



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Melancholia*. Der ‚letzte Mensch‘ im Film. Lars von
Triers *Melancholia*, *The Road*, *I Am Legend*“

Verfasserin

Magdalena Bundschuh

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert für die fachliche Unterstützung und konstruktiven Hinweise sehr herzlich bedanken.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Diplomarbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet.

Wien, am

Unterschrift

Anmerkung

In der folgenden Diplomarbeit sind sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen. Als eine Erklärung für die Entscheidung eine nicht gendergerechte Arbeit zu verfassen, möchte ich Lyriker Reiner Kunze zitieren:

„Gern möchte ich dort, wo man im Deutschen ‚er‘ sagt, obwohl beide Geschlechter gemeint sind, ‚sie‘ sagen. Diese Ehrerbietung ... käme meinem Empfinden sehr entgegen. Aber die Sprache ist etwas Gewachsenes, und so sage ich ‚er‘ und denke mir, gemeint ist der Mensch. Unter dem Leser verstehe ich den Menschen, der liest. Könnten Sie, so gesehen, der deutschen Sprache verzeihen? Sie unlesbar zu machen, hat sie nicht verdient...“¹

¹ Reiner Kunze: *Am Sonnenhang. Tagebuch eines Jahres*. Frankfurt: Fischer Verlag GmbH 1993, S. 96

Inhaltsverzeichnis

Vorwort & Einleitung	Seite 9
---------------------------------	----------------

Aufbau der Arbeit	Seite 10
--------------------------	-----------------

I. THEORETISCHER TEIL

1. „Enden des Menschen“	Seite 12
--------------------------------	-----------------

1.1. Begriffsklärung: Apokalypse, Postapokalypse.....	Seite 16
1.1.1. Apokalypse.....	Seite 16
1.1.2. Postapokalypse.....	Seite 18
1.1.2.1. Versuch einer eigenen Definition.....	Seite 19
1.1.3. Gattungsdefinitionen: Utopie, Anti-Utopie bzw. Dystopie.....	Seite 19
1.1.4. (Post)Apokalypse im Film.....	Seite 21
1.1.4.1. Subgenres des Endzeitfilms und dessen Motivik.....	Seite 22
1.1.4.2. Der Weltuntergang im Kino nach 1945.....	Seite 24
1.2. Der letzte Mensch – eine Diskursfigur der (Post)Apokalypse.....	Seite 26
1.2.1. Zum Begriff des „Erhabenen“ im apokalyptischen Kontext.....	Seite 29

