphomaniac*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Borchert, W. (2013). *Draußen vor der Tür*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art - an introduction*. New York: McGraw-Hill Education.
- Bourdieu, P. (2014 [1979]). *Die feinen Unterschiede - Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brown, H. M. (2016). *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruun, N. (2018). Trier skaber afsky og jubel i Cannes. *Filmmagasinet ekko*. Von <https://www.ekkofilm.dk/artikler/house-jack-built/> abgerufen
- Buckingham, W., Burnham, D., Hill, C., King, P., Marenbon, J., & Weeks, M. (2011). Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Friedrich Nietzsche. In C. Landau, A. Szudek, & S. Tomley, *Das Philosophie-Buch* (S. 214-222). London/München: Penguin Random House.
- Bundschuh, M. (2013). *Melancholia. Der letzte Mensch im Film. Lars von Triers Melancholia, The Road, I am Legend*. Wien: Universität Wien. Von http://othes.univie.ac.at/26897/1/2013-02-25_0800514.pdf abgerufen
- Carlsen, P. J. (4. Mai 2011). *The Only Redeeming Factor is the World Ending*. Von Det Danske Filminstitut: <https://www.dfi.dk/en/english/only-redeeming-factor-world-ending> abgerufen
- Christensen, C. (2018). Triers brutale og morsomme helvederejse. *Filmmagasinet ekko*. Von <https://www.ekkofilm.dk/artikler/lars-har-bygget-et-hus/> abgerufen
- Christiansen, D. (2018). Lars von Trier's library of pleasurable things. *University Post / Universitetsavisen*. Von <https://uniavisen.dk/en/lars-von-triers-library-of-pleasurable-things/> abgerufen
- Ciment, M., & Rouyer, P. (2003). A Conversation with Lars von Trier. In J. Lumholdt, *Lars von Trier: Interviews* (S. 59-64). Jackson: University Press of Mississippi.
- Collignon, J. (1955). Kafka's Humor. *Yale French Studies*(Nr. 16), S. 53-62. Von www.jstor.org/stable/2929148 abgerufen
- Cousins, M. (2011). *The Story Of Film*. London: Pavilion Books Company.
- Deleuze, G. (2015). *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Eco, U. (1977). *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality*. London: Pan Books.
- Eco, U. (1997). *Reading Eco*. (R. Capozzi, Hrsg.) Bloomington: Indiana University Press.

- Fahle, O. (2007). *Zusammenfassung Nietzsche, Die Geburt der Tragödie*. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar.
- Fiedler, L. (1994). Überquert die Grenze, schließt den Graben! In U. Wittstock, *Roman oder Leben - Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam Verlag Leipzig.
- Fugmann, U. (20. 08 2009). *Brueghel*. Von Den store Danske, Gyldendal:
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Billedkunst,_%C3%B8vrig_ren%C3%A6ssance/Kunstnere,_nederlandske/Brueghel abgerufen
- Garncarz, J. (2012). Olympia. In J. Garncarz, & A. Ligensa, *The Cinema of Germany* (S. 79-89). New York: Columbia University Press.
- Glöckler, B. (2002). *Ophelia und die Wasserleichen. Die Rimbaud-Rezeption im deutschen Expressionismus*. Abgerufen am 13. 03 2019 von Erlanger Digitale Edition - Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft: <http://www.erlangerliste.de/express/expres3.html>
- Goebbels, J. (1969). Rede im Kaiserhof am 28.03.1993. In G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches* (S. 439-442). Stuttgart: Enke Verlag.
- Goethe, J. W. (16. 09 2004). *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*. (P. Kietzmann, Herausgeber) Von textlog.de - Historische Texte & Wörterbuch: <https://www.textlog.de/6811.html> abgerufen
- Gremler, C. (2000). *"Fern im dänischen Norden ein Bruder": Thomas Mann und Herman Bang. Eine literarische Spurensuche*. Göttingen: Aston University. Von http://publications.aston.ac.uk/26690/1/_Fern_im_d_nischen_Norden_ein_Bruder_Thomas_Mann_und_Herman_Bang._2003_.pdf abgerufen
- Grodal, T. (2017). Den højere mening - Lyst lidelse og disruption hos Lars von Trier. In P. Schepelern, *Lars von Trier. Det Gode m* (S. 133-141). Kopenhagen: Strandberg Publishing.
- Grøngaard, P. (2003). *Lars von Trier: myte og sandhed*. Århus: Statsbiblioteket.
- Gross, H. (1998). *Einführung in die germanistische Linguistik*. München: IUDICIUM Verlag.
- Hårbøl, K., Schack, J., & Spang-Hanssen, H. (1999). *something is rotten in the state of Denmark*. Von Gyldendal. Dansk Fremmedordbog:
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Nyere_motivskikkelser/Hamlet/something_is_rotten_in_the_state_of_Denmark abgerufen
- Hartmann, M. (2006). *Lynch, Rammstein and filming Lost Highway*. Von thecityofabsurdity.com:
<http://www.thecityofabsurdity.com/losthighway/ramm.html> abgerufen
- Heister, R. (2010). 100 Jahre Halleyer Komet: Der Tag, an dem die Welt ungergehen sollte. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Von <https://www.faz.net/aktuell/wissen/weltraum/100-jahre-halleyscher-komet-der-tag-an-dem-die-welt-untergehen-sollte-1982162.html> abgerufen

