

Ricarda Julia Vodermaier

2011 Wenn die Welt untergeht, dann wird es schön

Die Erde ist schlecht und niemand wird sie vermissen: Lars von Triers Film Melancholia zeichnet eine Welt aus Leere, Kälte und Depression, die zugleich kunstvoll schön ist – und wird dabei selbst gewissermaßen zu einem Kunstwerk.

Pressekonferenz bei den Filmfestspielen in Cannes 2011: Lars von Trier, dessen Film *Melancholia* für die Goldene Palme nominiert war, wird von einer Journalistin nach seinen ‚deutschen Wurzeln‘ und seinem vormals in einem Filmmagazin geäußerten Interesse an der Ästhetik der Nazis gefragt. Von Trier antwortet darauf, er könne Hitler verstehen, wenngleich dieser natürlich sehr falsche Dinge getan habe; dennoch könne er ihn sich vorstellen, wie er am Ende in seinem Bunker gehockt habe.¹ Später entschuldigt er sich: Er sei weder Antisemit noch Rassist oder ein Nazi. Die Leitung von Cannes verbannte ihn dennoch vom Festival, während Kirsten Dunst als beste Darstellerin für ihre Rolle als Justine in *Melancholia* ausgezeichnet wurde.

These images kind of make themselves in a way. It's not completely logical that a film about the end of the world should be a romantic film but it kind of had its own life and I would say that the film anyway looks like a romantic film.²

Melancholia handelt von einer Katastrophe, die existentieller nicht sein könnte: dem Weltuntergang. Ausgelöst wird dieser durch den Planeten Melancholia, der mit der Erde kollidiert. Im Mittelpunkt der Handlung stehen die beiden Schwestern Justine und Claire, die dem Film neben der achtminütigen Ouvertüre entsprechend der Eingangssequenz seine Struk-

¹ Vgl. The Telegraph: „Lars Von Trier's ‚Nazi‘ gaffe at Cannes Film Festival as he jokes about Adolf Hitler“. *YouTube*.

<https://www.youtube.com/watch?v=LayW8aq4GLw>, 18.5.2011 (zit. 13.3.2024).

² o.A.: „Lars von Trier – Melancholia Interview“. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=4qtr-7pkTxI>, 18.09.2011 (zit. 13.3.2024).

tur verleihen. Die mit ‚Justine‘ überschriebene Sequenz handelt von deren Hochzeit, die von Beginn an unter keinem guten Vorzeichen steht. So kommen Justine und ihr Verlobter Michael mit Verspätung zum Ort der Feierlichkeiten, da die Anfahrt nicht geeignet ist für ihre Stretch-Limousine. Justine zieht sich während der Feierlichkeiten immer wieder zurück; als ihr Arbeitgeber auf der Feier von ihr verlangt, einen Werbeslogan für die neue Kampagne zu entwickeln, kündigt sie kurzerhand. Zuvor hatte sie Michael bereits mit ihrem jungen Kollegen, der ihr den Slogan entlocken sollte, betrogen; letztlich verlässt John Justine noch in der Nacht, womit die Hochzeit scheitert. Die anschließende Sequenz ‚Claire‘ zeichnet den unausweichlichen Verlauf hin zur Kollision der beiden Planeten. Die durch ihre Depression nahezu handlungsunfähige Justine wird von Claire auf deren Landsitz versorgt. Melancholia taucht nun erstmals hinter der Sonne auf, was Claire zutiefst beunruhigt; ihr Ehemann John dagegen ist aufgrund von Berechnungen von Wissenschaftlern überzeugt, dass Melancholia an der Erde vorbeiziehen werde, wonach es zunächst tatsächlich auch aussieht. Zugleich aber fällt der Strom in der Villa aus, das Wetter schlägt immer wieder blitzartig um, die Pferde werden unruhig. Nachdem Melancholia zunächst an der Erde ohne Komplikationen vorbeiflog, ändert sich die Flugbahn, die als ‚Totentanz‘ bezeichnet wird, und der Planet bewegt sich direkt auf die Erde zu. Als John dies bemerkt, begeht er Suizid. Claire versucht, mit ihrem Sohn Leo zu fliehen, was sich als Unmöglichkeit herausstellt. Hierbei vollzieht sich ein grundlegender Wandel im Verhältnis der Protagonistinnen: Schließlich ist es Justine, die in Anbetracht des nahenden Endes eine magische Höhle für Claires Sohn Leo errichtet, die ihn behüten soll. Am Ende ist das Werk vollbracht: Melancholia kollidiert mit der Erde, die in einem Flammenmeer untergeht.