2. Filmische Analyse	Seite 34
-----------------------------	-----------------

2.1. Theoretische Basis.....	Seite 34
------------------------------	----------

II. FILMANALYSE

3.Thesenbildung	Seite 38
------------------------	-----------------

3.1. Forschungsfragen.....	Seite 38
----------------------------	----------

4. Melancholia **Seite 38**

4.1. Kurzinhalt.....Seite 39

4.2. Figurenanalyse.....Seite 39

4.2.1. Charakteristik der Protagonisten.....Seite 40

4.2.1.1. Justine.....Seite 42

4.2.1.2. Claire.....Seite 44

4.2.2. Nebenfiguren.....Seite 46

4.2.3. Figurenkonstellation.....Seite 48

4.2.3.1. Figurenkonstellation in *Melancholia*.....Seite 48

4.3. Narration.....Seite 50

4.3.1. Narration und Dramaturgie in *Melancholia*.....Seite 50

4.4. Ton/ Sound.....Seite 52

4.4.1. Musik.....Seite 52

4.4.1.1. Einsatz von Musik in *Melancholia*.....Seite 52

4.4.2. Sprache.....Seite 54

4.4.2.1. Sprache in *Melancholia*.....Seite 55

4.5. Raum und Licht.....Seite 57

4.5.1. Raum / Orte und Lichteinsatz in *Melancholia*.....Seite 57

4.5.2. Kameraästhetik.....Seite 59

4.6. Szenenanalyse der Endsequenz.....Seite 60

4.6.1. Kameraeinstellung und -perspektive.....Seite 60

4.7. Fazit.....Seite 65

**5. Verweis auf weitere Filme mit (post)apokalyptischer Thematik
in Hinblick auf den letzten Menschen** **Seite 67**

5.1. The Road (2009).....Seite 67

5.2. I Am Legend (2007).....	Seite 68
5.3. The Book of Eli (2010).....	Seite 71
5.4. Vergleich.....	Seite 73

**6. Werkimmanente Bezüge hinsichtlich des letzten Menschen
in ausgewählten Filmen Lars von Triers** **Seite 75**

6.1. Charakteristik und zentrale Themen im filmischen Schaffen Triers.....	Seite 75
6.2. Breaking the Waves (1996).....	Seite 77
6.3. Dancer in the Dark (2000).....	Seite 80
6.4. Antichrist (2009).....	Seite 83
6.5. Vergleich.....	Seite 86

7. Conclusio **Seite 87**

8. Literaturverzeichnis **Seite 89**

8.1. Gedruckte Quellen.....	Seite 89
8.2. Online.....	Seite 93

9. Filmografie **Seite 94**

10. Anhang **Seite 95**

10.1. Abbildungsverzeichnis.....	Seite 95
10.2. Einstellungsprotokoll: Endsequenz in <i>Melancholia</i>	Seite 96

11. Abstract **Seite 100**

12. Lebenslauf **Seite 101**

Vorwort & Einleitung

„Einer der beharrlichsten Träume der Moderne ist der von der Vernichtung der gesamten Menschheit [...]“²

Das Ende der Welt ist ein aktuelles Thema: am 21.12.2012 sollte nach Berechnungen des Maya-Kalenders die Welt „untergehen“. Dieses Datum war aus astronomischer Sicht nicht uninteressant: Eine ungewöhnliche und vor allem seltene Planetenkonstellation ist dafür zuständig, dass die Sonne im Zentrum der Milchstraße steht. Dieses Ereignis findet nur alle 26.000 Jahre statt; Auslöser dafür ist die schräge Erdachse, die sich einmal kreisförmig dreht.³

Die Vorstellung einer Apokalypse ist allerdings nicht auf das Jahr 2012 beschränkt: Schon seit Jahrtausenden wird ein Weltuntergang erwartet – besonders beliebt sind dabei Jahrhundert – bzw. Jahrtausendwenden.

Die Figur des letzten Menschen spielt dabei vor allem im (post)apokalyptischen Geschehen eine wesentliche Rolle. Besonders interessant sind seine Einstellung, sein Verhalten und sein soziales Engagement, wenn keine Regeln bzw. Ordnung mehr in der Gesellschaft existieren.

Die mediale Inszenierung von letzten Menschen ist nach wie vor beliebt: es existieren unzählige Filme, Geschichten etc. die Menschen in einer - meist aussichtslosen - Situation präsentieren, in denen sie gezwungen sind, diese zu meistern. Diese oftmals postapokalyptischen Szenarien faszinieren Rezipienten bereits seit Jahrzehnten. Dabei sind es vor allem Krankheiten, Chemieunfälle, Umweltkatastrophen oder eine fremde Spezies etc., die das Leben auf der Erde bedrohen bzw. beinahe gänzlich ausgelöscht haben. Aber nicht nur Filme mit (post)apokalyptischer Thematik, auch Filme anderen Genres setzen sich zum Teil mit Darstellungen eines letzten Menschen auseinander, wie beispielsweise *Cast Away* (2000) oder *Six Days Seven Nights* (1998) - in beiden Filmen wird dabei das (Über-)Leben auf einer einsamen Insel beschrieben; in *Cast Away* ist der Protagonist auf sich allein gestellt, während in *Six Days Seven Nights* eine

² Horn 2010, S. 101

³ Vgl. 21 12 – Der Weltuntergang? Endzeitprophezeihungen und biblische Perspektiven. (o.V)
URL: <http://www.immanuel-online.de/pdf/endzeit.pdf> (Letztes Abrufdatum: 02.12.12)

(übliche) Zweierkonstellation – Mann und Frau - gezeigt wird. Die in der Diplomarbeit behandelten Filme beschäftigen sich jedoch inhaltlich ausschließlich auf (post)apokalyptische Inhalte.

