

## Fotografie und Film

*Bereichsrezension: Lars von Trier und seine Filme*

**Charles Martig: Kino der Irritationen.**

**Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung**

Marburg: Schüren 2008 (Schriftenreihe der internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie» und der Katholischen Akademie Schwerte, Bd. 10), 156 S., ISBN 3-978-89472-532-7, € 16,90  
(Zugl. Dissertation an der Theologischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz)

**Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (Hg.):**

**Dogville Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers**

Marburg: Schüren 2008 (Schriftenreihe der internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie» und der Katholischen Akademie Schwerte, Bd. 12), 256 S., ISBN 978-3-89472-631-7, € 19,90

**Mette Hjort (Ed.): On the five Obstructions**

London, New York: Wallflower Press 2008 (Dekalog 1), 148 S., ISBN 978-1-905674-75-6, € 14,99

Die gleichsam produktive und provokative Filmarbeit Lars von Triers ist Gegenstand der drei im Folgenden vorgestellten Bände: Ersterer von Charles Martig gibt dabei eine Gesamtübersicht des von Trier'schen Filmwerks und verbindet einen neoformalistischen Zugang mit theologischer Interpretation. Ebenfalls an theologischen Fragestellungen interessiert zeigt sich Stefan Orth mit seinem Band *Dogville Godville*, dessen Autoren den Film vielstimmig analysieren und vor allem theoretisch reflektieren. Ebenfalls zu einem einzigen Film äußert sich Mette Hjort, deren Buch durch seine beitragsübergreifenden Perspektiven auffällt und gleichzeitig höchst heterogene Zugänge eröffnet.

An der Schnittstelle zwischen Theologie und Medienwissenschaft stellt der Band von Charles Martig, gegliedert in eine Einleitung und fünf Kapitel, eine Gegenüberstellung medienwissenschaftlich ästhetischer Fragen und theologischer Reflexionen im Filmwerk Lars von Triers dar. Der illustrative Gebrauch von Bildern zeichnet das Buch ebenso aus wie eine ausgewogene Textgestaltung. Etwas irritierend ist jedoch die abweichende Verwendung von Zitaten, diese sind mal vom Fließtext abgesetzt, mal in ihn aufgenommen, mal bilden sie neben einem einleitenden Satz einen gesamten Absatz. (Vgl. bspw. S.70f.)

Das der Einleitung folgende Kapitel „Neoformalismus“ präsentiert diesen als theoretischen und methodologischen Zugang. Martig rekapituliert wesentliche Entwicklungen in Theorie- und Ideengeschichte dieser Strömung (vgl. S.19ff.)

und stellt sein induktives methodisches Vorgehen dabei als fruchtbare Ergänzung theologischer und neoformalistischer Methodologien dar. (Vgl. S.38) „Lars von Triers ästhetische Verfahren“ stehen am Beginn der Analyse. Dem Regisseur gehe es darum, alle ästhetischen Verfahren auf die Irritation des Zuschauers auszurichten. (Vgl. S.39) Das Prinzip der Versuchsanlage wird anhand von *Epidemic* (1987) und *Dogville* (2003) im Teilkapitel „Das Experiment“ beschrieben. (Vgl. S.43ff.) Folgend zeigt Martig „Die selbst auferlegten Hindernisse“ als die Beschäftigung mit Regeln in von Triers gesamtem Werk auf, berücksichtigt dabei insbesondere *Dogma 95* (vgl. S.55) und den Film *Idioterne* (1998). Präsentiert wird auch *Breaking the Waves* (1996) als ein „kontroverse[r] Diskurs über ästhetische und ethische Normen.“ (S.55) Abgeschlossen wird die Thematik durch einen Bezug auf *The five Obstructions* (2001-03 [gemeinsam mit Jørgen Leth]): „Durch die bewusste Konstruktion von Hindernissen [...] entsteht ein Prozess der Setzung und fortlaufenden Aufhebung von formalen Regeln.“ (S.59f.) Neben den bereits genannten Filmen und an *The Element of Crime* (1984), *Europa* (1991) sowie *Dancer in the Dark* (2000) wird „Die Provokation“ als Ergebnis ästhetischer Suchbewegungen, die zu den „Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit“ (S.61) führen, veranschaulicht. Das abschließende Kapitel „Das stilistische System und seine Bezüge zum «Transzendentalen Stil»“ berührt eine wesentlich theologisch motivierte Fragestellung. Martig ordnet von Triers Stil als eine Mischform ein, ähnliches gelte für von Triers Vorbild Carl Theodor Dreyer. (Vgl. S.71f.)