- Heller, P. (2000). Der Verschollene (Amerika); Kafka, Franz. In W. v. Einsiedel, *Kindlers neues Literaturlexikon*. Kindler Verlag. Von <http://users.unimi.it/dililefi/Haas/Corso%202016-17,%20I%20romanzi%20di%20Franz%20Kafka/Testi%20critici%20in%20tedesco/Kafka,%20Amerika%20-%20Kindler%20Literaturlexikon.pdf> abgerufen
- Herrmann, U., & Nassen, U. (1993). *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Weinheim & Basel: Beltz Verlag. Von https://www.pedocs.de/volltexte/2015/10588/pdf/Zeitschrift_fuer_Paedagogik_31_Beiheft_1993.pdf abgerufen
- Hestbech, H. (06. 05 2009). *Tyskerpiger*. Von Leksikon - Danmark under besættelsen og befrielsen: http://www.besaettelse-befrielse.dk/leksikon_t.html#Tyskerpiger abgerufen
- Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hillersborg, A. S. (2011). Lars von Trier og den nazistiske æstetik. *Afart: visuel kultur, kunsthistorie, dans & teatervidenskab, Nr. 33*, S. 12-19.
- Hjort, M. (2017). The Problem with Provocation: on Lars von Trier, *Enfant Terrible* of Danish Art Film. *Panoptikum*(Nr. 24), S. 18-37.
- Holthuis, S. (1993). *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Hünigen, J. z. (2012). Zwei-Akter. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Von <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7985> abgerufen
- Husmann, W. (2018). Stumpfe Schocks. The House that Jack built. *Zeit Online*. Von <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-05/the-house-that-jack-built-lars-von-trier-cannes> abgerufen
- IMDb. (1996). *Roland Emmerich; Independence Day*. Von https://www.imdb.com/title/tt0116629/?ref_=fn_al_tt_1 abgerufen
- IMDb. (2009). *Roland Emmerich; 2012 - Das Ende der Welt*. Von IMDb - Internet Movie Database: <https://www.imdb.com/title/tt1190080/> abgerufen
- IMDb. (2011). *Lars von Trier; Melancholia*. Von IMDb - Internet Movie Database: <https://www.imdb.com/title/tt1527186/> abgerufen
- Jensen, L., Harding, M., & Krabbe, N. (2017). J.P.E. Hartmann. In *Den Store Danske*. Kopenhagen: Gyldendal. Von <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=89200> abgerufen
- Kaczmarek, L. (2012). Automasivion. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Kiel. Von <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5860> abgerufen

