

Björn Bohnenkamp

Epidemisches Erzählen. Lars von Triers EPIDEMIC als Reflexion filmischen Erzählens

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14452>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bohnenkamp, Björn: Epidemisches Erzählen. Lars von Triers EPIDEMIC als Reflexion filmischen Erzählens. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 179–186. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14452>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Björn Bohnenkamp

Epidemisches Erzählen. Lars von Triers *Epidemic* als Reflexion filmischen Erzählens

Lars von Triers Film *Epidemic* (1987) beginnt mit einer Ansteckung.¹ In einer dokumentarisch anmutenden Rahmenhandlung haben von Trier und sein Drehbuchautor Niels Vørsel nur fünf Tage Zeit, ihr von einem Computervirus zerstörtes Drehbuch „Der Bulle und die Hure“ zu rekonstruieren. Mit den ersten Zeilen auf der Schreibmaschine beginnt ihre Recherche. Die fixe Idee dieser Geschichte hat sie eingenommen, sie sind angesteckt.

Das rote Epidemic-Logo, das wie ein Brandzeichen von nun an den Film begleiten wird, markiert die Krankheit: Der Virus ist nun im Körper der Handlung präsent, nur noch eine kurze Inkubationszeit von fünf Tagen – und die Epidemie wird ausbrechen. *Epidemic* zeigt auf zwei narrativen Ebenen zwei miteinander verwobene Szenarien der Ausbreitung. In der Binnenhandlung wird die Geschichte des idealistischen Arztes Dr. Mesmer erzählt, der sich – gegen den Willen seiner Kollegen – in ein verseuchtes Gebiet aufmacht, um die Menschen mit Aspirin zu retten. Nicht nur, dass er selbst auf dieser Reise zum Überträger des Virus wird – er geht schließlich auch selbst zu Grunde. Es wird dabei nahe gelegt, dass diese Geschichte die von Vørsel und von Trier imaginierte, neue Drehbuchfassung darstellt.

In der Binnenhandlung wird die Ideenfindung selbst thematisiert, die Recherchen von Regisseur und Drehbuchautor in Archiven, in Krankenhäusern und bei einer Fahrt nach Deutschland. Beide entwerfen mittels eines Zeitstrahls den Verlauf ihres geplanten Films. Von Trier hat mehrfach betont, wie wichtig ihm persönlich der Film *Epidemic* ist und durch paratextuelle Interviews ausgestellt, dass er als Reflexion filmischen Erzählens lesbar ist.² Verknüpft man diese Verortung des Filmes durch von Trier mit dem Topos der Epidemie, die den Film auch in seiner Rahmenhandlung durchzieht, lässt sich die These aufstellen, dass dieser Film fast parabelhaft das Erzählen als Epidemisches Verfahren skizziert und so auch den Stil anderer Filme von Triers charakterisiert.

Was verbirgt sich hinter diesem Begriff des Epidemischen Erzählens? Die Epidemie gehört zu einem interdiskursiven Feld, das schon seit langem in kulturwissenschaftlichen Debatten eine große Wirkmächtigkeit erhalten hat. So hat

unter anderem Brigitte Weingart das Zirkulieren von Viren als Kollektivsymbol untersucht.³ In unterschiedlichen naturwissenschaftlichen und kulturellen Diskursen werden mit viralen Strategien Prozesse des Eindringens und Umkodierens umschrieben, dem inneren Kampf des eigenen Ichs gegen einen unsichtbaren Eindringling. Der enorme „Marktwert“ dieses Kollektivsymbols sei nicht zuletzt damit zu begründen, dass er auf ein „Denken der Ansteckung“ verweise, zu dem sich beispielsweise die von Jacques Derrida beschriebenen Praktiken der Dekonstruktion zählen ließen, so Weingart.⁴ Dieses Denken wird nicht mehr von bestimmbar, kontrollierten Ideen inspiriert, sondern von unsichtbaren, flüchtigen Viren angesteckt.

Lektüerversuche können bei textuellen Strukturen wie dem Film daher auch keine reine Idee herausdestillieren, die sinnvolles Substrat einer Erzählung ist. Der Versuch, eine Story aus einem Plot herauszulösen, gleicht Versuchen der Sichtbarmachung eines Virus in seinem Wirtskörper. Im filmischen Wirtskörper nisten sich virale Ideen ein, deren Übertragungsmechanismen anschließbar sind an Konzepten zu filmwissenschaftlichen Debatten des Autors und der Rezeption.