Das Kapitel „Moderne Ansätze einer neuen Bildtheologie“ beginnt mit dem Aufruf, die textwissenschaftlich arbeitende Theologie für bildanalytische und bildtheoretische Fragestellungen zu öffnen. Der Autor verfolgt durch seine fünf Teilkapitel eine Linie vom Bild über das Filmbild, den religiösen Film, Film als religiöses Symbolsystem hin zu einer Ästhetik als Chance und greift jeweils auf eine basale Theorie zurück. In „«Das echte Bild» - Kunsthistorische Erkenntnis bei Hans Belting“ beschreibt Martig das gebrochene Verhältnis von Triers zur Einheit von Bild und Körper. (Vgl. S.80) Der Bildersturm wird in „«Ikonoklasmus» - Ausgangspunkt für eine moderne Theologie des Filmbildes nach Boris Groys“ als fortschreitender Bedeutungsverlust des Bildes und kultureller Impulsgeber interpretiert. In diesem Zusammenhang bewege sich ‚von Triers Bildtheologie‘ in der Grundspannung zwischen Bildschöpfung und Bildzerstörung. (Vgl. S.82f.) Von Trier beantwortete den Bedeutungsverlust der Bilder nicht mit einer neuen Sinnggebung, sondern „mit einer konsequenten Entäußerung des Bildes. Aus dieser negativen Theologie des Bildes entwickelt er neue künstliche Bedeutungskonstrukte.“ (S.84) Der Frage, was dies für die Beziehung zum Wirklichen und Wunderbaren bedeutet, wird im Kapitel „«Pfade zum Absoluten» - Typologie des religiösen Films nach Reinhold Zwick“ thematisiert. Martig unternimmt hier lediglich die Einordnung des Regisseurs in die Kategorie des „artifiziiell Wunderbaren“ oder „nicht-illusionistisch Wunderbaren“. Von Trier befinde sich aber stets an der Grenze zum „ästhetisierten Realismus“. (Vgl. S.89f.) Im Kapitel „«Film als religiöses Symbolsystem» - Funktionale Religionstheorien nach John

C. Lyden und Fritz Stolz“ beschreibt Martig von Triers filmisches Schaffen als eine rekonstruierende filmisch-religiöse Arbeit, die gerade in ihrer Verstehens- und Wirkungsverweigerung zu religiösen Texten führt. (Vgl. S.93) Abschließend widmet er sich der „Ästhetik als Chance für eine Theologie nach dem «Tode Gottes» - Gerhard Larcher“. Ausgehend von der Parallelisierung der Interruption und Dezentrierung des Betrachtenden bei Gerhard Larcher mit von Triers bewusst evozierter Irritation im Wahrnehmungsprozess beschreibt Martig die Filmarbeit als eine Gegenposition zum „fetischisierten Kurzschluss im Filmbild des Mainstream-Kinos.“ (Vgl. S.95)

Im zentralen Kapitel „Theologische Reflexionen im Werk Lars von Triers“ identifiziert Martig die Werke von Triers als „Teil eines religiösen Wahrnehmungsprozesses“ (S.97) und bezieht sich v.a. auf *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* und *Dogville*. Die beiden ersteren werden sinnfällig als Passionsgeschichten beschrieben, letzterer in den Kontext von Schuld und Gnade als theologische Topoi gerückt. Im Folgenden werden in Teilkapiteln die drei Filme im Kontext der Christologie, Opfertheologie und Gnadentheologie analysiert, eine ‚ästhetische Kritik der transzendental-theologischen Position‘ und eine ‚theologische Kritik der ästhetischen Position‘ bilden den Abschluss. Im Kapitel „Christologie“ stellen vor allem die Interpretation der Protagonistinnen als „weibliche Christusse“ (vgl. S.100ff.) und die Analyse der Filme als Passionsgeschichten (vgl. S.105ff.) interessante Zugänge zu den Filmen Lars von Triers dar, gerade in Bezug auf *Breaking the Waves*. Das Kapitel „Opfertheologie“ bezieht sich vornehmlich auf *Dancer in the Dark*. Besonders fällt die Analyse zu „Lars von Triers Konzeption des Opfers“ (vgl. S.117ff.) auf: „Zugespitzt auf ein moralisches Dilemma präsentiert Lars von Trier sich als transzendental-theologischer Moralist.“ (S.121) Diese These ist Ausgangspunkt des Kapitels „Gnadentheologie“, in dem sich der Verfasser mit der Hauptfigur Grace (gespielt von Nicole Kidman) im Film *Dogville* auseinandersetzt. Anhand ihres Schauspiels zeichnet Martig den Gnadendiskurs im Film nach und leitet daraus Rückschlüsse auf den Regisseur als quasi theologischer *Auteur* ab. Von Trier habe eine „entschieden nach-metaphysische Position gegenüber dem Potential von Gnade im heilsökonomischen Plan. [...] Das Vertrauen auf das Existential der Gnade [...] bleibt dem Regisseur – und mit ihm einer Vielzahl von Menschen in der späten Moderne – verschlossen.“ (S.128) Die anschließende „Ästhetische Kritik der transzendental-theologischen Position“, die wiederum den Regisseur hinter seinen Filmen – abermals vornehmlich *Dogville* und *Breaking the Waves* – sucht, ist stark von theologischen Reflexionen durchsetzt. Mit dem „Verlust des Subjektkerns als Gefährdung“ (vgl. S.131f.) widmet sich Martig wiederum einem höchst interessanten Thema, das in seiner Bearbeitung jedoch hinter seinem Potenzial zurückbleibt. Beachtlich hingegen ist die Interpretation des Spiels mit dem Unverständnis des Zuschauers als „Wahrung des heiligen Mysteriums im Verfahren der Reflexion.“ (Vgl. S.134f.) Abschließend verfolgt Martig eine „Theologische Kritik der ästhetischen Position“ von Triers. Die Frage