- Kilb, A. (2003). Einen Film wie Lars von Triers "Dogville" hat es in Europa noch nicht gegeben. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Von https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kino-einen-film-wie-lars-von-triers-dogville-hat-es-in-europa-noch-nicht-gegeben-1134512-p3.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 abgerufen
- Kitagawa, C. (2015). *Versuch über Kundry. Facetten einer Figur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Kohlheim, R., & Kohlheim, V. (2014). Esther. In R. Kohlheim, & V. Kohlheim, *Duden, Das große Vornamenlexikon* (S. 149). Berlin/Mannheim/Zürich: Dudenverlag.
- Konversations-Lexikon, M. G. (1906). *Farbensymbolik*. Leipzig: Bibliographisches Institut. Von <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Farbensymbolik> abgerufen
- Köppen, M., & Schütz, E. (2008). Kunst der Propaganda - Der Film im 'Dritten Reich'. Einleitung. In M. Köppen, & E. Schütz, *Kunst der Propaganda - Der Film im 'Dritten Reich'* (S. 7-15). Berlin: Internationaler Verlag der Wissenschaften. Peter Lang AG.
- Korsgaard, M. B. (September 2018). Er Lars von Trier egentlig morsom? *16:9 filmtidsskrift*. Von <http://www.16-9.dk/2018/09/er-lars-von-trier-egentlig-morsom/> abgerufen
- Kuller, C. (2006). Der Führer in fremden Welten: Das Star-Wars-Imperium als historisches Lehrstück? *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, S. 145-157. Von <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2006/id=4573> abgerufen
- Larkin, D. (Spring 2016). "Indulging in Romance with Wagner": Tristan in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). *Music and the Moving Image*, S. 38-58.
- Loewy, H. (1999). *Das Menschenbild des fanatischen Fatalisten oder: Leni Riefenstahl, Béla Balázs und DAS BLAUE LICHT*. Konstanz: KOPS - Das Institutionelle Repositorium der Universität Konstanz. Von <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-5694> abgerufen
- Lorenzen, D. (2012). *Melancholia verfehlt die Erde*. *Deutschlandfunk*. Von https://www.deutschlandfunk.de/melancholia-verfehlt-die-erde.732.de.html?dram:article_id=107582 abgerufen
- Mersch, D. (2017). Nietzsches Dionysos. *Performance Philosophy, Vol 3(No 2)*, S. 352-362. Von <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/download/141/222> abgerufen
- Metz, C. (2014). Probleme mit der Denotation im Spielfilm. In F.-J. Albersmeier, *Texte zur Theorie des Films* (S. 321-371). Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Meyers-Konversations-Lexikon. (1885). Hartmann. In *Meyers Konversations-Lexikon* (S. 185-186). Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts. Von <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=107717> abgerufen
- Meyers-Konversations-Lexikon. (1905). Totentanz. In *Meyers-Konversations-Lexikon* (S. 638). Bibliographisches Institut.

