

1. Aufblende

Der Berg hatte sich beim Propheten eingefunden¹, lautete Rainer Ganseras Fazit in der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich der Verleihung des Europäischen Filmpreises² an die Vertreter der Filmbewegung *Dogma 95*, die dänischen Regisseure Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen und Kristian Levring, im Dezember 2008 in Kopenhagen. Der »Dogma-Häuptling«³ Lars von Trier als Prophet? Die leicht süffisante Pointe zielt auf diverse Aspekte der schillernden Künstlerfigur, als die sich der 1956 in Kopenhagen geborene Filmmacher Lars von Trier, dessen Filmkunst im Mittelpunkt dieses Buches steht, gern in der Öffentlichkeit präsentiert. Von Trier gilt als Leitfigur des europäischen Kinos, als Vordenker, Querdenker und Provokateur, aber auch als eigensinniger Autorenfilmer, der unter dem Deckmäntelchen der Scheue und Weltabgewandtheit die Medienmaschine aus dem Effeff zu bedienen weiß.⁴ Offenbar folgt ihm der Ruf eines Menschen, der sich von Gott berufen fühlt und göttliche Lehren zu verbreiten hat. Doch welche Botschaften verkündet Lars von Trier? Welche Religion predigt er? Will er tatsächlich die »Schöpfungsgeschichte beseitigen«⁵, wie die Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek in ihren Auseinandersetzungen mit dem Film *ANTICHRIST* (2009) schreibt?

Ab 1984, als die hypnotische Kriminalgeschichte *FORBRYDELSENS ELEMENT* (*The Element of Crime*) auch in den deutschen Filmtheatern gezeigt wurde, ließ sich vor allem auf Seiten der Kritik ein wachsendes Interesse an den Filmen des dänischen Regisseurs registrieren, das 19 Jahre später mit der Produktion von *DOGVILLE* (2003) seinen Höhepunkt gefunden haben dürfte. *DOGVILLE* erregte durch seine aufwühlende Darstellung der physischen und psychischen Ausbeutung einer Frau und der daraus entstehenden Gewalt große Aufmerksamkeit, die bis heute nachwirkt. Die kommentierenden Statements

und Werkstattberichte, die alle Trier'schen Filme begleiten, definieren sein Schaffen als ein dezidiert selbstreflexives und egozentrisches Werk, das zwar in virtuoser Intertextualität aus der Filmgeschichte zitiert, in der aktuellen Filmproduktion jedoch eine singuläre Position besetzt. Die Besucherzahlen von *DOGVILLE* erreichten dennoch in den ersten zehn Wochen nicht die 200.000-Grenze.⁶ Die Filme des Lars von Trier sind in den Arthouse-Kinos zu Hause, das hat *ANTICHRIST* aufs Neue belegt.⁷ Das Publikum eines Lars-von-Trier-Films ist cineastisch gebildet und bringt eine gewisse Toleranz für schwer verdauliche Inhalte und visuelle Speereien mit. So war der Name Lars Trier, dessen Träger sich während seiner Zeit an der Filmschule ein adeliges »von« zulegte, phasenweise in Cineastenzirkeln in aller Munde. Besonders, seitdem er 1996 mit *BREAKING THE WAVES* erstmals das Thema der leidenden Frau bearbeitete und sich dabei die Strategien des populären Erzählkinos zueigen machte.

Gleichwohl ähnelt der Besuch eines Lars-von-Trier-Films stets aufs Neue einem emotionalen Parcours, während dessen sich Meinungen in ihr Gegenteil verkehren können, Loyalitäten wechseln und tradierte Sichtweisen permanent in Frage gestellt werden. Wie sonst konnte es geschehen, dass ein Film wie *DANCER IN THE DARK* (2000), der den Leidensweg einer Nachfolgerin Jesu Christi nachvollzieht, die höchsten Weihen des europäischen Filmgeschäfts, die Palme d'or in Cannes, empfing, ohne dass die moralische Fragwürdigkeit seiner Opferbotschaft auch nur annähernd komplex diskutiert wurde? Lars von Trier, so der Ausgangspunkt dieser Analyse, trägt mit seiner inszenatorischen Praxis auf reaktionäre Weise zum Diskurs über weibliche Sprech- und Ausdrucksmöglichkeiten bei. Das Verstummen der Frau, ein kulturgeschichtlich uraltes Motiv, das von feministischer Seite, etwa durch die Arbeiten Elisabeth Bronfens, dezidiert