nach einer spezifisch katholischen Prägung des von Trier'schen Filmschaffens stellt einen bedenkenswerten Bezugspunkt dar. Martig verneint diese Frage: „Er [Lars von Trier] überschreitet als Filmschaffender die Grenze der konfessionellen Bindung und leistet mit diesem Crossover Pionierarbeit. Er ist im Wesentlichen ein Filmautor, der sich inhaltlich dem Programm der Rekonstruktion religiöser Symbolwelten und theologischer Diskursfragmente verschrieben hat.“ (S.140) Mit diesem Schlusssatz endet die Auseinandersetzung mit von Trier und dessen Filmen. Für ein eigenes Kapitel mit drei Seiten allzu kurz, gibt Martig überschrieben mit „Dialog zwischen Filmwissenschaft und Theologie“ einen Ausblick auf die Fruchtbarkeit eines interdisziplinären Diskurses zwischen den beiden Disziplinen.

Mit dieser Schrift ist Martig ein interessanter Zugang zu Lars von Trier gelungen, der allerdings aufgrund der tendenziell dominanten theologischen Perspektive und der etwas einseitigen Bezugnahme auf den *Neoformalismus* für den Film- und Medienwissenschaftler nicht zum Standardwerk gereichen kann. Problematisch erscheint auch der Versuch, die Person Lars von Triers in seinen Filmen ausfindig zu machen. Allzu vorschnell wird in solchen Situationen quasi von der filmischen Oberfläche auf die tiefe Überzeugung des Regisseurs geschlossen. In Anlehnung an den Schlusssatz *Dogvilles* ließe sich hier feststellen: Ob ein Film wirklich Potenzial besitzt seinen Regisseur hermeneutisch zu entkleiden oder ob der Film vielmehr einen Menschen als Regisseur verkleidet, ist eine Frage raffinierterer Natur, die zu stellen von nur geringem medienwissenschaftlichen Nutzen wäre, zu deren Beantwortung Martig aber vorprescht. Im Rahmen seines Erkenntnisinteresses liefert Martig gleichwohl eine in mancherlei Hinsicht innovative Arbeit, die die Beschäftigung mit Lars von Trier und seinen Filmen vielfach zu bereichern im Stande ist.

Der Band *Dogville Godville* versammelt höchst heterogene Analysen und Interpretationen zu Lars von Triers *Dogville* (2003). Gegliedert ist jeder Beitrag in einen theoretischen Abriss sowie eine detailliertere Situierung dessen, dem folgt stets eine Anwendung der beschriebenen Theorielage auf den Film. Als weiterer Band der Schriftenreihe Film und Theologie zeigt sich wiederum eine tendenziell dominante Auslegung des Filmtexts in theologischen Kontexten. Demgegenüber stehen der Beitrag von Michael Staiger „Ein weites Feld ... Methoden der Film-analyse und Filminterpretation“ (S.13-22), der sich seinem Titel nach auf die Darstellung der Methodenfülle in der Auseinandersetzung mit Film beschränkt, und „Theater im Film – Film als Theater. *Dogville* Formen der Intermedialität“ (S.73-86) von Annette Bühler-Dietrich. Der Text behandelt vornehmlich das Theaterstück *Dogville*, das den Film zum Vorbild hat. Obgleich punktuell auf den Film eingegangen wird, verblasst dieser zusehends hinter der Analyse des Theaterstücks, was als Beitrag in diesem Band wohl legitim ist, dem Film aber nicht gerecht wird.

Peter Hasenberg fokussiert in „Der gesteuerte Zuschauer. Grundlagen und Praxis der neoformalistischen Filmanalyse anhand von *Dogville*“ (S.23-46) unter dem Vorzeichen des *Neorealismus* extreme Aufsicht, die v.a. den Anfang und das Ende des Films kennzeichnet. Gerade die Perspektive, die einen solchen ‚göttlichen Blick‘ nicht nur mit dem der Kamera und dem des Regisseurs identifiziert, sondern gleichberechtigt auch den des Zuschauers mitbedenkt, eröffnet eine selbstreflexive Perspektive auf den Film: „Die Gefahr ist der Erzähler, der Regisseur, der sich dahinter verbirgt und letztlich – der Zuschauer, der mit dem Blick der Kamera auf das Experiment *Dogville* geschaut hat.“ (S.44) Lobenswert ist in diesem Zusammenhang auch die kritische Auseinandersetzung mit dem *Neorealismus* in Bezug auf dessen kognitivistische Zuschauerkonzeption. (vgl. S.45f.)