- Müller, J. (2000). Gefangene der Wörtlichkeit. Das Rätsel von Pieter Brugels "Sprichwörtern". *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, S. 29-36. Von http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1534/1/Mueller_Gefangene_der_Woertlichkeit_2000.pdf abgerufen
- Nawroth, M. (2019). *Charonspfennig*. Von AiD-Lexikon - Archäologie in Deutschland: <https://www.aid-magazin.de/aid-lexikon/begriff/artikel/charonspfennig.html> abgerufen
- Neufeld, H. (2012). *Leni Riefenstahls filmästhetisches Erbe in der Popkultur*. Salzburg/München: GRIN Verlag. Von <https://www.grin.com/document/204363> abgerufen
- Neuhaus, S. (2014). *Grundriss der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Narr Franke Attempto Verlag.
- Nielsen, L. O. (2008). *Lars von Triers filmsprog. Stil, virkningsstrategi og betydningsdannelse*. København: Books on Demand.
- Nietzsche, F. W. (1901). Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In *Nietzsches's Werke, Erste Abtheilung, Band VI*. Leipzig: C.G. Naumann. Von <http://gutenberg.spiegel.de/buch/also-sprach-zarathustra-ein-buch-fur-alle-und-keinen-3248/29> abgerufen
- Nietzsche, F. W. (2015). *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismuss*. Leipzig: E.W. Fritsch. Von <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/GT/print> abgerufen
- Parly, N. (März 2018). Lars von Trier's Lost Ring. *Cambrigde Opera Journal*, 1(30), S. 1-28. doi:<https://doi.org/10.1017/S0954586718000071>
- Paul, J. (2005). Vorschule der Ästhetik - Das Lächerliche und das Erhabene. In H. Bachmaier, *Texte zur Theorie der Komik* (S. 29-34). Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Peters, J. M. (2014). Die Struktur der Filmsprache. In F.-J. Albertsmeier, *Texte zur Theorie des Films* (S. 371-389). Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.
- Pudowkin, W. I. (2012). *Film Technique and Film Acting*. London: Vision Press Limited. Von <http://eugeniesantiago.com/resources/filmtechnique-pudovkin.pdf> abgerufen
- Rockwell, J. (2004). REVERBERATIONS; Maybe Lars von Trier's Vision Was Just What Wagner Needed. *New York Times*, 4. Von <https://www.nytimes.com/2004/06/11/movies/reverberations-maybe-lars-von-trier-s-vision-was-just-what-wagner-needed.html> abgerufen
- Rooney, D. (2018). The House that Jack Built: Film Review, Cannes 2018. *The Hollywood Reporter*. Von <https://www.hollywoodreporter.com/review/house-that-jack-built-cannes-2018-1111908> abgerufen
- Ross, A. (19. November 2011). *Melancholia, bile*. Von The Rest Is Noise: <https://www.therestisnoise.com/2011/11/melancholia-bile.html> abgerufen
- Saussure, F. d. (1967). *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin: de Gruyter.
- Schepelern, P. (2000). *Lars von Triers Film. Tvang og Befrielse*. Copenhagen: Rosinante Forlag A/S.

- Schepelern, P. (19. April 2018). *Sonningtalen: Triers pris*. Von Filmmagasinet ekko:
<https://www.ekkofilm.dk/artikler/triers-pris/> abgerufen
- Schopenhauer, A. (2005). Die Welt als Wille und Vorstellung - Inadäquate Subsumtion. In H. Bachmaier, *Texte zur Theorie der Komik* (S. 44-49). Stuttgart: Relcams Universal-Bibliothek.
- Sello, G. (1975). Maler der verkehrten Welt. *Die Zeit*. Von <https://www.zeit.de/1975/44/maler-der-verkehrten-welt/komplettansicht> abgerufen
- Shaviro, S. (1. Januar 2012). MELANCHOLIA, or, The Romantic Anti-Sublime. *Sequence*, S. 1-58. Von <http://reframe.sussex.ac.uk/sequence1/1-1-melancholia-or-the-romantic-antisublime/> abgerufen
- Shaviro, S. (2016). Post-Continuity: An introduction. In S. Denson, & J. Leyda, *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books. Von <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/1-2-shaviro/> abgerufen
- Sontag, S. (Dezember 1977). Faszinierender Faschismus: Erstes Beispiel. (P. D. Brauerhoch, Hrsg.) *Frauen und Film*(17), S. 6-18. Von <https://www.jstor.org/stable/43500518> abgerufen
- Sørensen, B. A. (2010). *Geschichte der deutschen Literatur 2 - Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Verlag C. H. Beck.
- Sprengler, O. (1918). *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Wien: Braunmüller.
- Stevenson, M. (2009). Weltuntergang am 21. Dezember 2012 befürchtet. *Welt*. Von <https://www.welt.de/wissenschaft/article4936369/Weltuntergang-am-21-Dezember-2012-befuerchtet.html> abgerufen
- Streminger, G. (1 2003). VON DER GÜTE GOTTES UND DIE LEIDEN DER WELT. EIN ÜBERBLICK ÜBER DAS THEODIZEEPROBLEM. *Aufklärung und Kritik*. Von <http://www.gkpn.de/theodizee.html> abgerufen
- Tegel, S. (2007). *Nazis and the Cinema*. New York: Continuum Books.
- Thomsen, B. M. (2016). *Lars von Triers fornyelse af filmen 1984-2014. Signal, Pixel, Diagram*. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag.
- Thorsen, N. (2010). *Geniet. Lars von Triers Liv, Film og Fobier*. Copenhagen: Politikens Forlag.
- Trier, L. v. (2011). Little White Lies - Lars von Trier. (J. Crocker, Interviewer) Von <https://web.archive.org/web/20150929034831/http://www.littlewhitelies.co.uk/features/articles/lars-von-trier-16234> abgerufen
- Trier, L. v. (2018). Trough the Black Forest. (P. Schepelern, Interviewer) University of Copenhagen. Von <https://www.youtube.com/watch?v=ZZmAizZgeQU> abgerufen
- Trier, L., Hjorth, P., & Claro, M. (2011). Making of: Melancholia. Von <https://www.youtube.com/watch?v=HAMOR898yyc> abgerufen