1. Aufblende



Lars von Trier: Die Tierwelt liegt ihm zu Füßen

thematisiert und problematisiert worden ist, kehrt in seinen Filmen im postmodernen Gewande, aber mit unveränderter Aussage wieder. Mittels seiner anachronistischen Frauenbilder transportiert der dänische Regisseur – wider sein Selbstbild – misogyne Botschaften, die in diesem Buch hinterfragt werden sollen: »Ich kann ja verstehen, dass manch einer den Eindruck gewinnen mag, ich würde Frauen zu Märtyrern hochstilisieren. Aber ich behaupte, dass diese Figuren eigentlich weniger Frauen als vielmehr ein Teil von mir sind. Es ist sehr interessant, mit Frauen zu arbeiten. Sie stellen mich auf eine sehr gute Weise dar, und ich kann mich in ihnen wie-

dererkennen. Ich weiß, dass manche Menschen glauben, ich könne Frauen nicht ausstehen. Natürlich stimmt das nicht.«⁸

Lars von Trier wird nicht müde zu betonen, dass die ihn faszinierenden menschlichen Dispositionen eindrücklicher von Frauen verkörpert werden könnten: »It was typical of my technique to split my personality into two or three of the female characters.«⁹ Dennoch: Demut und Demütigung liegen in seinem Kino nahe beieinander. Vermutlich geht es dem Regisseur nicht um das Zitieren misogynen Vorurteile, sondern um eine Versuchsanordnung zur Auslotung von Grenzerfahrungen: »I'm trying to find the essence. The essence of characters, of stories and of storytelling.«¹⁰ Indem er stets Grenzen überschreitet – die der Darstellerinnen, der Zuschauerinnen¹¹, seine eigenen, die des Sagbaren – hantiert von Trier mit den verschiedenen Implikationen von Macht. Bei seinem Experiment über Macht und Ohnmacht geht der Künstler von einer sprachlichen Ebene aus: In den Filmen fällt schnell die Sprachlosigkeit der Figuren ins Auge, eine über weite Strecken dysfunktionale,

kryptische bzw. auf Metaebenen ablaufende Kommunikation, die der Macht der Bilder nicht standhalten kann. Die frühen Arbeiten, beispielsweise der Kurzfilm NOCTURNE von 1980, kommen fast ohne Dialoge aus. Der Kunstgriff der Hypnose wird, wie in FORBRYDELSENS ELEMENT und EPIDEMIC (1987), zum strukturierenden Vehikel der Kommunikation, während ab Mitte der neunziger Jahre eine Art ›Gegensprache‹ die herkömmliche sprachliche Interaktion der Protagonistinnen ersetzt – Gebete in BREAKING THE WAVES, das sogenannte ›Spassen‹ in IDIOTERNE (Idioten; 1998) und Musicalsongs in DANCER IN THE DARK. In dieser Studie

suche ich deshalb zum einen nach Gründen für die weibliche Unfähigkeit zur sprachlichen Kommunikation und ordne zum anderen die Bilder, die Lars von Trier für diese Sprachlosigkeit findet, in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang ein.

Ambivalenzen hinsichtlich der Handlung, der Figurenzeichnung und der filmischen Mittel definieren die Welt der Trier'schen Filme nachhaltig. Diese Analyse soll Klarheit darüber schaffen, inwiefern die Widersprüche in Inhalt und Gestaltung ein Charakteristikum der Arbeitsweise von Triers darstellen. Die Mehrdeutigkeiten äußern sich bei *BREAKING THE WAVES* in den weltlichen Dialogen, die im Vergleich zur Bildsprache stark in den Hintergrund treten und von Pausen bzw. Missverständnissen gekennzeichnet sind. Die göttlichen Zwiegespräche hingegen können eine Variante der ›Gegensprache‹ darstellen, da sie lediglich in der Vorstellung der Heldin stattfinden und moralischen Entwicklungen in ihrer Lebenswelt den Weg bereiten. In *IDIOTERNE* hat sich die Gruppe ihre Alternativsprache gleich selbst geschaffen. Inwiefern das ›Spassen‹ allerdings ein alltagstaugliches Instrument zur Artikulation von Kritik darstellt, wird zu überprüfen sein.

