

Charles Martig

Kino der Irritation

**Lars von Triers theologische
und ästhetische Herausforderung**

SCHÜREN

Inhaltsverzeichnis

Dank	9
1. Einleitung	11
1.1 Theologischer Begründungszusammenhang	11
1.2 Filmwissenschaftliche Methode	13
1.3 Lars von Trier und seine ästhetische Strategie	14
1.4 Bildtheologische Zugänge	15
1.5 Systematische Theologie im Gespräch mit Triers religiösem Kino	16
1.6 Filmauswahl	18
2. Neoformalismus	19
2.1 <i>Against Grand Theories</i> – Genese einer kognitiven Filmtheorie	19
2.2 Im Dreieck von Filmtheorie, -analyse und -geschichte	22
2.3 Der Formbegriff des Neoformalismus	23
2.4 Methoden des neoformalistischen Ansatzes	27
2.4.1 Verfahren der Verfremdung	27
2.4.2 Bedeutung als formaler Aspekt	28
2.4.3 Verfahren als funktionale Elemente	29
2.4.4 Motivation	30
2.5 Der aktive Zuschauer	31
2.6 Filmanalyse vor dem Hintergrund von Erfahrungen	33
2.7 Historische Poetik	33
2.8 Neoformalismus und theologische Interpretation	36
3. Lars von Triers ästhetische Verfahren	39
3.1 Das Experiment	40
3.1.1 EPIDEMIC – Komplexe Reflexion über das Spiel mit dem Medium	40
3.1.2 DOGVILLE – Der Prozess der Verfremdung als künstlerisches Experiment	43
3.2 Die selbst auferlegten Hindernisse	50

3.2.1	Das Manifest <i>Dogma 95</i>	50
3.2.2	THE FIVE OBSTRUCTIONS – Das Verfahren der selbst auferlegten Hindernisse in Reinform	56
3.3	Die Provokation	60
3.3.1	Provokation als Folge ästhetischer Suchbewegung	61
3.3.2	Möglichst große Widersprüche	62
3.3.3	Kampf gegen Konventionen und Genre-Regeln	64
3.4	Das stilistische System und seine Bezüge zum «Transzendentalen Stil»	68
3.4.1	Paul Schraders Konzept des «Transzendentalen Stils»	69
3.4.2	Der «Transzendente Stil» als Kriterium zur Einordnung und Bewertung	70
4.	Moderne Ansätze einer neuen Bildtheologie	73
4.1	«Das echte Bild» – Kunsthistorische Erkenntnisse bei Hans Belting	75
4.2	«Ikonoklasmus» – Ausgangspunkt für eine moderne Theologie des Filmbildes nach Boris Groys	80
4.3	«Pfade zum Absoluten» – Typologie des religiösen Films nach Reinhold Zwick	86
4.4	«Film als religiöses Symbolsystem» – Funktionale Religionstheorien nach John C. Lyden und Fritz Stolz	90
4.5	Ästhetik als Chance für eine Theologie nach dem «Tode Gottes» – Gerhard Larcher	93
5.	Theologische Reflexionen im Werk Lars von Triers	97
5.1	Christologie	98
5.1.1	Karl Rahner als Ausgangspunkt der theologischen Reflexion	98
5.1.2	Weibliche Christusse als neues Genderparadigma	100
5.1.3	Triers Umgang mit dem Skandalon der Passionsgeschichte	105
5.1.4	Menschenbilder: transzendente Anthropologie im Film	108
5.2	Opfertheologie	114
5.2.1	Mimetische Theorie nach René Girard	115
5.2.2	«Das Drama Jesu» – Raymund Schwagers narrativer Ansatz einer modernen Opfertheologie	117
5.2.3	Lars von Triers Konzeption des Opfers	117
5.3	Gnadentheologie	121
5.3.1	DOGVILLE als filmischer Versuch über Gnade und Rechtfertigung	121
5.3.2	DOGVILLE als moralisches Dilemma	124
5.3.3	Lars von Trier als transzendental-theologischer Moralist	127