Julia Helmke verzahnt in ihrem Beitrag „Die zitternde Oberwelt in der schmutzigen Pfütze. *Dogville* und die Theorie des Films nach Siegfried Kracauer“ (S.47-60) den theoretischen Bezug zu Kracauer und die Analyse des Films. Thematisch liegt ihr Interesse dabei auf dem Realismusbegriff Kracauers und dem Realismushalt in *Dogville*. Aus der These Kracauers, der Mensch werde durch den Film die Erde kennen lernen, beschreibt sie, dass „Lars von Trier ein Detektiv des Kinos [sei], mit der Absicht aufzudecken und die Wahrheit zu suchen.“ (S.56)

Walter Lesch untersucht in „Inszenierung von Gnade und Terror. Erzähltheoretische Zugänge zu *Dogville*“ (S.61-72) das Verhältnis von Erzählung und Reflexion. „Das narrative Muster von *Dogville* evoziert eine Groß Erzählung (*méta-récit*), die eng mit der christlichen Tradition verbunden ist, allerdings auch nicht auf sie reduziert werden sollte, da sie auch unabhängig von diesem kulturellen Referenzsystem erzählt werden kann.“ (S.68) Lesch stellt resümierend fest, dass *récit* und *méta-récit* in *Dogville* durch die filmische Gestaltung einer ‚Metareflexion‘ unterzogen werden.

Mirjam Schaub's Beitrag „Kino des Blicks. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie am Beispiel von *Dogville*“ (S.87-106) behandelt v.a. den Blick der Hauptfigur Grace und den Blick des Zuschauers. Bei der auf diese Pole fokussierten analytischen Synopsis des Films fällt die durchgehende Vertauschung der Figuren Chuck und Ben negativ auf. (Vgl. bspw. S.95) Schaub hinterfragt das ‚wahre Gesicht‘ als Entäußerung des Selbst und Konstante der westlichen Kultur. Lars von Trier schein in der Verwandlung der gnädigen Grace in den Racheengel eine Dekonstruktion dieses Paradigmas des Begreifens als Konvention im Kino zu betreiben.

Dem Text „Derrida in *Dogville*. Dekonstruktion zwischen Inszenierung und Filmanalyse“ (S.107-122) von Davide Zordan fehlt als einzigem eine explizit theologische Perspektive vollständig. Zordan verfolgt sein Interesse zunächst über die Parallelisierung des Spur-Begriffs mit dem filmischen Zeichen. *Dogville*, hier als ein Werk diskutiert, das seine konstitutiven Elemente ‚ins Spiel bringt‘, bietet sich in einer implizit metafilmischen Eigenart für die dekonstruktivistische Analyse an. Zordan fokussiert abschließend das Bild, dessen Macht nicht darin bestehe,

ein Objekt zu konstruieren, sondern den Blick. Das Wirkliche des Filmbildes ist demnach nicht das Objekt, das es zeigt, sondern der Blick des Zuschauers. (Vgl. S.121)

Stefanie Knauß' „«Ich bin doch ein Feminist». Dogville in der Perspektive der feministischen Filmtheorie“ (S.123-140) setzt sich mit den weiblichen Figuren auseinander. Zentral mündet die anschließende Analyse in die Feststellung: „Dogville erzählt [...] weniger die Geschichte des Leidens einer Frau, weil sie eine Frau ist, als davon, wie wenig klar die Grenzen zwischen Tätern und Täterinnen und Opfern zu ziehen sind.“ (S.134f.) Dem folgt ein feministisch theologischer Ausblick, der wesentlich die Durchbrechung der Identitätslogik von männlichem Täter und weiblichem Opfer nachvollzieht. Knauß stellt sich dabei in die Reihe eines post-strukturalistischen Feminismus, der die projizierte Opposition der Geschlechter zum Anlass feministischer Kritik nimmt.

Der Beitrag Martigs „Weibliche Christusse im Werk Lars von Triers. Von Medea bis Dogville“ (S.141-158) fokussiert die Analogien *Dogvilles* zum Werk Lars von Triers. Größtenteils entspricht sein Beitrag dem bereits oben besprochenen Kapitel „theologische Reflexionen im Werk Lars von Triers“ aus *Kino der Irritationen. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*. Martig zeigt eine Genealogie von der gleichnamigen Hauptfigur in Medea (1988) zu den Figuren Bess aus *Breaking the Waves* (1996) und im weiteren Sinne zu Selma aus *Dancer in the Dark* (2000) sowie Grace aus *Dogville* auf. Prototypisch seien bereits bei *Medea* das Leiden und der Opfergedanke enthalten. Martig stellt jedoch eine deutliche Verschiebung zu christomorphen Darstellungen im weiteren Werk von Triers heraus. (Vgl. S.147)

Reinhold Zwick liefert durch „Befreiung aus dem Sklavenhaus (und retour). Eine intertextuelle Lektüre von Dogville“ (S.159-178) eine Analyse der intermedialen Beziehungen zwischen dem Film und dem Text der Bibel, der Autor spricht von „einer *transmedialen Intertextualität*“ (S.160). Die Deutung von Zitaten, Anspielungen und Paraphrasen lassen den Film als eine kreative Korrespondenz zwischen seiner Oberfläche und dem biblischen Text erscheinen. Diese Lesart des Films kulminiert in der Beobachtung, dass Lars von Trier die Bibel als Prätext in die Funktion eines Katalysators setzt, um über die Reflexion hinlänglich bekannter Paradigmen wie dem Exodus, dem Sündenfall oder der strafenden Vergeltung zur Auseinandersetzung mit kulturellen, sozialen und politischen Missständen aufzufordern. (Vgl. S.178)