Aufbau der Arbeit

Um in die Thematik der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit einzuführen und mit diversen Begriffen vertraut zu machen, werden im ersten Teil der Arbeit das Thema theoretisch erläutert und beschrieben sowie allgemeine Informationen vermittelt. Der theoretische Teil der Arbeit besteht aus zwei Kapiteln, die im Folgenden kurz benannt werden.

Das erste Kapitel setzt sich mit dem Motiv vom „Ende der Menschheit“ auseinander. Dabei wird unter anderem ausgehend von Eva Horns Text „Die Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Phantasie“ ihre Auffassung der *Endzeit der Moderne* beschrieben.

Im Folgenden werden diverse Begriffe definiert, die im Zusammenhang mit der Beschäftigung von apokalyptischen Phänomenen auftreten. In diesem Kontext wird außerdem interdisziplinär gearbeitet, indem mit dem Begriff des „Erhabenen“ operiert wird; hierbei spielt vor allem die Kant'sche Definition des Erhabenen eine wesentliche Rolle. Weiters wird versucht, anhand eines Textes von Viktor Frankl über die Menschen und deren Enthumanisierung im Konzentrationslager, eine Verbindung zum Menschen der Postapokalypse und dessen Entmenschlichung herzustellen.

Theoretisches Fundament in Bezug auf die Filmanalyse bilden die einführenden Texte von Knut Hickethier und Werner Faulstich, die im 2. Kapitel angeführt sind.

Der zweite Teil - der Methodenteil - besteht u.a. aus einer Filmanalyse des Films *Melancholia*, zu dem die anderen Filme in Bezug gesetzt werden.

Im dritten Kapitel werden drei Forschungsfragen generiert, die im Zuge der Filmanalyse beantwortet werden sollen. In Kapitel vier erfolgt die Filmanalyse. Lars von Triers *Melancholia* fungiert hierbei als Hauptfilm, die weiteren Filme *The Road*, *I Am Legend* sowie *The Book of Eli* werden ebenfalls bezüglich der Darstellung des letzten Menschen untersucht und zu einem Vergleich zu *Melancholia* im fünften Kapitel herangezogen. Im 6. Kapitel wird näher auf Lars

von Trier, den Regisseur des Hauptfilms der Arbeit – *Melancholia* – eingegangen, wobei zunächst auf die Art seiner Regie, sowie zentrale Themen in seinem filmischen Schaffen Fokus gelegt wird. Nachfolgend werden werkimmanente Referenzen hinsichtlich des letzten Menschen in drei ausgewählten Filmen Triers - *Dancer in the Dark*, *Antichrist*, *Breaking the Waves* - im gleichen Kapitel herausgearbeitet und zu *Melancholia* in Bezug gesetzt. Anschließend folgt die Conclusio der Arbeit.

I. THEORETISCHER TEIL

1. „Enden des Menschen“

Das Motiv von letzten Menschen bzw. dem Ende der Menschheit nimmt in unterschiedlichen Bereichen einen großen Stellenwert ein – nicht nur Literatur und Film setzen sich damit auseinander, auch Philosophie und Religion beschäftigen sich mit diesem Thema.

Eva Horn beschreibt in ihrem Aufsatz „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“ die *Endzeit der Moderne*, die, laut ihrer Auffassung, nicht mehr die typischen Anzeichen von Endzeit sowie deren Auswirkungen beinhaltet und die ethische Problematik hinsichtlich des Überlebens von Menschen. Die Vernichtung der Menschheit ist nach wie vor ein großes Thema. Unzählige Filme setzen sich mit diesem Motiv auseinander, dabei sind aber dennoch Unterschiede erkennbar: Während Filme wie *Armageddon* (1998) beispielsweise im Titel bzw. inhaltlich auf die Johannesoffenbarung anspielen und eine mögliche Erlösung oder die Hoffnung auf eine neue, bessere Welt implizieren, ist die Endzeit der Moderne laut Horn von einem Ende gezeichnet, das der Welt in jedem Fall bevorsteht. Dabei geht es nicht mehr darum, dass derjenige überlebt, der von Gott auserwählt wurde, oder der Sieg des Guten über das Böse - also ein Sieg der Gerechtigkeit - sondern „gerettet“ ist der Überlebende.⁴