Spätestens seit Michel Foucault ist die Kategorie des Autors vom letzten genialen Nimbus befreit und lediglich als Diskurs-Effekt konzipiert.⁵ Auch von Trier als so bezeichneter Autorenfilmer gesteht Regisseur und Drehbuchautor keine genialischen Qualitäten mehr zu. In *Epidemic* zerstört ein Computer-Virus, eine informatorische Erkrankung, die ursprünglichen Ideen – und das von beiden erstrebte Drehbuch zu „Der Bulle und die Hure“ wird nie geschrieben. Die Figur des Arzt-Regisseurs Dr. Mesmer kann sich einer ironischen Lesart nicht erwehren, so beispielsweise in seinem heroischen Abgang aus der Ärztesunft oder in seinem Flug über die verseuchten Wiesen, während er in Superman-Pose an einer Rot-Kreuz-Fahne hängt.

Wirkung hingegen zeigt ein gruppenspezifischer Prozess, dessen Teamkreativität eher mit Begriffen der Actor-Network-Theory zu beschreiben ist, Aktanten und Nicht-Aktanten wirken gemeinsam in einem interdependenten Prozess.⁶ Stefan Rieger, der das wechselseitige Bedingungsverhältnis von Medienkonzepten und Menschprojektionen beleuchtet hat, hat im Zuge dessen den Menschen als „Medium der Medien“ bezeichnet.⁷ Menschen und Medien können beide Wirtskörper für bakterielle oder virale Ideen sein, die keinen Ursprung mehr haben, sondern nur in ihrer Zirkulation beobachtet werden können. Sie wandern von

einem Text zum nächsten: Intertextualität ist damit nur die Beschreibung eines Geflechtes von unkontrollierten Ansteckungsprozessen, in denen Autorität keine Rolle mehr spielt. Weingart weist darauf hin, dass eine postmoderne Zitatkultur, bei der die Eigentumsverhältnisse von Texten prekär werden, von viralen Praktiken durchzogen ist: Texte nisten sich ein, werden umkodiert und nisten sich weiter ein.

Auf diese Art und Weise entwickelt sich auch das Drehbuch von Förstel und von Trier: Kein großartiger Entwurf fügt im Film Motive und Bilder, Ideen und Charaktere zusammen. Schon die Entstehungsgeschichte lässt sich als ein Insistieren auf der parasitären Logik filmischer Ideen lesen: Da für ein groß angelegtes Filmprojekt der erwünschte Zuschuss von neun Millionen Kronen nicht zu erhalten war, stellte von Trier zwei Förderanträge für je fünf Millionen. Nach einer Bewilligung entstand die Notwendigkeit, einen zweiten billigen Film zu drehen, um den Richtlinien zu entsprechen. Dieser zweite Film wurde schließlich *Epidemic*, während der ‚Wirtschaftsfilm‘, dessen Idee für die Entstehung von *Epidemic* notwendig war, nie gedreht wurde.⁸

Im Film wird das Fehlen einer autoritären Führung vor allem durch das Tempo und die Zusammensetzung der Sequenzen inszeniert. Die Figuren Förstel und von Trier arbeiten kaum stringent einen Handlungsverlauf aus und überlegen sich Konflikte und Auflösungen, eher beiläufig entwickeln sie Ideen zum Film. Es lässt sich kaum eine drängende Bewegung des Filmes feststellen, gemäß klassischer Narrationsmuster von einem Problem zu einer Lösung zu streben. Stattdessen verlaufen die einzelnen Szenen dokumentarisch langsam und bauen kaum aufeinander auf. Sie lassen sich weniger als Elemente einer Kausalkette, sondern eher als eine Reihung unterschiedlicher motivischer Symptome für den Zustand des Films lesen.

Seit dem Moment, in dem die Idee, dass Kreuze als Markierung verseuchter Häuser verwendet werden, ins Bild gesetzt wird, zieht sich dieses Motiv in immer neuen Varianten durch den Film. Mal analogisiert es religiöse Ergebenheit mit Krankheit, mal verweist es auf das deutsche Bayer-Werk, dann tritt es in Form des Roten Kreuzes wieder auf – und immer gibt es einen Hinweis darauf, dass die Krankheit weiter fortgeschritten ist.