In *DANCER IN THE DARK* motivieren kommunikative Mehrdeutigkeiten und ein diffiziles System von Täuschungen, das die erblindende Heldin selbst kreierte hat, ihr gänzliches Verstummen. In *DOGVILLE* fällt eine Dominanz des männlichen Sprechens ins Auge: Der Erzähler und die Männer Dogvilles beherrschen die Narration, während sich die weiblichen Figuren in ihrer Rede beschränken. Außerdem ist in der Welt von Dogville selten etwas so, wie es gesagt wird – zwischen Signifikat und Signifikant existiert eine Kluft. Diese mit Sinn zu füllen, ist Teil des moralischen Diskurses um Schuld und Gnade, in den die Zuschauerin eingebunden wird. Auch in *ANTICHRIST* spricht in erster Linie der Mann, während die Frau in ihren verbalen Äußerungen bisweilen hinter einen sprechenden Fuchs zurückfällt.

Die sprachliche Kommunikation in ihrer geläufigen Bedeutung, als Übertragung einer Nachricht im Rahmen eines Sender-Empfänger-Modells und deren kognitive Verarbeitung, ist in den zu untersuchenden Filmen nicht nur reduziert, sondern empfindlich gestört. Sie wird durch eine ›Sprache der

Körper‹ ersetzt: »Je stärker der Einfluss der Sprache beschnitten, je nachhaltiger sie verteuelt wird, desto stärker profilieren sich dabei die Körper.«¹²

Dass die ›andere Sprache‹ der Filmfiguren vor allem den Körper der Frau als Symbolfläche nutzt, hat Ambivalenzen zur Folge, die in der Diegese, in der erzählten filmischen Welt, nicht aufgelöst werden können. Die ›Sprache der Körper‹ zeigt den weiblichen Körper als fremdbestimmt und gewaltsam erotisiert und wird durch ein ikonografisches System visualisiert, das auf Opferdiskurse in Mythologie und Christentum rekurriert. Motiviert von den Denkparametern Weiblichkeit – Sünde – Sühne entwickelt von Trier einen postmodernen Opferdiskurs und blickt dabei weit zurück, bis zu den Wurzeln der Kulturgeschichte. So greift er das Motiv des Sündenbocks aus dem Alten Testament auf und verarbeitet diese zu etwas Neuem. Die sakrale Codierung, die in *BREAKING THE WAVES* aufgeblättert wird, findet sich mit Akzentverschiebungen in allen Werken wieder. In *DOGVILLE* stehen außerdem theologische Paradigmen wie Gnade und Rache im Mittelpunkt. *ANTICHRIST* spielt größtenteils in einer Waldhütte namens *Eden*. Die Filme sind postmoderne Passionsgeschichten, die bildliche Traditionen aus dem Melodrama, der antiken Mythologie oder der skandinavischen Literatur- und Filmgeschichte zitieren. Gleichzeitig nähert sich von Trier klinischen Darstellungen, vor allem der Hysterie, die Anfang des 20. Jahrhunderts maßgeblich bestimmte, wie die körperhafte Weiblichkeit gelesen wurde: »The hysterical body is typically [...] a victimized woman's body, on which desire has inscribed an impossible history.«¹³

Das Kino des Lars von Trier interessiert mich als Geistes- und Kulturwissenschaftlerin, wenn ich die Filme unter hermeneutischen und medienwissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachte. Im Mittelpunkt steht das Verhältnis von Sprache und Körper, das von Anbeginn seines filmischen Schaffens großen Raum in von Triers Arbeiten einnimmt. Schon im Frühwerk findet sich das Motiv der nicht funktionierenden Kommunikation: In *BEFRIELESBILLEDER* (Bilder der Befreiung; 1982), dem Abschlussfilm des Absolventen der Dänischen Film-

1. Aufblende



Die Frauen mit den goldenen Herzen: Bess (Emily Watson) in *BREAKING THE WAVES*, ...

schule, versucht eine Stimme im Off vergebens, in einer unübersichtlichen Kriegssituation telefonischen Kontakt mit einer Stadt in Deutschland herzustellen. Doch alle Leitungen sind zerstört, es kommt keine Verbindung zustande, die Szene löst sich einer Endzeitdarstellung auf, in der ein deutscher Soldat zunächst in die Kamera blickt und sich schließlich eine Kugel in den Mund jagt. Es folgt die Darstellung einer bizarren Vernichtungsmaschinerie, die brennende Körper ins Unbekannte transportiert.

