

Annette Bühler-Dietrich

## Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in DOGVILLE

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12544>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bühler-Dietrich, Annette: Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in DOGVILLE. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 179–185. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12544>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-015>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

# LARS VON TRIER UND VOLKER LÖSCH ERKUNDEN IHR MEDIUM IN »DOGVILLE«<sup>1</sup>

ANNETTE BÜHLER-DIETRICH

In seiner Trilogie THE U-S-A – LAND OF OPPORTUNITIES stellt Lars von Trier den zum Scheitern verdammten Idealismus seiner Hauptfigur Grace ins Zentrum. Ihr Schicksal in DOGVILLE (2003) knüpft an die märtyrerhaften Frauenfiguren seiner GOLD HEART TRILOGY an (vgl. dazu Bainbridge), während Grace in MANDERLAY (2005) versagt, indem sie sich die Macht über die Plantagenbewohner aneignet. Beide Filme hat Volker Lösch am Staatstheater Stuttgart auf die Bühne gebracht.<sup>2</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich vor allem auf DOGVILLE. Film und Inszenierung stellen hier ihre Medialität in einer Weise aus, die um die Zeichen und ihre Körper kreist.

Lars von Triers DOGVILLE konfrontiert die Medien Schrift, Theater und Film miteinander. Indem der Film eine mit Kreide gezeichnete und beschriftete Stadt zum Ort des Geschehens macht, in der selbst der eponyme Hund nur indexikalisch über Bellen und Zeichnung vertreten ist, thematisiert er auf der visuellen Ebene Zeichenprozesse. Er verweigert damit die Modalitäten des illusionistischen Kinos und Theaters. Stattdessen zitiert er Brechts episches Theater in der Wahl der Bühne und der reduktionistischen Bühnenmittel: wenige Requisiten stehen in den angezeichneten Räumen zur Verfügung. Indem von Trier einen heterodiegetischen Erzähler einsetzt, der im Voice-Over die Handlungen und Dialoge der Figuren auch ironisch kommentiert, Gedankenberichte liefert und über die Dialoge hinwegspricht, distanziert von Trier den Zuschauer von einem Geschehen, dessen Kurzfassung die eingeblendeten Titel liefern (vgl. auch Günther: 1). Trotz dieser Zitaton des epischen Theaters aber ist DOGVILLE genuin filmisch. Im häufigen Wechsel der Einstellungen zwischen Weit, Totale, Halbtotale und Großaufnahme, Vogelperspektive, Schwenk und Zoom macht die Kamera auf sich aufmerksam. Sie verbindet sich mit den Kommentaren des Erzählers; Kamera und Erzähler bewahren im Unterschied zu den Figuren den Überblick und die Deutungshoheit.

Auf der Ebene der Figuren aber werden die Lektüre von Zeichen und der Umgang mit Zeichen zum Problem. Insofern ist es stringent, dass von Trier die intermediale Form gerade als Antwort auf diesen Stoff gewählt hat (vgl. Kabel: 8). Denn Grace (Nicole Kidman) darf zu Anfang nicht primär in Dogville bleiben, weil sie in Not ist, sondern weil Tom sie zur Veranschaulichung seiner These verwenden möchte, dass Dogville das Annehmen lernen muss (vgl. Trier: 8-11, 122). Ziel seines Tuns ist die fiktional verwertbare Versuchsanordnung, die ihn zum großen Schriftsteller machen soll. Da Grace aber, derart in die Gemeinschaft eingeführt,

- 
- 1 Ein hinsichtlich der Inszenierung ausführlicherer Artikel ist erschienen unter Annette Bühler-Dietrich: »Theater im Film – Film als Theater. DOGVILLES Formen der Intermedialität« in: Orth/Staiger/Valentin 2008: 73-86.
  - 2 Ich danke dem Staatstheater Stuttgart für die zur Verfügung gestellten Materialien.