Damit wird der Autor zum Diskurseffekt degradiert: Die Zuschreibung von Autorschaft ist denunziatorisch; es geht darum, einen Schuldigen für ein Werk zu finden. Statt den Virus, die Bakterie zu visualisieren, die die Krankheit ausgelöst

hat, wird der Regisseur beschuldigt – als Wirtskörper, als derjenige, der den Film und damit den Zuschauer angesteckt hat.

Der Autor, im Filmsystem verkörpert durch Regisseure, Produzenten oder Drehbuchautoren, kann eher wie Dr. Mesmer, der Protagonist von *Epidemic*, charakterisiert werden – gespielt von Lars von Trier. Er funktioniert als eine Doppelfigur von Arzt und Krankem – er ist jemand, der die Krankheit in sich trägt und sie gleichzeitig erforschen will. Er blickt in sich und recherchiert nach außen, um zu erfahren, was die Krankheit ausmacht. Nach Luhmann verfährt das Gesundheitssystem nach dem Code Gesund/Krank – wobei wichtig ist, dass hier das Kranke dasjenige ist, was Anschlusskommunikation hervorruft.⁹ Der Arzt interessiert sich nicht für Gesundheit, sondern für Krankheit, nur daran orientiert sich seine Aufgabe. Der Regisseur als Arzt verfährt ebenso: Nur das, was auffällt, was aus der gesunden Ordnung heraus fällt, interessiert ihn, provoziert ihn zu einer Untersuchung und setzt ihn der Gefahr aus, sich selbst anzustecken und die Kontrolle über die Krankheit zu verlieren.

Seine Story trägt er in sich, sie wuchert und bildet Metastasen. Seine Krankheitserreger – und die der anderen am Kreativeprozess beteiligten – übertragen sich immer weiter auf den Film, der so – nach einer Inkubationszeit, in der das Filmmaterial entwickelt wird – fertig gestellt wird. Aber dieses fertige Produkt ist selbst nur das Sichtbare der eigentlichen Krankheit, ein Symptom – das Unsichtbare wütet unter der Oberfläche der Handlung.

Und dieses Unsichtbare, diese Beherbergung von Krankheitsträgern, lässt Filme wie Erzählungen anderer Medien so gefährlich sein, dass auch der Rezeptionsprozess als epidemisch zu beschreiben ist. Dies wird bei Filmen Lars von Triers besonders deutlich. Nicht umsonst charakterisiert Peter Schepelern von Trier als einen „Spieler und Experimentator, den vor allem emotionale Wirkungen und Effekte interessieren, im Kino wie in der Kirche.“¹⁰ Von Triers Filme sind darauf angelegt, den Zuschauer anzustecken – nicht nur geistig, sondern vor allem körperlich.¹¹

Der dunkle Kino-Raum erzeugt nicht nur eine räumliche Analogie zum Traum, sondern auch eine zeitliche Analogie zur Krankheit. Während einer Inkubationszeit von wenigen Stunden wird der Zuschauer angesteckt, wer sich nicht genügend immunisiert, erkrankt. Wenn Zielinski das Kino-Dispositiv als Ort beschreibt, an dem die Zuschauenden zu Untertanen werden und wehrlos einer fremden Welt ausgesetzt sind¹², dann ist dieser Anordnung auch noch die Eigen-

schaft einer hohen Infektiösität zuzuschreiben: Wer wehrlos in seinem Kinosesel sitzt, kann den Krankheitserregern nicht entkommen, ob er direkt von der Leinwand angesteckt wird oder schließlich den Tränen nicht entkommt, weil um ihn herum die anderen Zuschauer die Zirkulation des Tränenregers beschleunigen. Wer sich in den Kinosaal begibt, kann krank werden, erleidet eine Infektion in Fiktion und kann von Filmen so befallen werden, dass er sie nie mehr vergisst und ihre Viren ein Leben lang mit sich herum trägt.

Dies wirft auch einen neuen Blick auf die Genre-Bezüge bei von Trier. Denn diese lassen sich ebenfalls als Krankheitserreger lesen. Die Motive des Musicals, des Film Noir, der Filme Dreyers haben von Trier angesteckt – nach seinen Kinobesuchen trug er sie mit sich herum und übertrug sie schließlich auf andere, seine eigenen Filme, wie etwa *Dancer in the Dark* (2000) oder *Medea* (1988).