In seinen bei Kritik und Publikum erfolgreichsten Filmen der sogenannten Goldherz-Trilogie *BREAKING THE WAVES*, *IDIOTERNE* und *DANCER IN THE DARK* und auch in der darauffolgenden Arbeit *DOGVILLE* schickt von Trier jeweils eine – zumeist mental leicht derangierte – Protagonistin durch ein Purgatorium, das einzig und allein in ihr selbst auffindbar scheint. Das Leiden der Frau gipfelt in ihrer sakralen Erhöhung, an der eine Variante der filmischen Heiligsprechung durchgespielt wird. In der populären Rezeption treten die kontroversen Erzählinhalte der Trier'schen Filme jedoch häufig hinter einer Überfülle visuell anspruchsvoller filmischer Mittel zurück, so dass Christiane Peitz beispielsweise ihre Zerrissenheit nach dem Besuch von *BREAKING THE WAVES* so beschrieb: »Ich kann diesem Film nur Hassliebe entgegenbringen. Ich hasse seine fromme Botschaft, sein Loblied auf die selbstzerstörerische Demut einer Frau. [...] Aber ich bin

betört von der Sprache, in der Lars von Trier seine grausige Legende erzählt.«¹⁴

Das Kino des Lars von Trier reproduziert Stereotypen: Seine Heldinnen wirken aus der Welt gefallen, geradezu engelsgleich, und verkörpern Demut und Reinheit, wie sie sonst nur der heiligen Jungfrau Maria gut zu Gesicht stehen. Die Attribute, die die Filmkritik der Figur der Bess zuschrieb, reichten vom »Engel in Menschengestalt«¹⁵ über das »tiefgläubige Vögelchen«¹⁶ bis zur »Legende einer Heiligen«¹⁷. Karen, die Protagonistin in *IDIOTERNE*, wurde in ihrer »offensichtlichen Verletzbarkeit« zur »würdigen Nachfolgerin«¹⁸ der Bess erkoren. Auch bei Selma aus *DANCER IN THE DARK* änderte sich das Bild nicht wesentlich, hier ist von einem »blinden Engel«¹⁹ die Rede oder aber von einem »bizarren Lebens-Vogel mit gebrochenen Flügeln«²⁰. Ansonsten bemühten sich die Rezensenten und Rezensentinnen nach Kräften, die sakrale Aura der Filme in Worte zu fassen und beschrieben Selma als »heilige Proletin«²¹, »Heilige schon von Anfang an«²², »streitbare Märtyrerin«²³ oder als »Virtuosin des Martyriums«²⁴. Auch Grace in *DOGVILLE* wurde als »blasser, verfolgter Unschuldengel«²⁵ tituliert. Es zeugt indes von der Internalisierung der patriarchalen Rollenmuster, wenn Frauen nur als engelsgleiche, unmündige Opferfiguren gedacht werden können, die sich klaglos in ihr Leiden fügen: »Die

Unterdrückung der aktiven Fähigkeiten der Frau bzw. ihrer individuellen Neigungen im Zuge einer Reduktion auf ein geführtes, passives Dasein ist die Folge dieses Denkens. Denn nur im Spiegel idealisierter Weiblichkeit kann der Mann zu sich selbst kommen. Männliche Macht und Kontrolle wohnen diesem Idealbild als Voraussetzung inne, die durch das Transparenzgebot sowie durch die geforderte absolute Hingabe als »natürliche Ordnung« gewährleistet sind.²⁶