Stefan Orth stellt in „Gnade, wem Gnade gebührt? Dogville aus der Perspektive theologischer Anthropologie“ (S.179-194) zunächst das Fehlen von Religiosität in *Dogville* fest. (Vgl. S.185) Stattdessen übernehme die Figur Tom (wenn auch selbst nicht religiös akzentuiert) quasi die Aufgaben des Priesters. Orth zeichnet den Film anhand der wechselvollen Beziehung der Dorfbewohner zu Grace nach, die in ihrer Gnadenfunktion beschrieben wird. (Vgl. S.186ff.) Der Autor formuliert einen ‚theologischen Einspruch gegen Dogville‘ (S.191ff.) hinsichtlich einer Kritik

der Absolutheit von Triers und erklärt diese biografisch: „Offensichtlich arbeitet sich der zum Katholizismus konvertierte Lars von Trier [...] immer noch an theologischen Engführungen seines protestantischen Umfelds ab.“ (S.194)

Michaela und Thilo Rissing begreifen in „Kino auf den Spuren Kierkegaards. Dogville als inszenierte Religionsphilosophie“ (S.195-212) *Dogville* einerseits als ein an dem Philosophen Sören Kierkegaard geschultes und anspielungsreiches ‚christlich-existentielles Laboratorium‘, andererseits als eine avancierte filmtheoretische Selbstreflexion. Der Beitrag lotet durchgehend Verbindungen zwischen Kierkegaard und dem Film aus und fokussiert dabei v.a. ein jeweiliges Figuren paar (Grace und Tom [vgl. S.202 ff.], Grace und Ben [vgl. S.205f.], Grace und Chuck [vgl. S.206ff.]). Das im Film ästhetisch und sprachlich dominante Motiv der Veranschaulichung wird von den Autoren als Motiv des Films insgesamt gedeutet, in dem es um eine Veranschaulichung der Philosophie Kierkegaards gehe (vgl. S.211f.). Obgleich diese Argumentation auch filmisch zu belegen gesucht wird, erscheint dieses Resümee hochgradig spekulativ und in seinen Nachweisstrukturen einigermaßen beliebig; auch tritt hier einmal mehr der vorschnelle Rückschluss von filmischer Oberfläche auf die Identität des Regisseurs als Person zu tage.

Willibald Sandler beschreibt in „Die pervertierte Gabe. Dogville aus der Perspektive dramatischer Theologie“ (S.213-228) ausgehend von der Feststellung, dass Dogville als sozialer Ort zwar über einen gesellschaftlichen Querschnitt auf der Mikroebene (Anwesenheit verschiedener Berufsgruppen und sozialer Hierarchien) verfügt, gleichzeitig aber auch durch die Abwesenheit von Ordnungskräften (Religion, Polizei, Gerichtswesen) gekennzeichnet ist, das Eindringen von Grace in die Gemeinde als Irritation und Konfliktherd innerhalb sozialer Strukturen. Dominant ist dabei der Topos der Gabe, der in Grace seine figürliche Manifestation findet. Sandler schließt seine Auseinandersetzung mit einem Ausblick, der die Verbindung eines dramatisch theologischen Interpretationsansatzes mit Jacques Derridas Philosophie der Gabe vorschlägt. Insofern zeigt sich Sinders Aufsatz als ein Stück Entwicklungsarbeit für eine weiterreichende Studie zu diesem Film.

Im letzten Beitrag „Dogville korrelativ. Ein hermeneutischer Ansatz zur Interpretation des Films Dogville in (religions-)pädagogischen Zusammenhängen“ (S.229-244) begründet Franz Günther Weyrich seinen Ansatz mit der Funktionalität im Schulunterricht. (Vgl. S.232ff.) *Dogville* wird dabei in zwei Richtungen interpretiert: zum einen als gescheiterte Integration, zum anderen als Dekonstruktion amerikanischer Mythen und Filmmythen. Als dritten Ansatz stellt der Autor einen Blick auf *Dogville* vor, der stärker den Transfer des filmischen Textes zu gesellschaftlichen Diskursen fokussiert und den Film als einen „skeptische[n] Blick auf die Law-and-Order-Mentalität“ (S.242) liest.