Sechzehn statische Einstellungen, die in Slow Motion verlaufen, konstituieren die Overtüre, in der nicht-diegetisch das Orchestervorspiel von Richard Wagners *Tristan und Isolde* erklingt, wobei die Tristan-Musik auch im weiteren Verlauf des Films immer wieder auftaucht. Wie Pascal Rudolph betont, dominiert in der Eingangssequenz ein musikorientierter Schnitt, d.h. die Musik dominiert hier die visuelle Ebene, da sich die Bildschnitte nach dem musikalischen Verlauf richten.³ Insofern die Overtüre bereits einige Aufnahmen enthält, die im weiteren Verlauf des Films

³ Vgl. Pascal Rudolph: *Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier*. München 2022, S. 172f.

wieder aufgegriffen werden, schreibt Andreas Kirchner dieser einen proleptischen Charakter zu, der mit Justines Fähigkeit, ‚Dinge zu wissen‘, korreliert.⁴ Weiterhin ist die Eingangssequenz durch die surrealistische Nutzung von digitalen visuellen Effekten geprägt, woraus Kirchner die Schlussfolgerung zieht, *Melancholia* sei ein paradigmatisches Beispiel für die These Lev Manovichs, dass es sich beim Kino im digitalen Zeitalter eher um einen bestimmten Zweig der Malerei handle, dem ‚Malen in der Zeit‘.⁵

Dass von Trier mit *Melancholia* einen Film geschaffen hat, der von Malerei gewissermaßen durchdrungen ist, wird darüber hinaus anhand der zahlreichen Anspielungen und Darstellungen auf Werke anderer Künstler deutlich: Allein der Titel stellt eine Assoziation mit Albrecht Dürers *Melancholia I* her, auf dem im Vordergrund eine junge Frau zu sehen ist, während der Hintergrund von einem Kometen erhellt wird. Einstellung 14 zeigt Justine, immer noch in ihrem Hochzeitskleid, in einem Fluss liegend, wobei die Kameraperspektive durch den Top-Shot das Gemäldehafte daran verstärkt und eine Anspielung auf *Opheia* von John Everett Millais nahelegt, dessen Gemälde die gleichnamige Figur aus Shakespeares Tragödie kurz vor ihrem Ertrinken im Wasser treibend zeigt. Ebenfalls in der Overtüre zu sehen, ist Pieter Bruegels *Der Jäger im Schnee*; in einer späteren Szene im Film tauscht Justine in der Bibliothek von John und Claire moderne Kunstbücher gegen *Der Jäger im Schnee* und Caravaggios *David und Goliath* aus. Der spezifisch romantische Charakter, den von Trier seinem Film zuschreibt, wird unter anderem durch Einstellungen erreicht, die den Planeten Melancholia aufsteigend oder bereits über dem Meer stehend zeigen, insofern sich Parallelen zu Caspar David Friedrichs *Küste bei Mondschein* oder *Mondaufgang am Meer* ergeben.

Hinsichtlich der visuellen Gestaltung schreibt Jörn Etzold *Melancholia* zudem eine gewisse Verbindung zu von Triers Filmen aus dessen ‚Dogma 95‘-Zeit zu, wie beispielsweise aufgrund der handgeführten Kamera, die durch die Nähe zu den Protagonist:innen deren innere Konflikte, ihr Bewusstsein und ihre Gefühl besonders stark betone.⁶ Jedoch würden die

⁴ Vgl. Andreas Kirchner: „Painting in Time: On the Use of Digital Visual Effects in *Melancholia* (2011)“. *The Apocalypse in Film. Dystopias, Disasters and Other Visions about the End of the World*. Hg. Karen A. Ritzenhoff/Angela Krewani. Lanham/Boulder/New York/London 2016, S. 191–202, hier S. 196.

⁵ Vgl. ebd., S. 195.

⁶ Vgl. Jörn Etzold: „Cosmological Depression. On Lars von Trier’s *Melancholia*“. *Catastrophe & Spectacle. Variations of a Conceptual Relation from the 17th to the*

familiären Strukturen, die in den Dogma 95 Filmen psychologisch intensiv gespielt wurden, in *Melancholia* auf die kosmologischen Konstellationen übertragen, d.h. auf den interstellaren Raum, der leer, eiskalt und dem Leben feindlich gegenüber sei. Jene kosmische Katastrophe, auf die der Film hinauslaufe, stelle eine Art Double des intimen, ‚dogma-artigen‘ Familiendramas dar. In den Mittelpunkt rücke dadurch jener Aspekt, der *Melancholia* zentral ausmache: eine leere Welt.⁷