Auch die beiden anderen Filme der Europa-Trilogie von Triers, *The Element of Crime* (1984) und *Europa* (1991), operieren mit ähnlichen Verfahren. Stets schleichen sich bakterielle oder virale Elemente ein, die eine Integrität bedrohen. Hier werden menschliche Körper, Volkskörper oder Handlungskörper bedroht durch Kriminalität, durch Terrorismus, durch subversive Ideen – die sich einschließen und schließlich den gesamten Körper umcodieren können. Die Protagonisten begeben sich auf Reisen, in denen sie etwas suchen, nach einer Sache forschen. Mal ist es das Element des Verbrechens, mal eine filmische Idee, mal die Überbleibsel der Nazi-Diktatur. Doch dieses Ziel der Suche und der Untersuchung ist ihnen schließlich näher als sie denken, sie können sich in diesem Prozess das Böse nicht vom Leib halten. Im Inneren der Figuren wuchern diese Krankheiten – nach außen hin stecken sie an. Subversiv dominieren diese Elemente des Bösen schließlich den Handlungsverlauf, nehmen überhand und führen schließlich unabdingbar in eine Katastrophe. Der Ausbruch der Krankheit äußert sich immer in einem Exzess – so wie in *Epidemic* Produzent, Drehbuchautor und Regisseur an der Krankheit sterben, über die sie ihren Film schreiben wollten.

In *Europa* verfolgt der idealistische Amerikaner Leopold Kessler im Nachkriegsdeutschland eine Gruppe von Werwölfen, einer patriotischen deutschen Untergrundorganisation. Er lernt Katharina, eine ehemalige Terroristin kennen, geht ein Verhältnis mit ihr ein und ist schließlich derjenige, der eine Bombe zündet und gemeinsamen mit vielen Menschen in den Tod geht. In *The Element of Crime* infiziert sich ein junger Detektiv mit dem Virus der Kriminalität. Auf

der Suche nach einem Mörder und seinen Motiven folgt er ihm, wohnt in dessen Hotels und schläft mit dessen Freundin. Doch auch hier setzt die virale Logik ein, codiert das eingedrungene Virus sein Verhalten so um, dass er schließlich selbst zu dem von ihm ursprünglich verfolgten Bösen wird und ein kleines Kind ermordet.

Nicht nur die Europa-Filme, sondern auch die Dogmafilme Lars von Triers knüpfen an das Konzept des Epidemischen Erzählens an. Das Dogma-Manifest behauptet, sich von auktorialen Fantasmen zu lösen und die Welt abzubilden, so wie sie wirklich ist. Dabei entstehen „Filmwelten“¹³, deren einziges und zugleich die Filme untereinander verbindendes Konsistenzprinzip die Metapher der Krankheit ist.¹⁴ Wenn Erzählungen „mögliche Welten“¹⁵ konstituieren, dann verweist diese ‚Möglichkeit, nicht auf ein geschlossenes Set von Axiomen und logischen Folgerungen, sondern auf eine mögliche Krankheit. Der Film versucht, dem Erreger auf die Spur zu kommen, ihn sichtbar zu machen und zu untersuchen, welche Grenzziehungen zwischen ‚krank‘ und ‚gesund‘ durch ihn etabliert werden. So lassen sich die vielfältigen Spiegelungen in *Breaking the Waves* (1996) und *Idioterne (Idioten, 1998)* immer auch als Ausleuchtungen dessen verstehen, was krank ist – Beth und die Idioten oder die Konventionen des vermeintlich gesunden Lebens um sie herum? Die Filme reflektieren nicht nur konkrete geistige oder körperliche Krankheiten, vielmehr deuten sie Krankheit als ein gesellschaftliches Leitprinzip zur Organisation von Ausschlussprozessen, indem eine Grenze zu dem gezogen wird, was nicht mehr zur gesunden Welt gehören darf. Hier ist die Handkamera das Operationsgerät des Arzt-Regisseurs, das immer näher herangeht an die Mitspielenden, so nah, dass es weh – aber so nah, wie es notwendig ist, um die Krankheit klarer zu diagnostizieren. Die Leidenswege von Selma und Beth werden in ihrer ganzen Länge gezeigt bis zum Tode. Bei *Dancer in the Dark* kommt hinzu, dass der Musical-Charakter des Films als virale Strategie sichtbar wird. Im sich zuspitzenden Elend von Selma und dem Verschwinden ihrer visuellen Welt sind es allein akustische Reize, die sie noch erreichen, die in ihrem Kopf mögliche Welten entstehen lassen. Das kann eine Maschine sein oder ein Schritt, alle Geräusche können sich in ihr einnisten und zu einem Lied werden, das die Grausamkeit der Situation umcodiert und in eine harmonische Rahmung des Musicals einfügt.