„Die Untergänge der Moderne sind [...] keine Erlösungs- und Straffantasien mehr. Sie offenbaren nicht die göttliche Macht über die menschliche Geschichte. Wenn sie überhaupt noch jene apokalyptische Funktion des Offenbarens haben, dann scheinen sie etwas gänzlich Diesseitiges zu enthüllen: das, was der Mensch selbst ist – oder besser: ‚was er gewesen sein wird‘. Der absolute Ernstfall, der sich mit der Möglichkeit einer totalen Vernichtung stellt, ‚testet‘ den Menschen, er stellt seine moralische Integrität, seine Institutionen und seine Bindungen aber auch sein individuelle Tapferkeit und Klugheit auf die Probe.“⁵

In Weltuntergangs-Szenarien überlebt ein Mensch demnach nur aufgrund der Tatsache, dass andere Menschen sterben. Dabei wird der Gemeinschaftssinn der

⁴ Vgl. Horn 2010, S. 101f

⁵ Horn 2010, S. 102

Menschen auf eine letzte Probe gestellt: Letztlich bedeutet Leben den Tod eines anderen, wobei die Frage gestellt werden muss: *Wer soll, kann bzw. muss getötet werden?* Laut Horn bestimmt diese Entscheidung u.a. den Charakter der Gemeinschaft:⁶

„Denn die Frage stellt sich, wer getötet werden muss: die anderen oder meinesgleichen? Der Feind oder der Freund? Je nachdem, wie diese Frage beantwortet wird, erhält man nicht nur andere Arten von Geschichten, sondern auch eine gänzlich andere Formatierung der Gemeinschaft. Je nachdem, wer im katastrophischen Moment getötet werden muss, ergeben sich zwei Typen von Narrativen, zwei Typen von biopolitischer Zäsur. Es sind zwei von einander scharf zu unterscheidende Varianten eines biopolitischen Imaginären, das jeweils eine spezielle ‚Lösung‘ des Problems nahe legt: eine Entscheidung darüber, wer zu töten sei, und ein Narrativ darüber, warum dies notwendig und gerechtfertigt ist.“⁷

Horn nennt diese Modelle wie folgt⁸:

(1) *Krieg der Arten*: Nach dem Roman von H.G. Wells *War of the Worlds*, eines der ersten und besonders beliebten Ausrottungsszenarien, das das Endzeit-Genre geprägt hat. Ein gemeinsamer Feind (Aliens) bedroht die Menschheit. Hierbei bleiben die Menschen eine Gemeinschaft, die zusammen gegen das „Fremde“ kämpfen. In der Form des Ich-Erzählers wird die Geschichte vom namenlosen Augenzeugen berichtet, in der dieser beinahe teilnahmslos die Schlacht zwischen Mensch und Alien, die materielle Zerstörung (Gebäude etc.) sowie die *„Entvölkerung der ganzen Gegend“*⁹ schildert. Im Laufe des Textes entwickelt sich der Ich-Erzähler wirklich zum „letzten Menschen“, der durch ein leeres Land wandert, das mit Leichen übersät ist. Er will sich den Aliens freiwillig opfern, findet diese schließlich aber selbst tot auf, da sie - aufgrund einer Infektion terrestrischer Bakterien wogegen sie nicht immun waren - zugrunde gingen. Horn merkt hierbei die *„explizite Abwehr einer Interpretation des Geschehens in Termini der biblischen Apokalypse“*¹⁰ als ein besonderes Merkmal des Romans an: Als unsympathischste Figur des Textes agiert ein Hilfsprediger, der sich eine Weile zusammen mit dem Protagonisten in einem Haus versteckt; von seinen Worten lassen sich Verweise auf die Johannesoffenbarung ableiten, er versucht nicht, sein Leben zu retten, sondern verlässt sich in seinen Aussagen auf das göttliche

