

Marion Müller: Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier

St. Augustin: Gardez! 2000 (Filmstudien Bd. 13), 312 S.,

ISBN 3-89796-022-2, DM 59,90

Nach dem inzwischen in zweiter und erweiterter Auflage erschienenen Buch *Lars von Triers film* (Lars von Triers Filme) von Peter Schepelern (Kopenhagen 2000) und Achim Forsts *Breaking the Dreams* (Marburg 1998) stellen Marion Müllers *Vexierbilder* die dritte umfassende Studie zum Werk des wohl bekanntesten dänischen Filmregisseurs der Gegenwart dar.

Beginnend mit den frühen Kurzfilmen, untersucht die Verfasserin in Form von detaillierten Einzelanalysen das Gesamtwerk Triers bis einschließlich der 1998 erstaufgeführten *Idioten*. Zu den Hauptgegenständen der jeweiligen Analysen gehören vor allem zwei Aspekte: zum einen die in der Überschreitung gesellschaftlicher, kulturspezifischer und auch filmtechnischer Konventionen sich bekundende „Entgrenzung herkömmlicher Dichotomien“ (S.21), welche mit der Bildung neuer Synthesen einhergehe, und zum anderen „die unterschiedlichen Formen des Bezuges auf das Medium“ (S.21), welche insbesondere in den Motiven des Auges und des Sehens sowie in Verwendung auditiver Mittel zum Ausdruck kommen. In ihrer Vorgehensweise berücksichtigt die Arbeit sowohl formale Momente der filmischen Gestaltung als auch kontextuelle Gesichtspunkte, die auf kulturgeschichtliche Zusammenhänge verweisen. Als theoretischer Bezugsrahmen für die Analyse der Beobachtungen dient eine Reihe von Gegensatzpaaren, welche vor allem mit den Begriffen „Moderne“ und „Postmoderne“ in Zusammenhang gebracht werden. Während die Verfasserin die Moderne vor allem durch „optimistische, konstruktive, synthetische Momente“ bestimmt sieht, die sie mit „einem ‚ganzheitlichen‘ Anspruch“ (S.15) in Verbindung bringt, sei der postmodernistische Gegenpol durch Fragmentierung und Auflösung geprägt. Aus dieser Gegenüberstellung entwickelt die Verfasserin zwei Modelle: ein Kreismodell, welchem ein dualistisches Weltbild mit strikten Grenzen zwischen Innen und Außen,

Selbst und Anderem usw. zugrunde liege, und ein Spiralmodell, das solcherlei Oppositionen gerade außer Kraft setze und jede scheinbare Grenzüberschreitung in einer Drehung einmünden lasse, die nie zu einer anderen Seite gelange. Die Analysen der einzelnen Filme gehen der Frage nach, auf welche Art und Weise Trier die Möglichkeiten beider Modelle nutzt und gegeneinander ausspielt. Insbesondere ist der Verfasserin daran gelegen zu zeigen, dass Trier sich bei allem Spiel mit der Auflösung von Grenzen nicht in der Unverbindlichkeit verliere, und sie bezeichnet es daher als „Ziel der Studie [...] zu demonstrieren, daß der synthetische Anteil in Triers Werk den analytischen mindestens aufwiegt“ (S.15).

Bei dem Versuch, einerseits die Ambivalenz der Filme zu betonen und andererseits den Eindruck von Beliebigkeit zu vermeiden, geben einige Formulierungen Anlass zu Missverständnissen. So heißt es etwa im Zusammenhang mit dem Ende von *Breaking the Waves* (1996), als nach dem Opfertod von Bess die Kirchenglocken am Himmel ertönen: „Ob es sich um Ironie, die den ganzen Film in seiner Verlogenheit entlarvt, oder ein tatsächliches Wunder handelt, ist im Grunde unwichtig, so lange nur klar hervorgeht, daß eine eindeutige Aussage verweigert wird.“ (S.225) Es ist sicher richtig, dass der Film die Spannweite zwischen Ironie und Wunder offen hält, doch geht es dabei nicht um die Verweigerung einer eindeutigen Aussage um der Verweigerung willen. Zudem begnügt sich eine Ironie, die mehr sein will als nur eine rhetorische Geste, nicht einfach damit, das Gesagte als Verlogenheit auszustellen, sondern entfaltet vielmehr ein Wechselspiel von Denken und Gegendenken. Problematisch ist umgekehrt auch der Versuch, dem Eindruck der Beliebigkeit durch Berufung auf eine Botschaft entgegenzuwirken, etwa wenn gesagt wird, „das Hauptgewicht“ der als hermeneutisch charakterisierten Herangehensweise liege „auf der Art und Weise [...], wie Trier die filmischen Mittel ausnutzt, um seiner Gedankenwelt kinematographische Form zu verleihen und Gehalt zu transportieren.“ (S.22) Vieldeutigkeit impliziert nicht unbedingt Beliebigkeit oder Vagheit. Gerade indem die Filme sich dagegen sperren, bloßes Mittel zum Transport von vorausliegenden eindeutigen Botschaften zu sein (indem sie zeigen, wie Bilder einerseits Konventionen überschreiten und Einblicke ermöglichen, andererseits aber niemals ‚unschuldig‘ sind, sondern immer auch die Tendenz haben, den Zuschauer zu verführen) bergen die Filme weitaus mehr ideologiekritisches Potential in sich, als es bei einer bloßen Verkündung von Meinungen der Fall wäre.

So missverständlich der Begriff der Botschaft ist, so gelungen sind gleichwohl einige Analysen, die in der eben beschriebenen Weise den ambivalenten Charakter der Bilder hervorheben und mit dem Begriff des Vexierbildes treffend beschreiben. Zu nennen wäre etwa die Analyse des bösen Blicks der Kamera (vgl. S.190-197), die zeigt, „daß es keine unschuldigen Bilder gebe“ (S.196). Insgesamt zeichnet sich die Arbeit durch genaue Beobachtungen aus, die etwa die metaphorische Qualität von Bildern erfassen oder die Inszenierung von Gesichtern, die Schichtung von

Bildern oder den Blickcharakter der Kamera fokussieren, um nur einige Beispiele zu nennen.

Dietmar Götsch (Göttingen)