- Tucholsky, K. (16. 05 2010). *Kritiken und Rezensionen - Gesammelte Schriften (1907-1935) Fräulin Nietzsche - Vom Wesen des Tragischen*. Von textlog.de - Historische Texte & Wörterbücher: <https://www.textlog.de/tucholsky-nietzsche.html> abgerufen
- Vries, J. d. (1983). *Altgermanische Religionsgeschichte. Band 2: Die Götter - Vorstellungen über den Kosmos - der Untergang des Heidentums*. De Gruyter. Von <https://www.degruyter.com/view/product/57881> abgerufen
- Wagner, R. (2011). *Tristan und Isolde*. (J. Calder, Hrsg.) London: Oneworld Classics.
- Wagner, R. (kein Datum). *Libretto von "Das Rheingold"*. Von Projekt Gutenberg: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/das-rheingold-839/7> abgerufen
- Waugh, P. (1988). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London / New York: Routledge.
- Weise, G. (1997). Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. In J. Klein, & U. Fix, *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität* (S. 39-48). Tübingen: Stauffenburg Linguistik.
- Wennerscheid, S. (2014). Phantasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier. In S. Börnchen, G. Mein, & E. Strowick, *Jenseits von Bayreuth. Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (S. 275-295). Paderborn: Fink Verlag. Von https://www.academia.edu/8920751/Phantasmagorien_des_Untergangs_Richard_Wagner_Lars_von_Trier abgerufen
- Wulff, M. (2009). "2012" - Roland Emmerich zerstört wie kein Zweiter. *Welt*. Von <https://www.welt.de/kultur/article5132105/2012-Roland-Emmerich-zerstoert-wie-kein-Zweiter.html> abgerufen