So fühlt man sich als Rezipientin einerseits von den Botschaften der Filme abgestoßen, andererseits faszinieren die Strategien des Regisseurs, dem es gelingt, der Zuschauerin zunächst ein Höchstmaß an Empathie abzurufen und ihr im selben Moment den Moralspiegel vorzuhalten. Dieses Spiel mit Provokation und Identifikation – oder auch Manipulation – erfordert nähere Analyse. Die Filme verfolgen eine Mission, die hinterfragt werden sollte: Das Selbstopfer einer Frau ist im Kino des Lars von Triers konstitutiv für die Bewahrung der patriarchalen Macht. In ihrem eingeschränkten Aktionsradius und Unterwerfungsdenken unterscheiden sich von Triers Heldinnen nicht von einer Ophelia, einer Effi Briest oder Emma Bovary. Unter den Bedingungen des Patriarchats findet keine jener Frauenfiguren die Möglichkeit zur individuellen Entfaltung. So erscheint auch in von Triers Filmen die Frau als das »Undifferenzierte, Molluskenhafte, Vorindividuelle, durch Natur- und Gattungsgesetze Bestimmte, mit Maßstäben des bürgerlichen Alltagslebens gar nicht zu Erfassende«²⁷, das in postfeministischen Zeiten bereits obsolet schien. Andrea Trumann bemerkt dazu: »Die Subjektwerdung der Frau [...] hat nicht zu einer Angleichung an die Männer, sondern zu der Entwicklung einer spezifisch weiblichen Subjektivität geführt.«²⁸

Ich diskutiere die Darstellung und Bedeutung des weiblichen Opfers anhand des Kommunikations- und Handlungsverhaltens der Figuren.

Die von Trumann angeregte Frage nach der Art und Weise der Subjektwerdung der Frau bildet dabei die Folie. Welche Aussagen verbergen sich hinter der Entscheidung, die Filme als Geschichte eines Selbstopfers zu erzählen? Der künstlerischen Auslotung des Opfervorgangs ist stets die Matrix der Macht eingeschrieben. In heterogenen, posttraditionellen Gesellschaften lässt sich das Opfer nicht mehr verstehen, ohne die Machtstrukturen zu betrachten, die es ermöglichen. In allen Filmen um eine weibliche Hauptfigur fällt auf, dass die Frauen aktiv zu ihrer Veropferung beitragen, ja, einen regelrechten Opferwillen entwickeln. Eifrig lassen sie sich nicht vom Wege zur Sühnung ihrer angeblichen Schuld abbringen. Doch ist diesem Willen zum Selbstopfer möglicherweise der Wille zur Selbstbestimmung eingeschrieben? Es ist herauszufinden, ob die Protagonistinnen der Trier'schen Filme durch ihr Handeln eine Transformation vom Objekt zum Subjekt durchlaufen und die Filme folglich in erster Linie weibliche Individuationsgeschichten erzählen. Der filmimmanente Opferdiskurs erfolgte in diesem Fall in kritischer Absicht. Es scheint indes plausibler, soviel sei vorweggenommen, dass auch in den Filmen von Triers »sämtliche Forderungen nach Selbstbestimmung« lediglich »zur Internalisierung von Herrschaft«²⁹ führen, wie Trumann



... Karen (Bodil Jørgensen) in IDIOTERNE, ...

1. Aufblende



... Selma (Björk) in DANCER IN THE DARK ...

mit Blick auf die spätkapitalistische Gesellschaft argumentiert.

Trotz der Fülle an Auseinandersetzungen mit den Werken Lars von Triers existiert bislang keine eigenständige Betrachtung aus feministischer Perspektive. Diese Lücke soll dieses Buch schließen, indem die Filme mittels einer Analyse des Kommunikationsverhaltens der weiblichen Figuren in einen Genderdiskurs eingeordnet werden. Um sich dem Topos des weiblichen Sprechens zu nähern, liegt der Fokus des Buchs auf vier Filmen Lars von Triers mit einer zentral positionierten weiblichen Figur. In unterschiedlicher Gewichtung und mit differenzierter Schwerpunktsetzung werden *BREAKING THE WAVES*, *IDIOTERNE*³⁰, *DANCER IN THE DARK* und *DOGVILLE* untersucht, frühere und spätere Filme jedoch ebenfalls berücksichtigt. Die Studie gliedert sich in sechs Teile: Im zweiten Abschnitt ›System von Trier‹ wird eine Definition des Begriffs Macht erarbeitet, um damit Funktionsweisen außerhalb und innerhalb der Diegese sichtbar zu machen. Zudem verweist ein genauere Blick auf die Filmproduktionsfirma Zentropa auf die institutionellen und materiellen Grundlagen des Trier'schen Kinos. Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit der Rezeption und liefert inhaltliche Zusammenfassungen der untersuchten Filme. Im vierten Abschnitt ›Sprechen und Verstummen