nur ein Bild ist, ein Mensch und doch ein Zeichen, erlaubt es sich die Gemeinschaft, dieses Zeichen nach Belieben einzusetzen und zu deuten. Als das Experiment versagt, kann Tom Grace ohne Skrupel verraten, weil es ihm um das Experiment, nicht um Grace ging. Doch während Tom der Logik der Illustration folgt und die Versinnlichung einer Idee erstrebt, erfährt Grace diese Reduktion am eigenen Leib. Ihre Auslöschung des Ortes ist dann keine Veranschaulichung, wie Tom meint (vgl. Trier: 124), sondern eine in sich bedeutsame Handlung. Damit vernichtet Grace am Ende des Films die in Dogville institutionalisierte Diskrepanz von Sein und Schein, die alle Lebensbereiche und alle Figuren prägt. Nur indem die gesellschaftliche Verabredung gewahrt bleibt, kann die Diskrepanz aufrecht erhalten werden. Grace als Fremde entlarvt und verändert das Spiel, mit verheerenden Folgen.

Bei dieser Entlarvung übernehmen Schnitt und Kameraführung verschiedene Aufgaben. So kommentiert die Kamera das Geschehen, besonders deutlich in den Fällen, wo sie auf sich weist und z.B. in Zeitraffer und Vogelperspektive Graces grotesk verdoppelten Tagesablauf visualisiert. Wesentlich ist der Wechsel zwischen Groß-, Totale- und Weit-Einstellungen. Isolieren die Großaufnahmen die Figuren, so rücken die Weitaufnahmen aus unterschiedlichen Winkeln die gezeichnete Stadt aufgrund ihrer Transparenz in Ausschnitten oder gesamt in den Blick. Wenn Chuck Grace vergewaltigt, findet dies zwar in Chucks Haus statt, doch zeigt die Weitaufnahme das ganze Dorf so, dass man am hinteren Bildrand Grace am Boden liegen sieht. Die kommunale Zustimmung zu dieser später sanktioniert vollzogenen Vergewaltigung wird so bereits in deren erster filmischer Darstellung sichtbar. Gleichzeitig inszeniert die Kamera die von Grace erfahrene Überwachung. »Auf einmal fühlte sie sich beobachtet. Ja, es stimmte: aus jedem Fenster schaute sie jemand an. Sie taten es zwar heimlich, aber sie passten auf, das stand fest« (Trier: 25). Obwohl Dogville den Schein der Gemeinschaft bietet, treten die Figuren als Einzelne mit eigenen Wohnstätten und Beschäftigungen auf, sie leben nebeneinander, nicht miteinander. In dieser Vereinzelnung ist Dialog unmöglich. Konsequenterweise öffnet erst Grace kurzzeitig, von ihrer Ankunft bis zum Fahndungsplakat wegen Bankraubs, den Raum für kurze Dialoge und eine Vertraulichkeit suggerierende Naheinstellung oder Grosseinstellung mit zwei Figuren – wie in der Szene von Toms Liebesgeständnis.

Der Kamera und dem Schnitt ausgesetzt bleibt der leidende Körper. Nähert sich die Kamera bei Chucks erster Vergewaltigung Graces angstverzerrtem Gesicht, so blickt sie nach Chucks Vergewaltigung von oben auf die wie zerbrochen daliegende Grace und distanziert sich dann in einer Spiralbewegung. Der Mahstrom, in den die Werte der Dogviller Gemeinschaft von nun an geraten, ist darin symbolisiert. In die Unmittelbarkeit des Leidens greifen Kamera und vor allem Schnitt ein. »Ich bitte«, erläutert von Trier (Kabel: 7), »die Schauspieler darum, ein und dieselbe Szene auf fünf verschiedene Weisen zu spielen, immer vor laufender Kamera. Und dann setze ich mich hin und schneide alles zusammen«. Hier verbinden sich brechtsche Schauspieltechnik und Schnitt. Das Resultat dieses Vorgehens ist, besonders bei Kidman, eine Oberfläche, die opak bleibt. So zeigt die immer wieder auf ihrem Gesicht verharrende Kamera eine makellose Fläche mit geringem Mienenspiel und immer korrekt geschnittener Frisur. Die vergehende Zeit äußert sich am Verlauf der Apfelreife und -ernte, sie schreibt sich nicht in Graces Gesicht ein. Über seine Regiearbeit sagt von Trier, »es muss schon ein bisschen weh tun« (Kabel: 8), und Stevenson begründet die Arbeit mit langen Einstellungen in ihrer Wirkung auf den Schauspieler. Ziel sei, »to force genuine reactions and emotions

out of actors who were trained to give ›performances‹ (33). Diese Veräußerung im intensiven Schauspiel verbirgt und bricht der Schnitt, der selbst innerhalb einer Replik Großaufnahmen montiert. Daraus aber folgt: »Most of their exchanges had a measured, deliberate, theatrical feel, and were devoid of any spontaneity« (Stevenson: 104). Was als »theatrical« wahrgenommen wird, entsteht gerade durch den Schnitt.