5.4	Ästhetische Kritik der transzendental-theologischen Position	129
5.4.1	Sinnliche Konkretion als Kriterium moderner Filmtheologie	130
5.4.2	Verlust des Subjektkerns als Gefährdung	131
5.4.3	Reflexion über das religiöse Subjekt	132
5.4.4	Kontrafaktisches Modell der Nachfolge	133
5.4.5	Triers Ästhetik als Quelle für eine «Theologie des Widerstands»	133
5.4.6	Die Wahrung des Geheimnisses in der Filmtheologie	134
5.5	Theologische Kritik der ästhetischen Position	135
5.5.1	Nihilismus	135
5.5.2	Transdeszendenz	136
5.5.3	Apologet und Spurensucher	138
5.5.4	Lars von Trier – ein «katholischer Filmschaffender»?	139
6.	Dialog zwischen Film und Theologie	141
6.1	Methodischer Akzent auf filmwissenschaftliche Instrumente	141
6.2	Lars von Triers ästhetische Herausforderung	142
6.3	Lars von Triers theologische Herausforderung	143
	Filmografie	144
	Literaturverzeichnis	145

1. Einleitung

Lars von Trier ist einer der bedeutendsten Regisseure im internationalen Filmschaffen, der sich explizit mit theologischen Fragestellungen auseinandersetzt. Ziel dieser Arbeit ist es, die formale Gestaltung sowie die ästhetischen Strategien in Triers Werk darzustellen, diese mit theologischen Fragestellungen zu verknüpfen und in einen produktiven Dialog zu bringen.

1.1 Theologischer Begründungszusammenhang

Der Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit diesem Filmwerk ist ein praktisch-theologischer. Norbert Mette betont im Hinblick auf die Begegnung von Kunst und Religion das formal-methodische Moment: «Die neuere Hinwendung der Praktischen Theologie zur Ästhetik war wesentlich von der Absicht geleitet, für eine der grundlegenden Aufgaben des Faches kompetenter zu werden, nämlich für das Wahrnehmen der Wirklichkeit. Von der Beschäftigung mit der Ästhetik erhoffte und erhofft man sich gewissermaßen eine Schulung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit – aus der immer stärker als Not empfundenen Einsicht heraus, aufgrund eines noch starken Verhaftetseins in überkommenen Seh- und Denkmustern kein hinreichendes Sensorium für die Wahrnehmung und Deutung der radikal veränderten und sich verändernden religiösen Landschaft ausgebildet zu haben. Um wegzukommen von dem zu einfachen Klischee, die Gegenwart sei unreligiös, und stattdessen aufmerksam zu werden für das, was die Menschen auch heute an religiösen Sehnsüchten und Hoffnungen umtreibt, auch wenn es schwieriger aufzuspüren und zu entziffern sein mag als früher, musste die Praktische Theologie neue Zugänge und Wege suchen, die es ihr ermöglichten, solches Neuland zu erkunden. Doch nicht nur um im engeren Sinne religiöse Tiefenschichten der Wirklichkeit zu entdecken und zu erschließen, lässt sich von der Ästhetik auch in methodischer Hinsicht einiges lernen, sondern mit Blick auf die Wahrnehmung und Deutung der ‹Zeichen der Zeit› generell. Versteht es doch die Kunst, in einer Eindringlichkeit das, was an der Zeit ist, symbolisch zu vergegenwärtigen und ins Bewusstsein zu heben, wie es sozialwissenschaftlichen Analysen nicht möglich

ist.»¹ Leo Karrer kommt zum gleichen Ergebnis und interessiert sich dabei vor allem für den «Film als Ausdruck und Ort für Erfahrung als Wirklichkeitsverhalten»². Ästhetik fasst er dabei als Kongruenz von Erfahrungen und den Mitteln, diese gestalterisch-kreativ zum Ausdruck zu bringen, d.h. Inhalt und Form miteinander zu vermitteln, um eine möglichst authentische Wahrhaftigkeit zu erzielen. «Wenn die Theologie so zu den Menschen will, wie sie sind und sich erfahren, dann geht ein entscheidender Weg zu den Menschen und zu ihrer heutigen Welt über die ‹Welt des Filmes›, denn der Film ist in dichter Form ein Erfahrungsträger und mediale Interpretation von Erfahrungen.»³