8. Filmverzeichnis

Filmnamen (Alphabetisch)	Filmverzeichnis (APA)
2012 – Das Ende der Welt	Emmerich, R. (Regisseur). (2009). <i>2012 – Das Ende der Welt</i> [Kinofilm]. Kanada/USA: Columbia Pictures.
Antichrist	Trier, L. v. (Regisseur). (2009). <i>Antichrist</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainments.
Befrielsesbilleder	Trier, L. v. (Regisseur). (1982). <i>Befrielsesbilleder</i> [Kurzfilm] Dänemark: Den Danske Filmskole.
Breaking the Waves	Trier, L. v. (Regisseur). (1996). <i>Breaking the Waves</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Dancer in the Dark	Trier, L. v. (Regisseur). (2000). <i>Dancer in the Dark</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Das blaue Licht	Riefenstahl, L. & Balázs, B. (Regisseur). (1932) <i>Das blaue Licht</i> [Kinofilm]. Deutschland: L. R. Studio-Film GmbH.
Dogville	Trier, L. v. (Regisseur). (2003). <i>Dogville</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Epidemic	Trier, L. v. (Regisseur). (1987). <i>Epidemic</i> [Kinofilm]. Dänemark: Element Film.
Europa	Trier, L. v. (Regisseur). (1991). <i>Europa</i> [Kinofilm]. Dänemark: Nordisk Film.
Godzilla	Emmerich, R. (Regisseur). (1998). <i>Godzilla</i> [Kinofilm]. USA/Japan: Centropolis Entertainment.
Idioterne	Trier, L. v. (Regisseur). (1998). <i>Idioterne</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Independence Day	Emmerich, R. (Regisseur). (1996). <i>Independence Day</i> [Kinofilm]. USA: Twentieth Century-Fox Entertainment.
Letzes Jahr in Marienbad	Resnais, A. (Regisseur). (1962). <i>L'Année dernière à Marienbad</i> [Kinofilm]. Frankreich: Cineriz.
Manderlay	Trier, L. v. (Regisseur). (2005). <i>Manderlay</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.

Melancholia	Trier, L. v. (Regisseur). (2011). <i>Melancholia</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Nymphomaniac	Trier, L. v. (Regisseur). (2014) <i>Nymphomaniac Director's Cut</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Olympia	Riefenstahl, L. (Regisseur). (1938). <i>Olympia – Fest der Völker</i> [Dokumentarfilm/Propagandafilm]. Deutschland: Olympia-Film GmbH.
Orchideegartnern	Trier, L. v. (Regisseur). (1977). <i>Orchideegartnern</i> [Experimentalfilm] Dänemark: Filmgruppe 16.
Riget	Trier, L. v. (Regisseur). (1994) <i>Riget</i> [Serie]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Star Wars/Krieg der Sterne	Lucas, G. (Regisseur). (1977). <i>Star Wars – A new hope</i> [Kinofilm]. USA: Lucasfilm.
The Boss of it all	Trier, L. v. (Regisseur). (2006) <i>Direktøren for det hele</i> [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
The Day after Tomorrow	Emmerich, R. (Regisseur). (2004). <i>The Day after Tomorrow</i> [Kinofilm]. USA: Lions Gate Films.
The Element of Crime	Trier, L. v. (Regisseur). (1984). <i>The Element of Crime</i> [Kinofilm]. Dänemark: Per Holst Filmproduktion.
The House that Jack built	Trier, L. v. (Regisseur). (2018). <i>The House that Jack built</i> . [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.
Triumph des Willens	Riefenstahl, L. (Regisseur). (1935). <i>Triumph des Willens</i> [Dokumentarfilm/Propagandafilm]. Deutschland: Reichsparteitag der L. R. Studio-Film

9. Quellenverzeichnis Abbildungen

Titelbild

Bildquelle: https://artforum.com/uploads/upload.000/id29028/article_large.jpg

Abbildung 1: Kommunikationsmodell

Entworfen nach Vorbild von: Gross, H. (1998). *Einführung in die germanistische Linguistik*.
München: IUDICIUM Verlag. Seite 25

Abbildung 2: Der Totentanz der Planeten

Bildquelle: <https://scifi.stackexchange.com/questions/19068/is-the-melancholia-dance-of-death-possible>

Abbildung 3: Melancholia Screenshot Garten

Bildquelle: Trier, L. v. (Regisseur). (2011). *Melancholia* [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.

Abbildung 4: Triumph des Willens Screenshot Nürnberg

Bildquelle: Riefenstahl, L. (Regisseur). (1935). *Triumph des Willens* [Dokumentarfilm/Propagandafilm]. Deutschland: Reichsparteitag der L. R. Studio-Film.