Mit Irina Rajewskys Terminologie lässt sich bei *DOGVILLE* von einer System-erwähnung qua Transposition der Art »simulierende Systemerwähnung« (91) sprechen. Dies führt dazu, dass *DOGVILLE* provoziert »by denying us the comforts and familiarity of melodrama. It is not a means of forgetting but a means for realizing – becoming more fully aware of – the subterfuges of movies, and of ›art‹ in general« (Horsley: 19). Von Triers intermediales Wechselspiel beleuchtet die Macht der Konvention und die Manipulierbarkeit von Zeichen, im Film, aber auch in der Gesellschaft. Wo Menschen wie Tom für Moral zuständig sind (vgl. Trier: 105), ist es um diese schlecht bestellt. Erst und nur die mehrfache Verstellung: Bühne/Theater, Figur/Schnitt, Dialog/Erzähler erlaubt schließlich die Erkenntnis der notwendigen Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Handeln und Denken.



Abbildung 1: Volker Löschs *DOGVILLE*, Ensemble. Foto: © David Graeter.

Obwohl Volker Löschs deutschsprachige Erstaufführung (2005) in Titel und Programmheft auf den Film verweist, nimmt sie weder die filmischen noch die theatralen Elemente des Films auf. Statt die Kreidestriche auf die Bühne zu übertragen, verzichten Lösch und die Bühnenbildnerin Carola Reuther auf eine konkrete Darstellung Dogvilles, das als podestartiger Kubus in grauem Furnier mit schiefer Ebene erscheint. Gespielt wird auch an den Rändern des Kubus, an der und schließlich jenseits der Rampe. Reduziert ist das Personal des Films, das nun einzeln, besonders aber als Sing- und Sprechchor auftritt. Erzähler und Titel fallen weg. Statt der figurespezifischen Requisiten von Triers – Gläser, Sofa, Sekretär, Schaukelstuhl – und den verschiedenen täglichen Tätigkeiten von Grace setzt Lösch eine

Tätigkeit ein: Äpfelstampfen. Anfangs zerstampfen die männlichen Dorfbewohner die Äpfel gemeinsam, mit nackten Füßen, dazu singen Männer und Frauen. Dieses Äpfelstampfen wiederholt sich, nachdem Graces Fahndungsplakat angeklebt worden ist. Nun stampft Grace (Dorothea Arnold) alleine, während die Dorfbewohner ihr ihre Tätigkeiten im Film zurufen. Schließlich wird sie von Chuck vergewaltigt. In dieser Transformation bleibt die unermüdliche Bewegung Graces im Film erhalten. Der Wechsel der Stimmen aber ersetzt die Bewegung im Raum. Das Auftreten von Einzelfiguren wie Chuck oder Jason, das kurzzeitig die Bewegung unterbricht, entspricht dem Fokus der Kamera und der Erzählung auf einzelne Häuser und Figuren.

Der zeitliche Verlauf nimmt bei von Trier beinahe ein Jahr ein und reicht von der Apfelblüte zu den gelben Blättern. Bei Lösch bleiben die Äpfel von Anfang bis Ende. Die vergehende Zeit zeigt sich hier allein an der körperlichen Erschöpfung Graces, die schließlich liegend auf der Bühne kauert und sich einzig zu ihrer Anklagerede noch einmal erhebt. Während die Dauer des Filmes eine epische Zeitspanne aufgreift, verbleibt die Inszenierung im Hier und Jetzt der kahlen, selbstreferentiellen Bühne.