⁶ Vgl. Ebd. S. 108

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Ebd. S. 108ff

⁹ Ebd. S. 108

¹⁰ Ebd. S. 109

Strafgericht und spricht von Vergebung.¹¹ Die einzige Rettung aus dieser Situation ist aber ein „*pragmatischer Überlebenswille*“¹², wie der Ich-Erzähler überzeugt zu sein scheint; er denkt in keinster Weise an einen „*theologischen Sinn des Geschehens*“¹³, was darauf schließen lässt, dass es Wells nicht um eine Konfrontation der Menschen mit Gott geht, sondern um eine Gegenüberstellung der Arten. Mit diesem Ende des Romans wird auf die Evolutionstheorie von Charles Darwin angespielt: je ausgeprägter Adaptionenmöglichkeit eines Lebewesens ist, desto eher kann das Überleben einer Spezies garantiert werden.¹⁴

Dieser Kampf zwischen den Arten wird ausgelöst durch ein Feindbild, das „Fremde“, das es zu vernichten gilt. Der sogenannte „Feind“ verliert seine Menschlichkeit, er wird zum Schädling bzw. „Unter-Menschen“ degradiert. Carl Schmitt hat in seiner Definition des Politischen das Bild des „totalen Feindes“ in den Fokus seiner Überlegungen gerückt:¹⁵

„Der Feind ist eben der anderem der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß [sic] er in einem besonders intensiven Sinne existentiell etwas anderes und Fremdes ist [...].“¹⁶

Dies ist auch der Grund, weswegen Werke, die nach Wells Roman „Krieg der Arten“ entstehen, nie mehr einen so friedlichen Ausgang finden. In späteren „Krieg der Arten“-Filme wie *Independence Day* (1996) beispielsweise, geht es nur noch um die reine Ausrottung bzw. Vernichtung des Feindes. Horn spricht in diesem Zusammenhang die „*Feind-Modellierung*“¹⁷ im Nationalsozialismus an¹⁸, die „[...] eine radikale, aber nicht die einzige Ausprägung dieser existentiellen, nur noch auf Vernichtung angelegten Feindschaft [ist], eine Feindschaft, die schon in der bloßen Existenz des anderen den eigenen Untergang wittert.“¹⁹

(2) *Rettungsboot Erde*: Durch Naturkatastrophen, Meteoriteneinschläge, globale Seuchen, klimatische Veränderungen des Planeten, Viren-Epidemie, atomare

¹¹ Vgl. Ebd. S. 108f

¹² Ebd. S. 109

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 110

¹⁶ Schmitt 1927, S. 27. Zit. n. Horn 2010, S. 110

¹⁷ Horn 2010, S. 110

¹⁸ Vgl. Ebd.

¹⁹ Ebd.

Waffen etc. wird die Menschheit ausgerottet. Dabei existiert kein wirkliches Feindbild; die Menschheit ist durch ihr Schicksal auf sich allein gestellt, sie steuert auf einen gemeinsamen Untergang, ein kollegiales Sterben zu. Daraus ergibt sich die Vorstellung der Erde als eine Art „Rettungsboot“, in dem die Ressourcen sich nach und nach zu Ende neigen bzw. begrenzt sind. Sie entwickelt sich also zu dem Ort, an dem der Mensch seine Menschlichkeit „verliert“ und tötet, um sich selbst zu retten, um zu überleben. Die Humanität rückt in den Hintergrund, es existieren keinerlei Tabus mehr, da dies in einer solch (meist) ausweglosen Situation bedeutungslos ist – Kannibalismus spielt dabei oftmals eine zentrale Rolle.²⁰ In *The Road* beispielsweise wird Kannibalismus als Konsequenz der Ressourcenknappheit dargestellt: Der Mensch verhält sich nicht mehr wie ein Mensch, sondern „jagt“ andere wie ein Raubtier und hält sogar andere Menschen gefangen, um für „Vorrat“ zu sorgen.