werden die Kommunikationssituationen und das Kommunikationsverhalten der Figuren untersucht und dargestellt, wie sich Kommunikation von der autarken sprachlichen Artikulation auf die Symbolfläche des weiblichen Körpers verlagert. Die Arbeiten von Michel Foucault, Pierre Bourdieu und Judith Butler sind hierfür Stichwortgeber. Kommunikation wird als offenes System gedacht, so dass auch die Analyse zwischenmenschlicher kommunikativer Beziehungen in Form von Liebeskonzepten hier ihren Platz findet. Im Mittelpunkt des fünften Abschnitts steht der filmimmanente Opferdiskurs. Zur Interpretation der Trier'schen Trias Sünde, Schuld und Sühne dienen die Schriften René Girards, zur Analyse der sakralen Codierung der Filme der Ansatz Theodore Ziolkowskis. In diesem Abschnitt werden außerdem die kulturellen Verweise und die Zitattradition der Filme aufgeschlüsselt. Dieses Vorgehen kann nur exemplarisch erfolgen, daher werden filmhistorische Bezüge zwischen Lars von Trier und Carl Theodor Dreyer sowie Andrej Tarkowskij hergestellt. Außerdem werden die motivgeschichtlichen Beziehungen zu den Dramen Henrik Ibsens und zur Bearbeitung des Narrenmotivs aufgezeigt. Der sechste Abschnitt beschäftigt sich mit Grenzüberschreitungen und Verwundungen des Ich und zeigt abschließend auf, worin die Kommunikation der Körper konkret besteht und wie der Leib der



... und Grace (Nicole Kidman) in DOGVILLE

Frau als Projektionsfläche dient. Im siebten Kapitel schließlich geht es um ANTICHRIST.

Bei dieser Studie handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich 2009 abgeschlossen hatte, noch bevor ANTICHRIST in die Kinos kam. Seit DOGVILLE hat kein Lars-von-Trier-Film für ähnlich heftige und kontroverse Reaktionen bei Kritik und Publikum gesorgt. Während der Schriftsteller Daniel Kehlmann meinte, noch nie habe ihn ein Film »so intensiv die Gegenwart des Bösen als metaphysisch zerstörerische Kraft empfinden lassen«³¹, verstand Jutta Brückner ihn als »radikale Absage an die sexuelle Lust«³². Verena Lueken schmähte ihn als »verkünstlerisches, aufgeblähtes Genrekino«³³, Daniel Kothenschulte hingegen interpretierte ANTICHRIST in erster Linie als »tragischen Ausdruck der Schaffenskrise seines Regisseurs«³⁴. Gleich, welcher Interpretation man sich anschließt: In ANTICHRIST sind meine Thesen zum stummen Selbstopfer der Frau als Werkkonstante von Triers ersichtlich. Für die vorliegende Buchversion habe ich ein zusätzliches Kapitel über diesen Film verfasst, ohne ihn jedoch systematisch in die Argumentationslinie des Buches einzuarbeiten. □

Anmerkungen

1 Gansera, Rainer. »Gelächter im Dunkel. GOMORRHA schlägt bei den Europäischen Filmpreisen zu.« *Süddeutsche Zeitung*, 8.12.2008.

2 Der Preis wurde den *Dogma-95*-Initiatoren für die »Beste europäische Leistung im Weltkino« verliehen. Hier wird die deutsche Bezeichnung verwendet, in Zitatentext taucht auch der Originalbegriff *Dogme 95* auf.

3 Gansera.

4 Erst als die Akademie des Europäischen Filmpreises Kopenhagen als Ort der Preisübergabe bestimmte, so Gansera, war man sich des Erscheinens des Regisseurs bei der Preisverleihung sicher. Die angebliche Reisephobie des Filmemachers führte zu »No-Shows« in letzter Sekunde, beispielsweise bei der Verleihung des Douglas-Sirk-Preises 2005 in Hamburg oder 2008 bei der Verleihung des Bremer Filmpreises.

5 Jelinek, Elfriede. »Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers ANTICHRIST.« *Cargo. Film/Medien/Kultur* 3/2009. 11.

6 Laut Filmförderungsanstalt sahen in diesem Zeitraum 192.897 Zuschauer DOGVILLE. Vgl. http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_info_1_2004.pdf. Letzter Abruf am 19.2.2009.

7 In Deutschland fand ANTICHRIST von der Premiere am 10. September bis Ende Oktober 2009 insgesamt 71.229 Zuschauer. Vgl. <http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&typ=11&jahr=2009>. Letzter Abruf am 23.1.2010.