Dieses methodische Augenmerk lässt sich auch aus fundamentaltheologischer Sicht bekräftigen. Der Diskurs zwischen Ästhetik und Theologie erlebt derzeit eine neue Dynamik, da sich die akademische Theologie zunehmend bewusst geworden ist, dass in der heutigen Medienkultur die Visualität eine vorrangige Stellung einnimmt.⁴ Mit Gerhard Larcher und Joachim Valentin möchte ich in diesem Zusammenhang von einer Chance für die Theologie sprechen, die Welt in einer nachmetaphysischen Zeit mit neuen Augen zu sehen, kritisch zu begleiten und zu gestalten.⁵ Christliche Theologie situiert den Dialog mit der Kunst – und insbesondere auch mit dem Film – vor allem im Kontext einer Theorie umfassender Suche nach Sinn und nach Vollendungsbedingungen freier Subjektivität. Dem entgegen gibt es in der gegenwärtigen Kunst eine starke Tendenz, ihre eigene Negation zum Thema zu machen. Unterbrechung, Irritation und Dezentrierung der Betrachtenden sind ein wesentlicher Impuls. Auch bei Lars von Trier sind es nicht primär

1 N. Mette, Einführung in die katholische Praktische Theologie, Darmstadt 2005, 193.

2 L. Karrer, Warum sich Theologie für den Film interessiert. Versuchs-Thesen zu einem Brückenschlag, in: Pastoraltheologische Informationen 17 (1997) 321–328, hier: 325. Vgl. L. Karrer, Erfahrung als Prinzip der Praktischen Theologie, in: H. Haslinger u.a. (Hg.), Handbuch Praktische Theologie I: Grundlegungen, Mainz 1999, 199–219.

3 Ebd. 327f. Vgl. L. Karrer, Erfahrung als Interpretationsraum für Kunst-Sinn. Annäherungen an die Kunst (-Fehler) der Theologie (= unveröffentlichter Text).

4 In neueren Publikationen und Handbüchern sind Artikel zum Verhältnis von Religion und Kunst sowie Medien und Film fest integriert. Es wird auch zunehmend zu den wahrnehmungstheoretischen Folgen dieser Wechselbeziehungen publiziert. Vgl. W. Lesch, Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst, Darmstadt 1994. Vgl. P. Eicher (Hg.), Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe, München 2005 mit Artikeln zu «Kunst und Religion» (K. Winnekes, Bd. 2, 402–410), «Medien und Religion» (G. Thomas, Bd. 3, 35–44) und «Film und Religion» (G. Seeßlen/H.-M. Gutmann, Bd. 1, 374–397). Vgl. W. Fürst (Hg.), Pastoralästhetik. Die Kunst der Wahrnehmung und Gestaltung in Glaube und Kirche, Freiburg 2002.

5 Zur Verhältnisbestimmung von Theologie und Ästhetik bei Gerhard Larcher vgl. die Kurzdarstellung in J. Valentin, Fiktion – Bild – Text. Fundamentaltheologische Überlegungen zur Bildtheologie, in: C. Wessely (Hg.), Kunst des Glaubens – Glaube der Kunst. Der Blick auf das «unverfügbare Andere», Regensburg 2006, 27–45.