Der Band löst seine Vorgabe, unterschiedlichste Perspektiven auf einen Film zu geben, weitgehend ein. Auch der theologische Fokus zwingt die einzelnen Beiträge nicht in ein Korsett allzu einheitlicher Analyse und Interpretation. Dem steht leider gegenüber, dass der Film selbst gelegentlich hinter dem theoretischen Übereifer

zu verschwinden droht, was hier nicht heißen soll, es sei ein ‚Zu-Viel‘ an Theorie in den einzelnen Beiträgen implementiert, aber stellenweise ein ‚Zu-Wenig‘ von *Dogville*. Dies fällt vor allem unter der Prämisse auf, dass ausnahmslos jeder Beitrag mit der Erklärung eröffnet, den Film selbst sprechen lassen zu wollen. Diese Absicht kann als nur teilweise geglückt gelten, das Lob auf die induktive Methode bleibt dort leider theoretisches Ideal. Nichtsdestoweniger zeigt dieser Band den enormen Reichtum eines gewiss großen Films des europäischen Autorenkinos auf und lohnt der Lektüre, die sich zweifellos als anregend aber nicht widerspruchsfrei herausstellen wird.

Der Band von Mette Hjort beschäftigt sich mit dem Film *The Five Obstructions* (2001-03), den Lars von Trier gemeinsam mit Jørgen Leth realisierte. Neben dem Film als solchem, der hier u.a. als Spiel, Experiment und in seiner hybriden Struktur zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm hinterfragt wird, integrieren die einzelnen Beiträge auch immer eine Sicht auf die Filmemacher, gerade Jørgen Leth gewinnt dort deutlich an Kontur. Der Band fällt bereits rein äußerlich durch eine ambitionierte Gestaltung auf. Das Design sowie der nachhaltig funktionale Einsatz des Bildmaterials in den einzelnen Beiträgen zeigen das hohe Anspruchsniveau, welches dieser Aufsatzsammlung bereits gestalterisch und haptisch inhärent ist.

Eröffnet wird die Auseinandersetzung mit dem Film durch Susan Dwyers „Romancing the Dane: Ethics and Observation“ (S.1-14). Sie thematisiert dabei vor allem die selbstreferentielle und selbstreflexive Dimension des Films als Folge der gemeinschaftlichen Arbeit zweier Regisseure im Regelwerk filmischer Hervorbringung und Rekonstruktion. In diesem Zusammenhang betrachtet sie das Verhältnis von Lars von Trier und Jørgen Leth als eines zwischen Beobachter und Beobachtetem und hinterfragt die ethische Dimension dieses auch therapeutisch zu verstehenden Films. Dwyer geht es also primär um den kreativen Prozess im gegenseitigen Austausch zweier Filmemacher: „What we learn from this deeply affectionate cinematic *pas-de-deux*, is that self-creation requires more than a single self.“ (S.4) Dwyer unterscheidet dabei drei Bewegungen: Jørgen Leths Film *Det perfekte menneske* (1967), die Episoden 1-4 nebst von Triers Anweisungen sowie die fünfte Episode. (Vgl. S.6ff.) Eingedenk der sehr persönlichen Färbung im filmischen Schaffensprozess, die sich durch das vielgestaltige Verhältnis von Lars von Trier und Jørgen Leth ergeben, arbeitet sie vor allem die Potenzierung schöpferischer Tätigkeit im Medium Film durch die Wechselseitigkeit beider Filmemacher als konstitutiv für den Akt des Filmschaffens heraus.

Im Vergleich zu dieser vor allem produktionsästhetischen Perspektive hinterfragt Mette Hjort in „Style and Creativity in *The Five Obstructions*“ (S.15-37) die filmische Oberfläche hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltung und begibt sich im zweiten Teil ihres Aufsatzes auf die intertextuelle Suche im Filmwerk Jørgen Leths. In diesem Zusammenhang fasst sie ihren Stilbegriff als einen individuellen, der mit einer Autorpersönlichkeit in Verbindung steht. Die dem Stil inhärente Kreativität kann dabei durch Regularien wie in *The Five Obstructions* sowohl beför-



dert, als auch behindert werden. Weiterhin fasst sie Stil, der eingeschränkt selbst als Regelwerk verstanden werden kann, als durch dieses Regelwerk vom Verlust an Stil bedroht; der Verlust von Stil seinerseits, der auf diese Weise aufkommt, könne durch die Auferlegung neuer Regeln im kreativen Schaffen behoben werden. (Vgl. S.16) Gerade unter diesen Prämissen betrachtet Hjort den Film. Einer polyphonen Betrachtung des Stilbegriffs folgt ihre Analyse des Films, ebenso wie Dwyer betont sie durch eine deskriptive Schilderung der Ausgangssituation im Film die Dimension der Gemeinschaftsarbeit. Ebenfalls unterstreicht sie den therapeutischen Effekt für Jørgen Leth, interpretiert dies aber aus der Faszination von Triers für die Gabe und das Geschenk als ein solches unter der Perspektive entstehenden Mehrwerts durch den Akt des Schenkens. Sie arbeitet vor allem den Spielcharakter der filmischen Anlage, der sich in den Herausforderungen von Triers ergibt, heraus. (Vgl. S.24ff.) Als in diesem Sinne auferlegte Spielregeln wird der Film hinsichtlich der Freisetzung von Kreativität untersucht. Dabei weist Hjort im Rekurs auf das Filmwerk Leths die Kontinuität des Stils dieser Autorenfigur nach.