8 Das Zitat stammt von einer Texttafel im DVD-Bonusmaterial zu DOGVILLE.

9 Roman, Shari. *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogma 95*. Lone Eagle Publishing Company: Hollywood, 2001. 93.

10 DOGVILLE. Audiokommentar.

1. Aufblende

- 11 In der weiteren Analyse wird aus Gründen der Lesbarkeit die weibliche Form des Substantivs benutzt. Der Zuschauer ist an jeder Stelle mitgedacht.
- 12 Hiß, Guido. »Die Rauheit des Körpers. Variationen über ein theaterwissenschaftliches Thema«. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hg. von Heinz-B. Heller, Karl Prümm u. Birgit Peulings. Schüren Verlag: Marburg, 1999. 54.
- 13 Brooks, Peter. »Melodrama, Body, Revolution«. In: *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Hg. von Jacky Bratton, Jim Cook u. Christine Gledhill. British Film Institute: London, 1994. 22.
- 14 Peitz, Christiane. »Die Legende von der heiligen Hure«. *Die Zeit* 41/1996. 4.10.1996.
- 15 Schulz-Ojala, Jan. »Was hält die Liebe aus?«. *Der Tagesspiegel*. 2.10.1996.
- 16 Mühl, Ernst O. »Vom schottischen Winde verweht«. *Neues Deutschland*. 2.10.1996.
- 17 Peitz. »Legende von der heiligen Hure«.
- 18 Tilmann, Christina. »Am Ende das Menschenopfer«. *Der Tagesspiegel*. 21.4.1999.
- 19 Schulz-Ojala. »Der blinde Engel«. *Der Tagesspiegel*. 27.9.2000.
- 20 Sterneborg, Anke. »DANCER IN THE DARK – Lars von Triers Musical: beschwingt und verstörend«. *epd Film* 10/2000. 32.
- 21 Koppold, Rupert. »Heilige Proletin«. *Stuttgarter Zeitung*. 29.9.2000.
- 22 Schulz-Ojala. »Der blinde Engel«.
- 23 Zander, Peter. »Steptanz zum Schafott«. *Berliner Morgenpost*. 28.9.2000.
- 24 Glombitza, Birgit. »Absturz ins Tal der Tränen«. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*. 29.9.2000.
- 25 Nicodemus, Katja. »Das Leben, ein Brettspiel«. *Die Zeit* 44/2003. 23.10.2003.
- 26 Strauch, Christina. *Weiblich, trefflich, nervenkrank: Geschlechterbeziehungen und Machtdispositive. Heinrich von Kleists Werk im medizinisch-anthropologischen Diskurs der Zeit um 1800*. Inaugural-Dissertation an der Philosophischen Fakultät II der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2004. 98.
- 27 Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit*. Suhrkamp: Frankfurt/Main, 1979. 31.
- 28 Trumann, Andrea. *Feministische Theorie: Frauenbewegung und weibliche Subjektbildung im Spätkapitalismus*. Schmetterling Verlag: Stuttgart, 2002. 11.
- 29 Ebd. 179.
- 30 Auch wenn Urs Jenny am 19.4.1999 im *Spiegel* konstatiert, dass ein »Dogma-Film, wenn er synchronisiert wird, zwangsläufig sein Dogma-Echtheitszertifikat« verliere – IDIOTERNE wurde in der deutsch synchronisierten Fassung und in der deutsch untertitelten Originalversion gesichtet. Alle anderen Filme sind englischsprachige Produktionen und werden auf Englisch zitiert, bei IDIOTERNE habe ich mich auf die deutsche Fassung bzw. auf die deutschen Untertitel gestützt. Falls Abweichungen der Versionen allzu deutlich auffallen, wird dies angesprochen.
- 31 Kehlmann, Daniel. »Die Natur ist Satans Kirche«. *Die Zeit* 37/2009. 3.9.2009.
- 32 Brückner, Jutta. »Welt-Erschauern. Der katholische Konvertit Lars von Trier und sein fundamental-christlicher ANTICHRIST«. *epd Film* 9/2009. 32.
- 33 Lueken, Verena. »Satan ist eine Frau«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 19.5.2009.
- 34 Kothenschulte, Daniel. »Teufel im Weib und Klotz am Bein«. *Frankfurter Rundschau*. 19.5.2009.