Sinnressourcen, die er erschließt, sondern die Irritation der Sehgewohnheiten und Sichtweisen steht bei ihm im Vordergrund. Es handelt sich um eine ausgesprochen künstlerische Motivation, die philosophische, theologische und moralische Fragestellungen aufgreift und diese nachhaltig verfremdet, dekonstruiert und wieder neu zusammensetzt. Dabei entsteht ein «Kino der Irritation», ein Leitbegriff, den ich anhand des Trierschen Filmwerks konkret entfalten will. Es gibt eine Anzahl von zeitgenössischen Filmschaffenden wie etwa David Lynch, Abel Ferrara, David Cronenberg, Kim Ki-duk, Michael Haneke, David Fincher, die dem «Kino der Irritation» ebenfalls verpflichtet sind. Wenngleich sie je eigene visuelle Handschriften entwickelt haben, sind doch alle in der Intention ihrer Arbeit an der Interruption und Dezentrierung orientiert. Es ließe sich sogar von einer «Negativen Theologie der Offenbarung im Film» sprechen.⁶ Eine Theologie, die sich dieser Dimension in der Film-Kunst verschließt, verpasst die Wahrnehmungsqualität der Unterbrechung. Sie riskiert ferner, wesentliche Befindlichkeiten in der Gesellschaft zu übergehen und weltfremd zu wirken. Die Beschäftigung mit dem «Kino der Irritation» ist eine Chance für eine moderne Theologie nach dem «Tode Gottes».⁷

1.2 Filmwissenschaftliche Methode

Theologie macht ihre Position im Dialog mit den Filmwissenschaften glaubhaft, indem sie sich methodisch in Frage stellen lässt und bereit ist, aus Filmtheorien konzeptionell zu lernen. Methodisch beruhen die Filmanalysen und Interpretationen dieser Arbeit auf dem neoformalistischen Ansatz. Damit wird ein Beitrag zur Methodendiskussion in der internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie»⁸ geleistet. Es handelt sich um den Versuch, die theologische Auseinandersetzung mit dem Medium Film von der bisher weitgehend hermeneutischen und narrativen Analyse – im Rahmen von jährlichen Symposien und Publikationen seit 1989 – auf

6 C. Martig, David Fincher: Die Hölle auf Erden oder David Finchers Negative Theologie der Offenbarung, in: Th. Bohrmann/W. Veith/S. Zöllner (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Paderborn 2007, 201–211.

7 Vgl. dazu den Ansatz des Grazer Fundamentaltheologen Gerhard Larcher, der im vierten Kapitel dieser Arbeit dargestellt wird.

8 Die Forschungsgruppe «Film und Theologie» besteht aus einer Kooperation von katholischen theologischen Fakultäten, kirchlichen Medienstellen und Akademien in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Seit 2000 gibt es die Publikationsreihe «Film und Theologie», die ein breites Themen-Spektrum abdeckt, zuletzt C. Martig/L. Karrer (Hg.), Eros und Religion. Erkenntnisse aus dem Reich der Sinne (= Film und Theologie, Bd. 8) Marburg 2007; D. Regensburger/G. Larcher (Hg.), Paradise Now? Politik – Religion – Gewalt im Spiegel des Films (= Film und Theologie, Bd. 9) Marburg 2008. Information zu Forschungsergebnissen und Tagungen: www.film-und-theologie.de.

die Ebene der formalen Analyse zu führen. Dabei soll die Aufmerksamkeit für ästhetische Verfahren stärker gewichtet werden. Im zweiten Kapitel stelle ich daher die neoformalistische Filmtheorie vor, die von David Bordwell und Kristin Thompson entwickelt wurde. Es handelt sich um eine kognitive Theorie mittlerer Reichweite, die sich dem Prinzip «ein Ansatz – viele Methoden» verschrieben hat. Im Rückgriff auf die russischen Formalisten spielt das Konzept der Verfremdung eine wichtige Rolle für den Ansatz. Zentral für die Filmanalyse ist dabei die Grundannahme, dass die Film Form als übergeordnetes Konzept sowohl die Gestaltung als auch die Inhalte umfasst. Inhalte werden stets über die Film Form vermittelt und existieren nicht unabhängig davon. Dieses Axiom fördert eine «cinematografische Wende» im Dialog zwischen Film und Theologie. Der Neoformalismus ist in diesem Sinne mehr als nur eine neue Methode der Filmanalyse. Es handelt sich um ein neues Paradigma der Auseinandersetzung mit Film, das einen filmwissenschaftlichen Beitrag zum Verständnis von Film als reichhaltiges und differenziertes Kunstwerk bietet. Mit diesem Ansatz ist es möglich, Triers Werk in seiner spezifischen Vielfalt zu erfassen und dessen exemplarische ästhetische Verfahren herauszuarbeiten, die so genannten «Dominanten». Darüber hinaus ist die neoformalistische Auffassung vom aktiven Zuschauer bzw. der aktiven Zuschauerin eine besonders adäquate Beschreibung für die Art und Weise, wie die untersuchten Filme die Betrachtenden ansprechen. Besonders frappant sind die visuelle Konkretion und Nachvollziehbarkeit, die in den Publikationen Bordwells und Thompsons aufscheinen. Der Neoformalismus hat sich dementsprechend als eine der wichtigsten Filmtheorien im angelsächsischen Raum etabliert und wird zunehmend auch im deutschsprachigen Diskurs wahrgenommen.