Rajewsky (180) betont, dass die Rückübersetzung intermedialer Kunst, bei der das fremdmediale Bezugsmedium ins eigentliche Medium verwandelt wird, zu einem Verlust an Differenz führt. Lösch vermeidet diesen Differenzverlust, indem er gerade die spezifische Intermedialität des Films außer Acht lässt und sie durch eine andere ersetzt: die der Musik. Indem die Figuren selbst singen, und zwar kunstgerecht und nicht mit dem Gestus des Ausstellens, konfrontiert der Gesang eine konnotierte gemeinschaftliche Fröhlichkeit und Innigkeit mit dem militärischen Staccato des Sprechchors. Da Lösch die Repliken der Figuren in freie Verse umwandelt, im Unterschied zur Prosa der Text-Fassung von Triers, bleibt als einzige Form des Redeflusses der Gesang. Der Eindruck seiner Verlogenheit entsteht

durch die Haltung der Figuren wie durch die Unangemessenheit seines Einsatzes. So singt der Chor das vierstrophige Volkslied »Da unten im Tale«, während alle Männer nacheinander Grace missbrauchen und die Frauen dieser Misshandlung amüsiert zuschauen. Die gemeinsame Misshandlung wird begreifbar als Verdrängtes, das die gemeinschaftliche Einigkeit gründet. In der Wahl lokaler Volkslieder stellt damit die Inszenierung die mit ihnen und ihren Gesangsvereinen einhergehenden Haltungen in Frage – eine Provokation in der Chorstadt Stuttgart, wie Dirk Pilz (2005a: 14) meint.

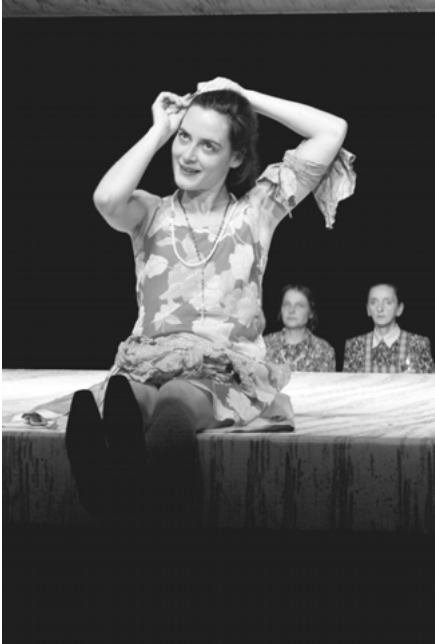


Abbildung 2: Grace (Dorothea Arnold) schmückt sich für das Fest.  
Foto: © David Graeter.

Fügt sich der Einzelne im Chorgesang dem Kollektiv, so heben die Szenen des Einzelgesanges die Vereinzelnung und den Kontrast hervor. Graces »*Tout le jour*«, gesungen anlässlich des gemeinsamen Festes, grenzt sie durch die Fremdsprachigkeit wie durch den Inhalt des Liebesliedes von den anderen aus, die ihr zuschauen. Toms (Benjamin Grüter) »*Amazing Grace*« dagegen zeugt in der Art des Vortrags von einer Selbstgefälligkeit, die die gefährdete Situation Graces verkennt. Im Lied wendet er sich der Idee der Gnade zu: Grace wird als die Personifikation benannt, als die sie Tom von Anfang an einsetzen will.