Der Topos des Spiels ist im Aufsatz von Hector Rodriguez „Constraint, Cruelty and Conversation“ (S.38-56) dominanter Fokus der Analyse. Aufbauend auf der Caillois'schen Unterscheidung zwischen *paidia* und *ludus* diskutiert Rodriguez die Obstruktionen von Triers als ein Spiel der Zwänge, dessen Resultat die Freisetzung von Kreativität sei (vgl. S.40ff.), insofern ein Anschluss an die Deutung Hjorts. Rodriguez deutet den Film durch dessen Bezug zur Regelhaftigkeit als eine Form des *ludus*. Einen wichtigen Punkt in Rodriguez' Auseinandersetzung stellt dabei die Unausgeschlossenheit von Regelhaftigkeit und Spontaneität dar. „The Five Obstructions provides a model for creativity as ludic action. Its basic feature is the spontaneous generation of constraints in a situation of intimate conversation.“ (S.50)

Paisley Livingston wählt in ihrem Aufsatz „Artistic Nesting in *The Five Obstructions*“ (S.57-75) eine intertextuelle Perspektive und stellt das Verhältnis zwischen den Episoden des Films und Leths *Det perfekte menneske* vor. Die direkte und indirekte Zitation des Films in *The Five Obstructions* wird als *artistic nesting* beschrieben. Unter dieser Maßgabe untersucht er die Einbettung von *Det perfekte menneske* in *The five Obstructions*, hinterfragt diese hinsichtlich der Produktion und Rezeption von *The Five Obstructions* sowie im Kontext der Autorenschaft. Die fragmentarisierte Wiedergabe von *Det perfekte menneske* in *The five Obstructions* sei dabei kennzeichnend, der Zuschauer sehe stets nur Teile von Leths Film, deren Zusammenhang durch die in Gänze zu sehenden Episoden, die sich aus den Obstruktionen von Triers ergeben und Variationen der Motive aus *Det perfekte menneske* darstellen. Gerade die geteilte Autorschaft von Triers und Leths wird in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt. (Vgl. S.67ff.)

Abermals unter dem Topos des Spiels wird der Film in „Work and Play: The 5-O Game“ (S.76-94) von Trevor Ponech betrachtet. Auch er bezieht sich in seiner spieltheoretischen Perspektive auf Caillois, bleibt allerdings in seinen Zuordnungen offener. Sehr interessant an diesem Aufsatz ist ein zweiter Diskurs, der *The Five*

*Obstructions* mit dem französischen *cinéma vérité* vergleicht, unter besonderem Bezug auf *Chronique d'un été* (1960). Der Film von Jean Rouch und Edgar Morin zeige ebenso wie *The Five Obstructions* eine Nähe zum Spiel, was gerade in dessen Eingangssequenz, die das Gespräch zwischen den Filmemachern und Marceline Loidan zeigt, als Quasi-Erklärung der Spielregeln zum Ausdruck komme. Dieser Zugang der Vergleichbarkeit solcher, auf den ersten Blick hochgradig differenter Beispiele zeichnet den gesamten Aufsatz aus. Das Kino der Wahrheit stellt sich dabei als dem artistischen Experiment näher dar, als dies zu erwarten wäre, wie umgekehrt die ‚authentischen, wirklichen‘ Momente in einem zunächst reinen Metaarrangement zahlreicher sind, als es auf den ersten Blick scheint. Jedoch begründet bei aller Vergleichbarkeit das Spiel, welches in *The Five Obstructions* die Züge eines Wettkampfes trägt, auch die solitäre Stellung des Films in einem erweiterten *cinéma vérité*: „*The Five Obstructions* stands out from other *cinéma-vérité* works in that von Trier's plunge into Leth's existence is a contest between cinematic agents who play by ascribing different, asymmetrical roles of themselves.“ (S.85) Der Spielcharakter des Films leuchte allerdings auch aus, wie Arbeit in einer Sphäre der Kunst gespielt werden könne. (Vgl. S.93)

Peter Schepelern verlässt in seinem Aufsatz „To Calculate the Moment: Leth's Life as Art“ (S.95-116) den engeren Kontext des Films und bezieht sich vornehmlich auf Jørgen Leth als Künstlerpersönlichkeit. Scherpelen eröffnet mit der Feststellung, dass *The Five Obstructions* einen späten, internationalen Durchbruch des Avantgardisten Leth darstelle. (Vgl. S.95f.) Er zeichnet ein Bild Leths als klassische Künstlerpersönlichkeit, als Verschmelzung der Sphären von Arbeit und Leben, der Identität der Person und der Arbeit als Künstler. Daraus erklärt der Autor, der Topik des klassischen Avantgardekünstlers treu bleibend, eine Sicht Leths auf Welt, die gleichsam von Faszination und Distanz gekennzeichnet ist und sich in den jeweiligen Werken artikuliert. In dieser Hinsicht interpretiert er *The Five Obstructions* als „the triumphant result of Leth's aesthetical method“ (S.98). In diesem Zusammenhang sucht Schepelern die Autorenpersönlichkeit Leths in *The Five Obstructions* und verfolgt einzelne Elemente im intertextuellen und intermedialen Vergleich in anderen Werken Leths, insbesondere seinem Film *Det perfekte menneske* und seinem gleichnamigen Buch. Weiterhin beschreibt der Verfasser in Leths selbst gewähltem Exil auf Haiti eine Parallele zu Gauguin und stellt seine Arbeitsmethode in den Kontext von Bronislaw Malinowski. (Vgl. S.106ff.)