Lars von Triers jüngster Film *Dogville* (2003) zeigt einen ähnlichen Krankheitsverlauf. Eines Nachts tritt Grace in die geschlossene Idylle des Dorfes ein. Der soziale Körper der Dogville-Bewohner wandelt sich. Es bleibt ambivalent, wel-

che Wirkung das eingeschleuste Pharmakon hat. Zunächst zeigen sich positive Symptome, die Menschen haben Zeit für etwas, wofür sie sich bisher keine Zeit nehmen konnten – doch schließlich kippt die Situation. Grace wird nicht als das eigene wahrgenommen, sondern bleibt immer die Fremde und ist schließlich immer größeren Anfeindungen ausgesetzt. Die Dorfbewohner nutzen sie aus und zeigen sich von ihrer bösartigsten Seite.

Diese Oszillation, dieses „Vexierbild“¹⁶, wird auf die Spitze getrieben, wenn das nächste Pharmakon eingesetzt wird. Die Dorfbewohner laden die Verbrecher zu sich ein, die Grace verfolgt haben, um den Krankheitserreger wieder loszuwerden. Zunächst erscheint niemand. Die Symptome der neuen Krankheit zeigen sich erst langsam in einem veränderten Licht, das auf die Stadt fällt. Doch diese mehrtägige Inkubationszeit zeigt ihre Wirkung. Als die Gangster schließlich eintreffen, ist die Wirkung verheerend. Anstatt wie ein Medikament den Zustand der sozialen Gesundheit wiederherzustellen, befreien die Gangster Grace und vernichten den vormaligen Wirtskörper in einem Exzess. Alle Dorfbewohner werden erschossen. Dieser Exzess wiederum hat die Möglichkeit, den Zuschauer anzustecken – von dem Handlungsverlauf hoch emotionalisiert, empfand beispielsweise ich größte Genugtuung, als schließlich die kleinen Kinder der Reihe nach getötet wurden. Der Virus, nicht mehr über Recht und Unrecht urteilen zu können, hatte mich befallen.

¹ Für viele ansteckende Anregungen möchte ich mich bei Brigitte Weingart und Miriam Jakobs bedanken.

² Vgl. von Trier in Forst, Achim: *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren 1998, S. 44.

³ Vgl. Weingart, Brigitte: *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

⁴ Vgl. ebd., S. 89.

⁵ Vgl. Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“. In: Ders. (Hg.): *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 7-31.

⁶ Vgl. beispielsweise Gell, Alfred: *Art and Agency. Towards a new anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press 1998.

⁷ Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2001, S. 17.

⁸ Vgl. Forst, *Breaking*, S. 43.

-
- ⁹ Vgl. Luhmann, Niklas: „Der medizinische Code“, in: Ders., *Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1993, S. 183-195.
- ¹⁰ So Scheperlen im Interview mit Achim Forst, vgl. Forst, *Breaking*, S. 151.
- ¹¹ Da mir empirische Studien über das Zuschauerverhalten bei der Betrachtung von Lars von Triers Filmen fehlen, muss ich an dieser Stelle auf eine persönliche Erfahrung zurückgreifen. Nach der ‚Hausaufgabe‘ in einem Filmseminar an der Universität zu Köln, sich den Film *Dancer in the Dark* anzuschauen, variierten die Einschätzungen des Films beträchtlich. Fast allen gemein war jedoch, dass man sich den Tränen nicht entziehen konnte.
- ¹² Vgl. Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt 1989, S. 93.
- ¹³ Vgl. Müller, Marion: *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*, St. Augustin: gardez! Verlag 2000.
- ¹⁴ Vgl. Sontag, Susan: *Die Krankheit als Metapher*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993.
- ¹⁵ Vgl. hierzu z. B. Surkamp, Carola: „Narratologie und Possible-Worlds-Theory: Narrative Texte als alternative Welten“, in: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier: WVT 2002, S. 153-183.
- ¹⁶ Vgl. Müller, *Vexierbilder*.