Horn spricht in diesem Zusammenhang von einer „*unausweichlichen Selektion unter Gleichen*“²¹ und führt Bertolt Brechts *Maßnahme* an, in der es u.a. heißt:²²

„Furchtbar ist es, zu töten. Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut. Da doch nur mit Gewalt diese tötende Welt zu ändern ist, wie jeder Lebende weiß.“²³

Brecht spricht hierbei allerdings von einem „*paradoxe[n] Gebot einer Ethik*“²⁴, das eine Änderung bzw. Verbesserung der Welt darstellen soll, während in postapokalyptischen Szenarien der Gegenwart die Aussicht auf Hoffnung bereits aufgegeben worden ist: Das Aussterben der Menschheit ist eine unumgängliche Tatsache, die Existenz einer besseren Welt nur noch Illusion – die letzte Frage ist jene, ob sich einige überlebende Menschen in eine Zukunft retten könnten,²⁵ die aber „*kaum mehr sein wird als eine trostlose, lebensfeindliche Urzeit*.“²⁶ Dadurch verwandelt sich das Modell *Rettungsboot Erde* zu einer Zielscheibe von politischen und ethischen Problemen.²⁷

²⁰ Vgl. Ebd. S. 111ff

²¹ Ebd. S. 114

²² Vgl. Ebd.

²³ Brecht 1931, S. 124. Zit. n. Horn 2010, S. 114

²⁴ Horn 2010, S. 114

²⁵ Vgl. Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Ebd.

Onora O’Neill, eine britische Philosophin, setzt sich in ihrem 1975 verfassten Text „Lifeboat Earth“, mit diesem moralisch-ethischen Phänomen auseinander:²⁸ Sie beschreibt das *Rettungsboot Erde* anhand der bildlichen Situation in einem Rettungsboot, in dem einer der Überlebenden kein Wasser bekommt, da nicht genug für alle vorhanden ist und der damit entstehenden Frage, ob man aufgrund dessen einem Menschen etwas überlebenswichtiges wie Wasser vorenthalten kann.²⁹

Der Begriff „(Post)Apokalypse“ ruft den Gedanken an Science-Fiction hervor, jedoch ist das Rettungsboot kein weit entferntes Zukunftsszenario: In einigen Bereichen werden Ressourcen (in absehbarer Zeit) tatsächlich knapp werden. Es handelt sich dabei nicht um eine Apokalypse per se, allerdings zeigen sich schon einige Anzeichen im menschlichen Verhalten, wie sie auch im (post)apokalyptischen Szenario angenommen werden können. Das entmoralisierte Verhalten des eigenen Wohlbefindens spielt dabei eine große Rolle: die Raffgier (bei Menschen, die es sich leisten können) wird immer größer. Es geht (noch) nicht darum, ein Überleben zu sichern, sondern darum, ein möglichst komfortables Leben zu sichern und dies auf Kosten anderer.

1.1. Begriffsklärung: Apokalypse, Postapokalypse

Letzte Menschen treten vor allem im apokalyptischen bzw. postapokalyptischen Kontext auf, weswegen die Begriffe *Apokalypse* und *Postapokalypse* im folgenden Kapitel definiert sowie deren Verarbeitung im Film thematisiert werden.

1.1.1. Apokalypse

Apokalypse oder *apokalyptisch* wird in der heutigen Zeit meist mit „(Welt-)Untergang“, „Katastrophe“ etc. übersetzt. Dadurch wird der Terminus hauptsächlich negativ konnotiert verwendet. Die ursprüngliche Bedeutung meint

²⁸ Vgl. O’Neill, Onora: *Lifeboat Earth*. 1975, S. 273-292

²⁹ Vgl. Ebd. S. 276ff

jedoch etwas anderes: Aus dem Griechischen kommend kann *Apokalypse* mit „Entbergung des Verborgenen“ oder auch „Offenbarung“ übersetzt werden.³⁰