Abermals kennzeichnet der spielerische Wettstreit beider Regisseure auch den Beitrag Murray Smiths' „Funny Games“ (S.117-140). Schepelerns Ansatzes ähnlich, sind es jedoch auch die Regisseure selbst in ihrer Doppelidentität als Filmfiguren und Filmemacher, die hier im Zusammenhang des Spiels hinterfragt werden. Murray argumentiert auf Basis der Konstruktion eines komplementären Differenzverhältnisses, er unterscheidet zwischen von Trier als ‚Romantiker‘ und Leth als ‚Ästhet‘. (Vgl. S.121) Filmanalytisch bedient sich Murray des Vergleichs zwischen *Det perfekte menneske* und dessen Variationen in *The Five Obstructions*.

Besondere Berücksichtigung findet bei ihm die Episode *Cartoon*. Leth, als ein avantgardistischer Dokumentarfilmer, unterminiere die Spielregeln von Triers hier über die Verwendung der Rotoskop-Technik, die er von Richard Linklater ausführen lässt und die den Gebrauch realer Aufnahmen voraussetzt. (Vgl. S.134f.) Abschließend stellt Murray die Regisseure in ihren wesentlichen ‚Rollen‘ wie Therapeut/Patient, Meister/Schüler als durch die dramatische Struktur des Spiels im Film hervorgebracht vor.

Der Band schließt mit einem Interview zwischen Mette Hjort und Jørgen Leth. (vgl. S.141-147) Neben solchen Aspekten, die in den einzelnen Beiträgen des Bandes behandelt worden sind, wobei vor allem die Struktur des regelbestimmten Spiels zu nennen ist, fragt Hjort am Ende zum einen nach der fehlenden Reflexion des Budgets im Film für den Film, zum anderen nach der Zuordnung des Films in ein fiktionales oder non-fiktionales Textkontinuum. Der ersten Frage begegnet Leth mit der Einschätzung seines Filmschaffens als nicht kommerziell legitimierbar. In der zweiten Antwort stellt Leth den Film – wie sein gesamtes filmisches Schaffen – als auf der sich auflösenden Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion befindliches dar, hält aber an dem Begriffspaar „fantasy and fact“ (S.147) fest.

Mit diesem Band liegt eine ausnehmend hochqualitative Sammlung einzelner Analysen, Kritiken und Interpretationen zu dem Film *The Five Obstructions* vor. Die enorme analytische Qualität, die jeden Textbeitrag kennzeichnet, schafft ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen der Immanenz des Filmtextes und den vorfilmischen Zusammenhängen. Einzig der Rezipient bleibt auch als analytische Figur in diesem Band vollkommen unberücksichtigt, was allerdings durch den Anspruch jedes einzelnen Autors, den Film als kreativen Prozess, als Kunstwerk zu betrachten, erklärlich wird. Es liegen hier also Analysen vor, die sich vor allem der Stilistik und dem ästhetischen Diskurs des Films widmen, dies jedoch auf sehr fundierte und gewinnbringende Weise. Ein überaus lesens- und bemerkenswerter Band, der zwar (glücklicherweise) nicht die letzte Antwort auf den Film darstellt, aber zu neuen Fragen anregt.

Der Vergleich zwischen beiden Bänden der Reihe „Film und Theologie“ einerseits und dem zu *The Five Obstructions* andererseits wird dadurch erschwert, dass die unterschiedlichen Publikationskontexte berücksichtigt werden müssen. Medienwissenschaftlich ist sicherlich jener von Mette Hjort herausgegebene Band in diesem Ensemble der gewinnbringendste, vor allem dadurch, dass das Erkenntnisinteresse, welches in den Beiträgen formuliert wird, ein primär und dezidiert medien- und filmwissenschaftliches ist. Demgegenüber können die Schrift Martigs und der Band unter Herausgeberschaft Stefan Orths, die die Filme Lars von Triers zum Gegenstand theologischer Reflexion erklären, nur bedingt anknüpfen. Die Analysen und Interpretationen, die sich in beiden Bänden finden, sind eine Bereicherung des medienwissenschaftlichen Diskurses, der definitiv ein interdisziplinärer ist und sein soll, deren Interesse aber ein theologisches bleibt. Nichtsdestoweniger gewinnt der erstgenannte Band klar durch sein disziplinär eindeutig

formuliertes Interesse, während es den beiden anderen an mancher Stelle nur vage gelingt die teilweise widerstreitenden Interessen einer werkschätzenden Analyse und die theologische Interpretation miteinander zu harmonieren.

Philipp Blum (Marburg)