1.3 Lars von Trier und seine ästhetische Strategie

Aufgrund des neoformalistischen Konzeptes der Film Form und der filmischen Verfahren wird im dritten Kapitel der ästhetisch-philosophische Standpunkt des Regisseurs Lars von Trier dargestellt. Mit Kristin Thompson gehe ich davon aus, dass Trier seine Verfahren stets so anwendet und komponiert, dass sich daraus eine «erschwerter Form» ergibt. Der Regisseur arbeitet mit einer künstlerischen Motivation, die darauf abzielt, der alltäglichen Wahrnehmung ihre Plausibilität zu entziehen und das Verstehen zu erschweren. Alle Verfahren sind auf die Irritation des Zuschauers ausgerichtet. Trier verwendet stark verfremdende Verfahren und experimentiert mit den perceptiven, kognitiven und emotionalen Möglichkeiten der Zuschauer. Konkret zeigt sich dies in den experimentellen Versuchsanlagen,

im Verfahren der selbst auferlegten Hindernisse und durch die Provokation des Zuschauers. Hier stellt sich allerdings die Frage, wie die formalen und stilistischen Verfahren, die Trier anwendet, einen Bezug zu Religion und zu Transzendenz-Erfahrung herstellen. Im stilistischen System ist nämlich eine starke Ambivalenz zwischen religiöser Überhöhung und nihilistischer Zerstörung vorhanden. Paul Schraders Ansatz zum *Transcendental Style* wird deshalb diskutiert und als mögliches Bewertungskriterium eingeführt. Wie sich sehr schnell zeigt, sind Triers Filme jedoch immer Mischformen und lassen sich nicht gänzlich dem Transzendentalen Stil zuordnen, wie er vor allem von Robert Bresson, Ozu Yasujiro und Carl Theodor Dreyer gepflegt wurde. Aus diesem Grund besteht die Notwendigkeit, die Analyse auf weitere bildtheologische Ansätze auszuweiten.

1.4 Bildtheologische Zugänge

Joachim Valentin hat mit seinem Projekt einer kritischen Bildtheologie die Forderung erhoben, dass Theologie – die heute noch primär eine Textwissenschaft ist – sich einer affirmativen Bildtheologie öffnen, dabei aber auch die theologische Kritik des Bildmissbrauchs zu ideologischen Zwecken im Auge behalten muss. In der *Scientific Community* scheint sich zunehmend die Einsicht durchzusetzen, dass eine Hinwendung zum Leitmedium Bild notwendig ist. Dieser *iconic turn* erweist sich als Chance für eine moderne Theologie, die das Zueinander von Religion und Visualität ernst nimmt. Ausgehend von den Kultur- und Medienwissenschaften werden sowohl die Religionswissenschaften als auch die Theologie von diesem Forschungstrend erfasst. Es geht dabei um die Entwicklung einer interdisziplinären Bild-Anthropologie, die auf die kulturellen Wurzeln der jüdisch-christlichen Tradition baut. Der hier gewählte Zugang ist aber nicht ein religionshistorischer. Es geht vielmehr darum, die wesentlichen Diskurse aufzunehmen, die für die Beschäftigung mit dem modernen Medium Film wichtig sind. Die neue Ikonoklasmus-Debatte wird im deutschsprachigen Raum vom Kunsthistoriker Hans Belting und vom Medienphilosophen Boris Groys angeführt. Sie wird hier in den Mittelpunkt gestellt, weil Triers Filmwerk wesentlich von einem ikonoklastischen Impuls geprägt ist. Einen anderen von der formalen Gestaltung inspirierten Zugang bietet der Bibelwissenschaftler und Jesus-Film-Experte Reinhold Zwick. Er hat eine Typologie des religiösen Films erarbeitet, die über formale Kriterien der Gestaltung zu einer differenzierten Darstellung des «Wunderbaren» und des «Wirklichen» im Film führt. Im angelsächsischen Raum wird das Verhältnis von Film und Religion vor allem wirkungsorientiert verhandelt. John C. Lyden ist ein Vertreter der