Abbildung 5: Letztes Jahr in Marienbad Screenshot Garten

Bildquelle: Resnais, A. (Regisseur). (1962). *L'Année dernière à Marienbad* [Kinofilm]. Frankreich: Cineriz.

Abbildung 6: Justine im Mondschein

Bildquelle: Trier, L. v. (Regisseur). (2011). *Melancholia* [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.

Abbildung 7: Justine in der Natur

Bildquelle: Trier, L. v. (Regisseur). (2011). *Melancholia* [Kinofilm]. Dänemark: Zentropa Entertainment.

Transcript 1: Interview Cannes

Moderator: We'll just take 2 more questions – short. Go ahead, and then you.

Journalist 1: Kate [...] from the Times of London, my question follows on from the German romantic thing, can you talk a bit about your German roots and the gothic aspect of this film and also you mentioned...

Trier: the gossip?

Journalist 1: the gothic

Trier: *lacht* gossip. Yeah okay.

Journalist 1: you mentioned in the daily film magazine also about your interest in the Nazi aesthetic and you talked about that German roots at the same time, can you tell us a bit more about that?

Trier: Yes, the only thing I can tell is that I thought I was a Jew for a long time and was very happy being a Jew. Then later on came Susanne Bier and then suddenly I wasn't so happy about being a Jew. No that was a joke. Sorry. But it turned out that I was not a Jew, and even if I'd been a Jew, I would be kind of a second-rate Jew, because there are kind of a hierarchy in the kind of the Jewish population. But anyway no, I really wanted to be a Jew and then I found out that I was really a Nazi, you know. Because my family was German, Hartmann, which also give me some kind of pleasure. Yeah, I, what can I say, I understand Hitler. But I think he did some wrong things, yes absolutely, but I can see him sitting in his bunker in the end

Kristin Dunst: Oh my god, stop.

Trier: but there will come a pointe at the end of this. There will come... I will... no I am just saying that I think I understand the man. He is not what we would call a good guy, but, yeah, I understand much about him and I sympathize with him a little bit, yes. Not, but common, I am not for the second world war and I am not against Jews. Susanne Bier is... no, not even Susanne Bier. That was also a joke. I am of course very much for Jews. No not too much, because Israel is a pain in the ass, but still... How can I get out of this sentence?

Moderator: By another question. Here is your salvation

Trier: No, I just want to say about the art of the... I am very much for Speer. Speer, I liked. Albert Speer, I liked. He was also maybe one of Gods best children, but he *lacht* had some talent that was kind of possible for him to use during... *atmet aus* Okay, I am a Nazi.

Journalist 2: completely different note. [...] a question for Mr. von Trier. Mr. von Trier, melancholia, would you consider this your answer to the Hollywood blockbuster, and if not, could you envision doing a film on a grander scale than this?

Trier: On a grander scale? Yeah... Yeah that's what we Nazis *lacht* have a tendency to try to do things on a greater scale. Yeah maybe you could persuade me to... to... yeah, the final solution... with journalists. No, I am... I am...

Moderator: Well on that very, very strange note, I am afraid our time is up. Thank you very much for being here.

Zitiert von: <https://www.youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw&>

Transcript 2: Through the Black Forest (Ausschnitte)

Minute: 13.25

Peter: Når du ser tilbage på dit værk, på det hus du har bygget, hvad er du mest stolt af?

Trier: Jeg har det stadigvæk bedst med *Dogville*, fordi jeg synes at det bare er skide godt skrevet. Tarantino sagde jo, hvis jeg havde lavet det som teater, så havde jeg fået Pulitzer, eller hvad den hedder. Prisen, det var han sikker på. Han omtalte det som et af de bedste manuskripter. Og det var sindssyg nemt at skrive. Også fordi alle de der personer, der valgte jeg bare personer jeg havde mødt i mit liv og satte dem ind i de forskellige huse.

Peter: Hvad var den største udfordring eller skal vi sige den største skuffelse for dig i din karriere?

Trier: Modtagelsesmæssigt eller arbejdsmæssigt?