Schließlich verschwimmen Mikro- und Makrokosmos in von Triers Film so, dass nicht nur die beiden Planeten miteinander kollidieren, sondern die Darstellung des Sichtbaren zunehmend dazu dient, einen Ausdruck für das Unsichtbare zu schaffen. Insbesondere die Einstellungen in Slow Motion erzeugen einen Effekt von Schwere und Lähmung, der nur allzu gut Justines Depression zum Ausdruck bringt, wobei sie zugleich – und im Gegensatz zu ihrer Schwester – keine Illusionen in irgendeine Form der Rettung hat. Etzold konstatiert, dass das kosmische Geschehen, welches keinerlei Hoffnung auf Trost mehr beinhaltet, mit den eisigen, irreparabel geschädigten Beziehungen in der Familie korrespondiere.⁸ Die Pathologie von Justines Depression spiegelt sich damit einerseits in der äußeren Welt im Sinne einer kosmologischen Depression wider, was gleichermaßen umgekehrt gilt, d.h. jene kosmologische Depression bzw. jene leere Welt erhält Einzug in die Pathologie der Depression Justines.

Wenngleich Justine von ihrer Depression gelähmt ist, so verwehrt ihr dies dennoch nicht, offenkundig tiefere Einblicke in den Zustand der Welt zu haben. So offenbart sie Claire, dass die Erde eine schlechte sei und niemand sie vermissen werde. Jegliche Hoffnung auf ein Leben im Jenseits lehnt sie entschieden ab: Die Menschen seien vollkommen allein, Leben existiere nur auf der Erde und das nicht für lange. Absurd erscheint ihr daher auch Claires Bitte, vor dem Weltuntergang mit ihr ein Glas Wein auf der Terrasse des Anwesens zu trinken, die sie mit der sarkastischen Rückfrage, ob man dazu noch Musik hören solle, vielleicht Beethovens neunte Symphonie, beantwortet. Sie bezieht sich auf ihre Fähigkeit, Dinge zu wissen, und macht diese anhand der Tatsache fest, dass sie als einzige in der Lage war, eine Art Ratespiel auf ihrer Hochzeit zu lösen: 678 – die Zahl der Bohnen, die sich im Glas befanden. Justines Wissen ist dadurch

21th Century. Hg. Jörg Dünne/Gesine Hindemith/Judith Kasper. Berlin 2018, S. 188-199, hier S. 191.

⁷ Vgl. ebd., S. 191f.

⁸ Vgl. ebd., S. 191f.

nicht auf eine spirituelle Ebene zu reduzieren; ganz im Gegenteil manifestiert der Bezug auf Zahlen und eine damit einhergehende Tatsachenwahrheit eine Differenz zu Johns Wissenschaftsgläubigkeit, der Claire stets durch seine Berechnungen zu beruhigen versuchte, laut denen Melancholia die Erde verfehlen würde. Die Erkenntnis, falsch zu liegen, verursacht schließlich seinen Selbstmord, den Claire sowohl vor ihrer Schwester als auch vor ihrem Sohn verheimlicht. Deutlich wird, dass Wissenschaft die Welt zwar erklären und beschreiben, nicht aber grundlegend zugunsten der Wünsche bzw. der Aufhebung der Ängste der Menschen verändern kann. Von Trier fokussiert sich in *Melancholia* somit nicht ein bestimmtes Schicksal, sondern betrachtet die Menschheit durch die Lupe des Schicksal der Protagonist:innen und Figuren.⁹

In *Melancholia* gibt es kein Entkommen und kein ‚Danach‘: Die Kollision besiegelt das Ende des Planeten Erde. Hierin liegt wohl eine der wesentlichen Differenzen zu ‚klassischen‘ Endzeit bzw. Apokalypsefilmen: Es gibt keine Überlebenden, die anschließend am Aufbau einer ganz neuen und anderen Welt, beispielsweise hinsichtlich der Gesellschaftsordnung, arbeiten würden. Stattdessen gilt es, eine andere Position einzunehmen, woraus sich ein Bild ergibt, das dem der Apokalypse entgegensteht: Aus kosmischer Perspektive stellt das Leben der Menschheit einen Zustand dar, der für eine kurze Zeit auf einem sehr kleinen Planeten im Universum besteht – gehüllt in ein meisterhaftes Zusammenspiel aus Bild und Ton, das künstlerischer kaum sein könnte.

Ricarda Julia Vodermaier nimmt das „und Medien“ der Lehrstuhl-Beschreibung sehr ernst und interessiert sich außerdem für existentielle Fragen wie diejenige des Weltuntergangs.

⁹ Vgl. Pierre Floquet: „*Melancholia* and the Apocalypse Within“. *The Apocalypse in Film. Dystopias, Disasters and Other Visions about the End of the World*. Hg. Karen A. Ritzenhoff/Angela Krewani. Lanham/Boulder/New York/London 2016, S. 91–104, hier S. 91.