Nicht das Spiel mit den Zeichen, sondern die Evidenz des Körpers steht im Zentrum von Löschs Inszenierung. Dies gilt für den Einzel- wie für den Gruppenkörper, aber auch für das Bühnenbild. Als Gemeinschaft konstituiert sich *Dogville* körperlich. Man singt, isst und arbeitet gemeinsam in einer rhythmisch durchformten, verbindlichen Zeit. Schließlich vergewaltigt man gemeinsam, wenn Chuck und Ben gleichzeitig über Grace herfallen. Von dieser Gemeinschaft bleibt Grace ausgeschlossen: alleine wischt sie die Bühne, alleine stampft sie die Äpfel – eine Isolierung, die der Großaufnahme der Figur vor leerem Hintergrund im Film entspricht. Von den männlichen Dorfbewohnern wird sie vergewaltigt und besudelt, die Frauen stoßen und bespucken sie. Die Äpfel, die von der Decke stürzen, erschlagen sie fast. All dies führt zum sichtbar geschändeten Körper der Schauspielerin am Ende des Stückes. Parallel dazu wird der Körper der Bühne selbst glitschig und gärend, von Apfeltrümmern übersät, die sich auf oder um den Kubus herum häufen. Die Wiederholung und die jeweilige Dauer von Vergewaltigung und Anspucken sowie das andauernde Äpfelstampfen führen dabei zur Erschöpfung der Figur, wenn nicht der Schauspielerin, aber auch zur Erschöpfung des Zuschauers. »*DOGVILLE is far too long; it is repulsive and eventually becomes boring (once the repulsion becomes too great, and we get bored with being repulsed)*«, meint Horsley (16) über den Film. Obwohl die Inszenierung mit zwei Stunden im üblichen Zeitrahmen ist, gilt dieses Zitat auch für die Reaktion mancher Zuschauer auf die Inszenierung. Hier sind es die Ekel und Anstoß erregenden physischen Prozesse, die im Publikum zu hysterischen Reaktionen führen, die vom unpassenden, eruptiven Gelächter bis zum Türen schlagenden Verlassen des Hauses reichen (vgl. Pilz 2005a: 14; Kahle: 23). Körperlich unerträglich wird die Physis des Geschehens im Theater durch die Präsenz des Schauspielerkörpers, im Film durch die Ausdehnung und Wiederholung der Prozesse. Wie im Film ist das abschließende Gespräch zwischen Vater und Tochter in der Inszenierung der herausgehobene dialogische Moment. Hier jedoch entlädt sich die aufgebaute Spannung des Publikums als Unwillen über das Gespräch zwischen der Schauspielerin Dorothea Arnold und dem ehemaligen Leiter der Stuttgarter Mercedes-Niederlassung Thomas C. Zell. Lösch überschreitet die Grenze zwischen Fiktion und Realität, auf der sich bereits die Äpfel, die Körper und die Volkslieder als Metonymien der Lebenswelt situiert haben, und destabilisiert darin die Position des Publikums. Gleichzeitig fordert der komplexe Dialog über heutige Machtverwendung eine andere Aufmerksamkeit als die bisher verlangte, indem er vor allem auf das Ohr wirkt. Inhalt und Form dieses Auftritts kontrastieren mit dem Stück, beanspruchen aber auf gleiche Weise die Geduld des Publikums. Horsley (19) spricht von der reinigenden Wirkung, die Graces Strafgericht im Film einnimmt. Lösch schwächt die reinigende Wirkung durch das lange Gespräch, das von der plötzlichen, kurzen Aktion gefolgt wird, ab. Daraus ergibt sich eine Reaktion des Publikums, die derjenigen der Bevölkerung *Dogvilles* entspricht: Nur im Ausstoßen des Fremden konstituiert sich die Gemeinschaft erneut. Gerät die Gemeinschaft in die Krise, braucht es ein Opfer, um die

ausbrechende Gewalt zu steuern. Im Opfer wird die Gewalt der Gemeinschaft kanalisiert, seine Tötung bannt die vorhandene Gewalt (vgl. Girard: Kap. 1). Dies erfährt Grace, und die Nennung von René Girard im Programmheft zeigt, dass sich die Dramaturgin Beate Seidel und der Regisseur dieses Vorgangs bewusst waren. Die Reaktion des Publikums aber erfolgt strukturgleich: Im vorzeitigen Verlassen des Raumes, im Lachen, im Kommentar re-etabliert sich ein Subjekt, das dieser Ausbruch von Gewalt bedroht. In dieser Reaktion macht es die Inszenierung selbst zum Opfer, dessen Ausschluss die Gemeinschaft neu konsolidiert. Dass die Inszenierung eine vergärende, abjekte Bühne bietet, die Ekel erregt, unterstützt diese bedrohliche Destabilisierung des Subjekts (vgl. Kristeva).