funktionalen Religionstheorie, der unter dem Stichwort «Film as Religion» eine Entsprechung der beiden kulturellen Phänomene behauptet. Mit dem Ansatz von Fritz Stolz lässt sich die Frage auf eine methodische Analyse von Religion als religiösem Symbolsystem ausweiten. Dieser Weg der Rekonstruktion ist im Hinblick auf das untersuchte Filmwerk viel ertragreicher als die populärkulturelle Ausrichtung auf Mythen und Rituale bei Lyden. Die fundamentaltheologische Fragestellung nach der Bedeutung der Ästhetik für eine moderne Theologie wird mit Hilfe der Ansätze von Gerhard Larcher und Joachim Valentin vorgestellt. Während Valentin an der Verhältnisbestimmung zwischen affirmativer Bildtheologie und theologischer Kritik des Bildmissbrauchs arbeitet, bringt Larcher durch seine Auseinandersetzung mit der modernen Kunst wesentliche Impulse ein. Mit Larchers Modell einer zeitgenössischen Bildtheologie wird es möglich, die theologische Valenz von Triers Filmen kritisch herauszuarbeiten, ohne die ästhetische Dimension aus dem Auge zu verlieren.

1.5 Systematische Theologie im Gespräch mit Triers religiösem Kino

Auf der Spurensuche nach theologischen Diskursen wird man bei Trier sehr schnell fündig. Auf den ersten Blick haben diese Spuren mit traditionellen Vorstellungen von Christologie, Opfertheologie oder Gnadentheologie nicht sehr viel zu tun. Und doch befinden wir uns mit Triers Filmen mitten im Epizentrum einer Auseinandersetzung um Christusbilder, um neue Formen der Opferdarstellung und insbesondere um ein neues Verständnis des antiquierten Gnadenbegriffes in einem nach-metaphysischen, spätmodernen Kontext. Trier wendet sich umstrittenen dogmatischen Fragen in der katholischen Theologie zu. Er mischt sich in diese aktuellen Debatten ein und leistet dabei einen eigenständigen theologischen Beitrag im Sinne eines nachvollziehbaren und methodisch strukturierten Reflexionsprozesses. Ich verwende in diesem Zusammenhang den Begriff «Filmtheologie». Es handelt sich dabei um eine grundlegende Weichenstellung: Das Filmwerk des dänischen Regisseurs wird hier nicht als Illustration einer theologischen Systematik verstanden. Seine Filme sind nicht vordiskursive Versuche, die erst in einer systematischen Reflexion zu ihrer theologischen Verdichtung reifen. Vielmehr gehe ich davon aus, dass aus den Filmen selbst eine eigenständige theologische Reflexionsweise entwickelt werden kann. «Filmtheologie» bedeutet in diesem Kontext also die Erarbeitung einer spezifischen Position theologischen Nachdenkens aus den konkreten Gestaltungsverfahren heraus. Dieses induktive Vorgehen stellt die Filme als Film Form in den Mittelpunkt. Aus der Filmanalyse erschließt sich die Film-

theologie. Objekt der Untersuchung ist dabei das Werk und nicht die Biographie des Filmschaffenden. Als Filmtheologe verhandelt Trier nicht nur über Religion, sondern macht die Werke selbst zum integralen Teil eines religiösen Wahrnehmungsprozesses, der über die Film Form vermittelt ist. Die Filme *BREAKING THE WAVES*, *DANCER IN THE DARK* und *DOGVILLE* bilden das Zentrum des religiösen Kinos des Regisseurs und dienen deshalb als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Trier-schen Filmtheologie.

Als theologischer Referenzrahmen für die Einordnung und Diskussion der induktiv aus den Filmen entwickelten Modelle dienen die transzendente Anthropologie und Christologie von Karl Rahner sowie die Dramatische Theologie von Raymond Schwager. Es besteht in dieser Studie lediglich der Anspruch, einen Dialog zwischen Rahner, Schwager und Trier zu initiieren. Es sind erste Ergebnisse, die in eine theologische Kritik münden. Ergebnisse des Dialogs werden im fünften Kapitel gesammelt und kritisch gegeneinander abgewogen. Welche Impulse vermittelt Lars von Trier der theologischen Debatte um Christologie, Opfertheologie, Gnadentheologie und insbesondere der christlichen Anthropologie? Welchen Fragen muss sich der Regisseur aufgrund einer kritischen theologischen Analyse stellen?

Es erweist sich, dass Lars von Trier als «Filmtheologe» ernst genommen werden muss, auch wenn seine Bildtheologie ikonoklastisch wirkt und seine inhaltlich-theologische Positionierung weitgehend unbestimmbar bleibt. Die theologische Offenheit des Werkes wirkt entmutigend und anregend zugleich. Die theologische Qualität besteht in der Film Form, auf die sich Trier vollumfänglich verlässt. Das Risiko dieses Vorgehens ist eine inhaltlich-theologische Ortlosigkeit und Polyvalenz, die sich auch biographisch nachzeichnen lässt. Für das filmische Werk kann jedoch gelten, dass der Regisseur eine Theologie der Spurensuche betreibt. Aus dem zersplitterten Text der Gesetzesreligion jüdisch-christlicher Prägung nimmt er Teilstücke auf, kombiniert sie neu und versucht eine Rekonstruktion des religiösen Textes im Kino.

In einem abschließenden Teil wird die Entwicklung des Forschungsprojektes «Film und Theologie» in der Zeitspanne von 1989–2007 aufgenommen und der Stand der Methodendiskussion skizziert. Der Dialog zwischen Filmwissenschaft und Theologie gilt als Voraussetzung, um die ästhetische und theologische Herausforderung bei Lars von Trier zu erfassen. In diesem filmischen Universum gibt es keine einfachen Antworten; und so wird auch hier ein differenziertes Bild entworfen.

1.6 Filmauswahl

Drei Trilogien bilden die Ordnungsstruktur für die Analyse des Filmwerks. Die «Europa-Trilogie» umfasst die Filme *THE ELEMENT OF CRIME* (1984), *EPIDEMIC* (1987) und *EUROPA* (1991). Sie bildet das Frühwerk, in dem der Regisseur seine ästhetischen Verfahren entwickelt hat. Unter der Bezeichnung «Frauen-Trilogie» fasse ich die Filme *BREAKING THE WAVES* (1996), *IDIOTERNE* (1998) und *DANCER IN THE DARK* (2000) zusammen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass jeweils eine weibliche Hauptfigur im Mittelpunkt steht. Mit der Hinwendung zur gesellschaftlichen Verfasstheit der USA, die bereits in *DANCER IN THE DARK* zum Ausdruck kommt, hat Trier eine neue Trilogie aufgebaut. Es handelt sich um die «U.S.A.-Trilogie», die aus den Filmen *DOGVILLE* (2003), *MANDERLAY* (2005) und *WASHINGTON* (2009, in Produktion) besteht. Bei dieser Trilogie stütze ich mich primär auf *DOGVILLE*, weil hier die Film Form bereits vollständig entwickelt ist. Weitere Filme, die für die Argumentation wichtig sind, werden um die drei Trilogien herum angesiedelt. Es handelt sich um kleinere Kino- oder TV-Produktionen. Die drei Trilogien bilden jedoch das Schwergewicht der ästhetischen und theologischen Entwicklung bei Lars von Trier und stehen deshalb im Mittelpunkt dieser Arbeit.