„Es geht also um Vorgänge, die nicht jedermann verständlich sind, Vorgänge, die nicht nur, aber doch überwiegend in der Zukunft liegen und nach dem Ende und einem damit möglicherweise verbundenen Neuanfang fragen lassen. Apokalyptische Botschaft ist also nicht ausschließlich auf das Ende fixiert, sondern deutet auch die Vergangenheit oder Gegenwart. Es geht der Apokalyptik nicht um das Szenario an sich, sondern um Erklärung von scheinbar Undurchschaubarem, dann aber vor allem um Begründung von Hoffnung und Perspektive, vornehmlich in zunehmend krisenhafter und von Erschütterungen gekennzeichneter politischer und religiöser Situation, in der die Orientierung schwer fällt.“³¹

Der Begriff der Apokalypse entwickelte sich unter anderem im Zusammenhang der Johannesoffenbarung, allerdings liegt der Ursprung von apokalyptischer Literatur noch weiter zurück: die Entstehung dieser literarischen Gattung ist weitgehend im Judentum des 2. und 3. Jahrhunderts v. Chr. angesiedelt.³²

Klaus Vondung beschäftigt sich u.a. mit dem Begriff der *kupierten Apokalypse*, der ein apokalyptisches Szenarium meint, in dem nur die erste Hälfte an die herkömmliche Apokalypse als Erlösungsvision erinnert³³, *„die zweite Hälfte, die Errichtung der neuen, vollkommenen Welt, die früher dem Untergang Sinn und Ziel verlieh, hat sich verflüchtigt.“³⁴* Er verweist dabei auf Günther Anders, der von einer *„von uns selbst gemachten Apokalypse“³⁵* spricht und stellt die Frage, warum immer noch von der Apokalypse die Rede ist, wenngleich doch laut dessen keine Erlösung in Sicht ist.³⁶

Diese Interpretation der Apokalypse beschreibt die Endzeit der Moderne, auf die sich auch Horn bezieht: Die Vision eines endgültigen Untergangs der Erde und der Menschheit.

Dietmar Kamper nennt ebenfalls den Terminus der kupierten Apokalypse³⁷; er beschreibt diese als *„Ende der Welt ohne neuen Anfang, katastrophischer Untergang der Zivilisation ohne den Aufgang eines ‚Himmlischen Jerusalem‘,*

³⁰ Vgl. Hoppe 2001, S. 71

³¹ Ebd. S. 71

³² Vgl. Ebd. S. 72

³³ Vgl. Vondung 1988, S. 12

³⁴ Ebd.

³⁵ Anders, S. 93f. Zit. n. Vondung 1988, S. 11

³⁶ Vgl. Vondung 1988, S. 11f

³⁷ Vgl. Kamper 1986, S. 59

*Jüngster Tag und Weltgericht ohne die Auferstehung der Toten.*³⁸ In seiner Definition wird wieder auf die biblische Apokalypse verwiesen, jedoch fehlt hierbei die Erlösung der Menschen und Entstehung einer neuen Welt.

1.1.2. Postapokalypse

Die Postapokalypse ist ein beliebtes Genre medialer Inszenierungen, auch die behandelten Filme der Arbeit zeigen fast ausschließlich postapokalyptische Szenarien.

Der Begriff der Postapokalypse bzw. postapokalyptisch wird in vielen Zusammenhängen genannt und verwendet.

Peter Freese beispielsweise definiert die (literarische) Postapokalypse als *„tale which examines what might come after the cataclysm, a story that begins with the very end and tries to sound out the possibilities of a new beginning.*“³⁹

Thomas Kniesche empfiehlt den Terminus „post-apokalyptisch“ um beispielsweise Literatur von Günter Grass wie „Die Rätin“ zu beschreiben. Dabei erklärt er, warum „post-apokalyptisch“ den adäquaten Begriff hierfür darstellt⁴⁰:

*„Im Begriff ‚post-apokalyptisch‘ kommt zum Ausdruck einerseits die Abhängigkeit von und der Bezug auf die apokalyptische Tradition und andererseits die Wendung gegen bestimmte Formen der Aneignung und Weiterentwicklung, die jene Tradition im postmodernen Denken erfahren hat.“*⁴¹