In MANDERLAY, dem zweiten Teil der noch unabgeschlossenen Trilogie, befreit Grace die gleichnamige Plantage, auf der noch in den 1930er Jahren die Sklaverei herrscht. Die Intermedialität von DOGVILLE aufnehmend untersucht von Trier hier die Implikationen eines liberalen Humanismus, der schließlich seine Nachtseite offenbart (vgl. Brown): Am Ende übt Grace peitschenschwingend eben die Gewalt aus, die sie zu Anfang abschaffen will. Bei von Trier flieht Grace im Anschluss an diesen Exzess von der Plantage und irrt unstedet über die Landkarte der Vereinigten Staaten. Lösch dagegen lässt Grace die Bewohner des Sweat-Shop/Wohncontainers der Reihe nach durchpeitschen, während Thomas C. Zell über soziale Verantwortung spricht. Bestraft Grace die Hypokrisie Dogvilles, so fügt sie sich in Löschs Manderlay in ein Unterdrückungssystem ein, das sich als Kehrseite liberaler Werte erweist.

Lösch und von Trier nennen »Irritation« (Pilz 2005b: 16) und »Fragen aufwerfen« (Kabel: 9) als Aufgaben ihrer Arbeiten. Im Medienwechsel vom Film zum Theater setzt Lösch in MANDERLAY das Komische ein, wenn Grace demokratische Grundpfeiler tänzelnd lehrt. In Löschs DOGVILLE ist es der Körper von Grace, der wie die Bühne der Verunreinigung ausgesetzt wird und im Mittelpunkt steht. Bleibt Graces erduldet Misshandlung im Film durch die Kamera vermittelt, so erzeugt ihre Unmittelbarkeit auf der Bühne eine Reaktion im Körper des Zuschauers (vgl. Fischer-Lichte: 18-23). Sie stellt sich ein trotz des Wissens um die Differenz zwischen bezeichneten und tatsächlichen Vorgängen, und weil die Inszenierung diese Differenz wiederholt dekonstruiert. Während der Film somit Fragen aufwirft, deren Beantwortung zur diskursiven Herausforderung wird, ist die Irritation von Löschs Inszenierung zuerst im Wortsinn Folge eines physischen Reizes. Er generiert eine Reflexion, die auf diese Art gerade im Theater hergestellt werden kann.

## Filme/Inszenierungen

Dogville (2003). Dir. Lars von Trier. Zentropa Entertainments.

Dogville (2005). Regie Volker Lösch. Schauspiel Stuttgart, Staatstheater Stuttgart. 01.10.2005.

Manderlay (2005). Dir. Lars von Trier. Zentropa Entertainments.

Manderlay (2008). Regie Volker Lösch. Schauspiel Stuttgart, Staatstheater Stuttgart. 21.06.2008.

## Literatur

- Bainbridge, Caroline (2007): *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press.
- Brown, Wendy (1995). *States of Injury. Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): »Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell«. In: Dies. u.a. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke, S. 7-26.
- Girard, René (1999): *Das Heilige und die Gewalt*. Übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, 3. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer.
- Günther, Matthias (2003): »Echtes Theater? Bigger than Brecht? – Lars von Triers neueste Erfindung *Dogville*«. In: *Theater heute*, 11, S. 1-2.
- Horsley, Jake (2005): *Dogville vs Hollywood. The War Between Independent Film and Mainstream Movies*. London: Marion Boyars.
- Kabel, Kristine (2004): »Die Kunst, sich ein Bein zu stellen: Kristine Kabel im Gespräch mit Lars von Trier«. Übers. v. Kristine Kabel und Dirk Pilz. In: *Theater der Zeit*, 12, S. 6-9.
- Kahle, Ulrike (2005): »Mit geballter Faust«. In: *Theater heute*, 11, S. 20-23.
- Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Orth, Stefan/Michael Staiger/Joachim Valentin (Hg.) (2008): *Dogville-Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Marburg: Schüren.
- Pilz, Dirk (2005a): »Diesseits des Klassenkampfes. Ein Versuch, das politische Theater zu finden«. In: *Theater der Zeit*, 11, S. 12-15.
- Pilz, Dirk (2005b): »Den Bogen spannen, bis die Sehne reißt. Ein Gespräch mit Volker Lösch über Wut und politisches Theater von Nikolaus Merck und Dirk Pilz«. In: *Theater der Zeit*, 11, S. 16-19
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Stevenson, Jack (2003): *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica, CA: Santa Monica Press.
- Trier, Lars von [o.D.]: *Dogville*. Dram. v. Christian Lollike. Übers. v. Maja Zade. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Theater.