Peter: Nej, du siger, du er mest stolt af *Dogville*. Hvis man siger; 'Ej, den blev sgu ikke som jeg havde tænkt mig'

Trier: Jamen, *Manderlay* var for første gang lavet. Jeg tænkte jeg skulle være moden og lave flere film i ligesom samme stil. Og det duer jeg altså ikke til. Det blev for pænt og for kedelig. Og det er simpelthen, hvis jeg havde lavet den i en anden stil eller på en anden måde. Jeg forestillede mig, at jeg skulle lave de tre film om USA, med den begrundelse, at jeg aldrig har været i USA.

Peter: Ja det er et godt udgangspunkt

Trier: Nå hvad fanden, Kafka har jo heller aldrig været i usa

Peter: Hvad har du valgt af denne store europæiske fortid?

Trier: Først og fremmest har jeg hentet det, at der skal være en forfatter eller instruktør der bestemmer. Og han skal bestemme upopulære ting. Altså, jeg mener det er i Buddenbrook, jeg kan ikke huske hvor det var. Det er et eller andet Thomas Mann sted, hvor han siger, nu kommer der til at ske en voldsom omvæltning. Og gud gør der ej. Så bruger han hundred sider på et eller andet andet. Og så for ligesom at sige til publikum, at det er mig der bestemmer, det er mig der viser rundt. Og det er det som er fordelene, mener jeg, ved en instruktør eller forfatter, der ligesom viser rundt.

Så kan man jo også drille lidt. Du har jo været inde på at drille motivet var ligesom det vigtigste i min produktion.

Ja, måske en blanding af din produktion og din personlighed. Driller du stadig?

Hvis jeg kan komme afsted med det, men jeg driller meget lidt, fordi at... Vi skal snakke om hele den der Hitler affære der, som jeg godt kunne tænke mig at sige et par ord om.

Du har jo set den der pressekonference flere gange og jeg mener jo den blev ødelagt af moderatoren, fordi han ikke sørgede for at jeg fik fejlet op efter mig. Altså den der sidste "Når, men okay, så er jeg nazist", det er jo ligesom noget man siger til en anden når man sidder i en diskussion og den anden vil ikke give op. Så siger man, "okay, have it your way", eller "du får ret og jeg får fred", men det betyder ikke andet. Jeg kunne lige så godt have sagt jeg var en blå kålorm med en solsikke stikkende ud af røven. Det kunne jeg ligeså godt have sagt som jeg var nazist.

Måske var det det, du skulle have sagt så? I retrospektiv, måske?

Det var højst sandsynligt det jeg skulle have sagt ja, men det blev til det andet. Men naturligvis er jeg ikke nazist.

Du er gammel kommunist

Ja, jeg har haft tilknytning til kommunisterne, og jeg føler mig stadigvæk som socialist.

Der var ikke nogen, så vidt jeg husker, i pressesalen der, som havde noget problem med det jeg sagde. Ellers skulle de jo have rejst sig op; "Hr. Trier jeg må holde dem fast på" en eller anden udtalelse. Men det var der slet ikke tale om.

Nogen har teorien om det var et Twitter fænomen, fordi der kun kan være så og så mange anslag i en meddelelse, som jeg. Jeg har hverken twitter eller facebook eller noget. Men jeg vil godt have lov til at sige fuldstændig utvetydigt, at der er ingen af Hitlers handlinger som jeg billiger. Jeg kan ikke komme på noget. Jeg afskyer has afstumpethed og brutalitet. Men jeg ved godt, det er jo noget der sker hos de fleste diktatorer, de ender jo på den måde. Men han var godt nok en lort også. Det er vigtigt at Hitler bliver menneskeliggjort. Fordi den der med at vi bare kan smide sagen til side og kan sige; "nå, det var Hitler og han var ond", ja men han var også et menneske og det er vigtigt at vide, for det han indeholder eller det han har gjort, kan ske igen.

Zitert von: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZmAizZgeQU>