

ARTCORE

Grenzüberschreitungen bei Lars von Trier und anderswo

Georg Seeßlen

52 **E**s ist ein bisschen aus der Mode gekommen, aber das Wort passt wohl auf ihn: Das ›monstre sacré‹, der exzeptionelle Künstler, der einem ungeheuren Respekt abnötigt und den man zwischendurch und ›rein menschlich‹ für ein ziemliches Arschloch halten kann, vor dessen Aussagen man schaudert und zugleich vor seiner Arbeit in die Knie sinkt, in Bewunderung davor, wie großartig ›es gemacht ist‹. Doch wenn man bei vielen dieser Art von heiligen Ungeheuern feinsäuberlich zwischen dem ›sankten‹ Werk und der monströsen Person unterscheiden mag, verläuft die Grenze bei Lars von Trier durch die Filme selber, und durch die Person sowieso. Man weiß nie so recht, ob Lars von Trier ›erwischt‹ wird oder ob er mit Bedacht seinen Kritikern das Material liefert, ob er umgekehrt die Medien mit seinen taktischen Spielchen ›erwischt‹ und diese auf ihre eigenen Projektionen hereinfallen. Lars von Trier spielt nicht nur auf der Leinwand ein psycho-sexuelles Spiel mit uns.

Wie bei allen Heiligen Monstern kommt es auch bei Trier gelegentlich zu einem Overkill. Die Sache nervt. Egal, ob er in der Darstellung seiner Gemütszustände kreist, ob er Adolf Hitler öffentlich gut zu verstehen erklärt oder ob er, wie jetzt, zuerst bekannt gibt, von nun an sollten seine Filme nur noch ›für sich selbst sprechen‹, und dann eine Medienkampagne mit Teasern, Häppchen-Informationen und Gerüchten lostritt, die schon bei einem Hollywood-Blockbuster leicht anstößig wirken würde, geschweige denn bei einem Arthouse-Film. Denn Arthouse-Filme, nicht wahr, macht Lars von Trier, auch wenn er gelegentlich Ausflüge ins leichte oder gar ins schmutzige Fach unternimmt, wie

als Produzent einer Porno-Serie, die sich, wir kommen darauf zurück, als etwas ›besser‹ als der Rest ansehen lassen will.

Und dennoch. Der Medien-Hype um Lars von Triers Film »Nymphomaniac« trifft, wie es für ›monstres sacrés‹ oft gilt, einen wunden Punkt der Gesellschaften, die damit gemeint sind. Es geht um die direkte, wenn man so will ›naturalistische‹ kinematografische Abbildung von Sexualität. Es geht darum, dass möglicherweise die Grenze zwischen dem Pornografischen und dem Nicht-Pornografischen, nein, nicht nur verändert, sondern gänzlich in Frage gestellt wird. Denn so viel ist gewiss: Das reine Vergnügen wird ein Lars-von-Trier-Film auch dann nicht, wenn ausgiebig genug primäre und sekundäre Geschlechtsteile vor der Kamera bewegt werden.

Schon einmal hatte Lars von Trier, in seinem radikalen Dogma-Film »Idioterne«, eine Verbindung von sozialer Geste und Hardcore-Szenen hergestellt. Aber hier war es eher die ›schmutzige‹ Beiläufigkeit, die aus den expliziten Bildern eine mehr oder weniger notwendige Zutat zu einem fundamentalen neuen ›Realismus‹ machte. Die verwackelte Handkamera tat ein Übriges, Gedanken an fetischistischen Genuss gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Sehen wir in diesem Zusammenhang von einer Maskerade ab, die sich zwischen Sexploitation und erotischem Kunsthandwerk im Kino längst etabliert hat, und damit auch von einer fundamentalistischen Position gegenüber dem Bild der Sexualität. Sehen wir auch ab von einem auf Provokation und Schock bedachten Vorgehen, und schließlich von den Konventionen eines ›Genres‹. Das sexuelle Bild steht im Zentrum der Auseinandersetzung um die filmische Repräsentation des Lebens, es stellt noch stets die Beziehung zwischen dem Abgebildeten und der Abbildung in Frage, und die Kamera tut es im Übrigen durch das dezente Wegschwenken genauso wie durch das ›gnadenlose‹ Draufhalten. Hier, scheint es, ist das ›Ehrliche‹ gar nicht möglich. Aber warum sollte es dem Kino, was dies anbelangt, besser gehen als dem richtigen Leben?

Lars von Trier, dessen Filme stets – zumeist in der Form weiblicher Passionsgeschichten – spirituelle, politische und psychologische Widersprüche umkreisen, nähert sich diesem Knoten in seiner Arbeit als Regisseur und Produzent von zwei Seiten an, wie man sie sich erst einmal unterschiedlicher nicht denken kann. Auf der einen Seite produziert er ›gute‹ Pornofilme, Filme, die sich einen moralisch-semantischen Kanon gegeben haben, und in denen es bestimmte Dinge, die in der kommerziellen Pornografie gang und gäbe sind, nicht gibt. Diese Strategie einer Pornografie, die mit ihren abscheulichen Macht- und Unterwerfungsimplikationen brechen will, die sich vom reinen Fetisch lösen, ›weiblicher‹ werden, Glück und Lust miteinander versöhnen soll, scheint, seit in den 1960er Jahren ›sexuelle Befreiung‹ ihre Bilder suchte, immer wieder auf (und mit der gleichen Regelmäßigkeit droht sie zu scheitern, semantisch, kulturell und vor allem kommerziell).

Auf der anderen Seite steht Lars von Trier in einer Reihe von Regisseurinnen und Regisseuren, die das, nennen wir es einmal so, ›Hardcore‹-Bild in eine kinematografische Erzählung vom Menschen integrieren wollen. Wenn das Kino die körperliche Realität der Sexualität nicht zeigt (sondern ›umschreibt‹, symbolisiert, suggeriert, simuliert etc.), dann ›lügt‹ es. Aber sagt es durch das Zeigen die Wahrheit? Eine Wahrheit? In einem sind sich ja selbst die Befürworter und die Gegner der Pornografie einig: Mit der Wahrheit über die menschliche Sexualität hat das fetischistische Genussbild nur sehr wenig zu tun.

Vielleicht hilft es uns für den Augenblick, zwischen dem ›technischen‹ bzw. semantischen Begriff der Hardcore-Einstellung und einer moralischen bzw. strategischen Vorstellung von der ›pornografischen‹ Einstellung zu unterscheiden. Im ersten kann eine explizite und detailhaft dargestellte sexuelle Szene Teil einer cineastischen Konstruktion von Mensch und Gesellschaft sein, im zweiten dagegen läuft es gleichsam auf sich selbst hinaus und ›missbraucht‹ Charaktere und Situationen dazu. Während das erotische Genussbild einen mehr oder weniger magischen Augenblick des Begehrens festhält, erzeugt das naturalistische Bild von Körper und Sexualität einen Sog der Nähe.

54 Ganz im Sinne des historischen Naturalismus in der Literatur und auf dem Theater wird nämlich hier mit der Vorstellung von autonomen Personen und autonomen ›Ideen‹ gründlich aufgeräumt. Treibende und Getriebene füllen einen gesellschaftlichen Raum, für Verklärungen und Helden ist kein Platz. Die Meta-Illusion der Pornografie besteht darin, dass die Menschen (in der ›guten‹ Form: alle Beteiligten gleichermaßen, in der ›bösen‹ Form: die Täter gegenüber den Opfern) zugleich Kontrollierte und Kontrolleure des sexuellen Dramas sind. In der naturalistischen Darstellung dagegen wird die Kontrolle verloren, sowohl ›im Bild‹ (bzw. in der Erzählung) als auch zwischen der Produktion und der Konsumtion des Bildes.

Darum war ›Idioterne‹ ein höchst geschickter Einstieg in die Perforation von Filmkunst und Hardcore, weil auch auf der narrativen Ebene vom Verlust der Kontrolle (und, noch tückischer, von der Simulation des Kontrollverlustes) die Rede war. Die Kamera des Dogma-Films suggeriert nicht nur in Ermangelung der konventionellen cineastischen Hilfsmittel keineswegs mehr Kontrolle, sondern allenfalls noch Zeugenschaft. Simulation und Authentizität drehen sich hier in der Form eines endlos geflochtenen Bandes umeinander.

Diese ›Perforation‹ des Dramas durch Hardcore-Elemente hat eine Geschichte, so wie vorher der visuelle ›Tabu-Bruch‹ seine Geschichte hatte. Man mag sie beginnen lassen mit dem Gewinn des Berliner Goldenen Bären für den Film ›Intimacy‹ (Patrice Chéreau; 2001), an dem gelobt wurde, dass er seine Sex-Szenen nie ›voyeuristisch‹, sondern viel eher als ›existentielle Metaphern‹ einsetze. Je nun. ›Ken Park‹ (von Larry Clark und Edward Lachman) im Jahr darauf verfuhr genau entgegengesetzt, indem die entsprechenden

Einstellungen von allem Metaphorischen befreit wurden und als ›ungeschminkter‹ Teil der Lebenswirklichkeit seiner jugendlichen Protagonisten erschienen, ohne den diese Wirklichkeit gar nicht zugänglich gewesen wäre. Was dann über »Shortbus« (John Cameron Mitchell; 2006) in der »Süddeutschen Zeitung« zu lesen war, ist überaus aufschlussreich: »Zwar zeigt Regisseur Mitchell in seinem Film echten Sex. Aber Schmuddelkino ist das noch lange nicht, sondern etwas völlig Neues im Mainstream-Kino. Weil der Film sowohl explizit als auch optimistisch ist.« Die doppelte Verteidigungslinie ist klar: Einerseits gibt es die Angst vor dem Absinken ins ›Schmuddelkino‹, andererseits aber hat man offensichtlich auch Furcht vor dem naturalistischen Höllenbild, einer nicht-optimistischen Darstellung. Hardcore als Vor-Schein der Verdammnis.

Lars von Trier scheint bewusst gegen beide ›Abbildungsvorschriften‹ zu verstoßen. Er hat sich einerseits mit einer wenn auch ›moralisch verbesserten‹ Version des ›Schmuddelkinos‹ eingelassen und damit (für sich) eine Legitimationsfrage geklärt. Andererseits ist er offenkundig, wie er in »Antichrist« bewiesen hat, bereit, ein einigermaßen radikal anti-optimistisches sexuelles Bild zu entwerfen: Sexualität nicht als ›schöpferische‹ und ›heilende‹, sondern als zerstörerische und entheilende Kraft. (So jedenfalls liest sich der Film auf der ersten Ebene, und so entspräche es einer ›Behandlung‹ der Frau in den Filmen von Lars von Trier, die Verdammung und Macht beschreibt und bei der man nie recht weiß, ob der Regisseur/der Film/der Zuschauer Teil des Quälens oder Teil der Qual ist.)

Was also die Form der Perforation von Drama und Hardcore bei Lars von Trier von den meisten seiner Vorgänger unterscheidet, ist dieser doppelte Bruch mit den Legitimationen: sich durch Ästhetik und Perspektive mehr oder weniger demonstrativ vom ›Schmuddelkino‹ zu distanzieren und der Sexualität eine positive, schöpferische und heilende Kraft zuzuschreiben. Diese Form des radikalen Naturalismus (der nicht nur eine Abbildungsweise ist, sondern, wie man so sagt, eine ›Weltanschauung‹) setzt sich in »Nymphomaniac« (man beachte übrigens die Schreibweise: Wer oder was ist da das ›maniac‹?) ebenso in Form des Triptychons oder der Dialektik fort, wie es sich zum Strukturprinzip der Von-Trier-Arbeiten entwickelt hat: Das ›Schmuddelige‹ und das Nicht-Optimistische begegnen einander als These und Antithese.

Bei aller Hype-Fähigkeit haben Lars von Trier und seine Mitarbeiter nie einen Hehl daraus gemacht, dass der sexuelle Naturalismus des Films wiederum eine Simulation darstellt. In den entsprechenden Szenen werden die Schauspieler durch ›professionelle Porno-Darstellerinnen und -Darsteller‹ gedoubelt. Dieser neuerliche semantische Bruch ist erst einmal ein Witz; die große Geste der Grenzüberschreitung und der radikalen Veränderung der Darstellung von Sexualität auf der Leinwand ist nichts anderes als ein Fake, oder, sagen wir es anders: eine sich selbst widerlegende Behauptung.

Lars von Trier ist zu intelligent, um diesen Widerspruch nicht zu bemerken oder um sein Publikum mit einem solch plumpen Trick hinter das Licht führen zu wollen. Wir verfolgen diesen absurden Bruch in allen entsprechenden Szenen mit: Die Natur des sexuellen Körpers und die Natur der dramatischen Person sind nicht miteinander identisch. Der sexuelle und der soziale Mensch sind einander nicht entsprechend.

Warum aber ein ›falsches‹ Bild ›richtiger‹ Sexualität, wenn gar kein Bild doch ›richtiger‹ gewesen wäre? Ist die Passion des dramatischen Menschen und Lust/Zwang seines sexuellen Doubles nicht wiederum – wer weiß, mit wie viel und mit welchem Bewusstsein aufgeladen – Teil eines ›Weltbildes‹? Oder ist das Ganze nur ein gewaltiger Werbe-Coup, der in dem Augenblick in sich zusammenbricht, da der ›echte‹ Film, jenseits des Medien-Hypes, sichtbar wird, das nächste Kapitel in Lars von Triers weiblicher (oder, nach dem ›Madame Bovary, c'est moi‹-Prinzip ver-weiblichter) Passion? Wie dem auch sei, auch »Nymphomaniac« macht deutlich, dass das Kino am sexuellen Bild noch stets zerbrechen muss (und dies tut es hier ganz buchstäblich in den reinen ›Schmuddel‹, das Bild des vollkommenen Fetisch, und in den reinen Nicht-Optimismus): Das sexuelle Bild bleibt für das Kino unerreichbar. Und vielleicht ist »Nymphomaniac« nicht so sehr der Film, der die Perforation von Arthouse-Kino und Hardcore-Einstellungen auf die Spitze treibt, sondern jener Film, der die Unmöglichkeit dieses Projektes erklärt. ◆