John Martens nennt den Begriff *„Post-Apocalyptic Dystopias“*⁴². Dabei beschäftigt er sich u.a. mit postapokalyptischen Filmen und deren Essenz, wobei er meint, dass postapokalyptische Filme sich mit einer Apokalypse auseinandersetzen, die allein von Menschen verursacht worden ist. Er untersucht hierbei postapokalyptische Filme, die das Leben auf der Erde nach einer Katastrophe präsentieren.⁴³

„Each of these films sees the apocalypse as the result of human choice and technology, considered at its broadest level, and the result of human power and

³⁸ Ebd.

³⁹ Freese 1987, S. 410. Zit. n. Reinhart 2001, S. 596

⁴⁰ Vgl. Kniesche 1991, S. 52f

⁴¹ Ebd. S. 53

⁴² Martens 2003, S. 163

⁴³ Vgl. Ebd.

*human nature run amok. [...] The same things that lead the earth to catastrophe – human beings and their choices and technology – also represent the last gasp of barbarous hordes populating a devastated earth.*⁴⁴

1.1.2.1. Versuch einer eigenen Definition

In Anlehnung an den Terminus der Apokalypse und auf Basis des durch Recherche erworbenen Wissensstandes soll nachfolgend versucht werden, den Begriff „Postapokalypse“ zu klären.

Eine Postapokalypse beschreibt, wie bereits im Namen deutlich wird, die Zeit nach einer Apokalypse bzw. Katastrophe, in der die Welt noch existiert. In der postapokalyptischen Gesellschaft in Literatur oder Film werden häufig neue Regeln des menschlichen Zusammenlebens definiert bzw. entstehen bestimmte Ordnungen – oftmals anarchischer Natur - aufgrund der bestehenden Verhältnisse.

1.1.3. Gattungsdefinitionen: Utopie, Anti-Utopie bzw. Dystopie

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Definitionen von Begriffen die im (post)apokalyptischen Kontext oft genannt werden. Dabei soll das „Gegenteil“ einer Anti-Utopie bzw. Dystopie – die Utopie – nicht außer Acht gelassen werden.

Utopie wird laut Duden online als ein *„undurchführbar erscheinender Plan; Idee ohne reale Grundlage“*⁴⁵ definiert. Das Wort „Utopie“ entstand *„unter Einfluss von französisch utopie zu ‚Utopia‘, dem Titel eines Werks des englischen Humanisten Th. More (etwa 1478–1535), in dem das Bild eines republikanischen idealen Staates entworfen wird; zu griechisch ou = nicht und tópos = Ort, Stelle, Land, also eigentlich = Nichtland, Nirgendwo.“*⁴⁶

⁴⁴ Ebd. S. 163f

⁴⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Utopie> (Letztes Abrufdatum: 18.10.12)

⁴⁶ Ebd.

Eine Utopie beschreibt auch eine Idealvorstellung des menschlichen Miteinanders in einer funktionierenden Gesellschaft.⁴⁷ Das „Lexikon der Filmbegriffe“ (online) verweist in diesem Zusammenhang weiter auf den deutschen Philosophen Ernst Bloch, der die Utopie bzw. das Utopische in seinem Werk „Das Prinzip Hoffnung“ (1959) weiter ausführt⁴⁸ und zwar „zu einem universalen Mittel der Reflexion, durch das der über sich selbst hinausdenkende Mensch sich in ‚konkreten Utopien‘ entwirft.“⁴⁹ Viele Filme sind demnach der utopischen Idee zuzuschreiben, wie z.B.: *À nous la Liberté* (1931), *Salt of the Earth* (1954) oder *Idioterne* (1998).⁵⁰

Eine Anti-Utopie hingegen ist nach Langenscheidt online ein „Zukunftsbild mit pessimistischen negativen Zügen“⁵¹ während eine Dystopie nach dem Duden u.a. als „Gegenbildung zu: *utopia (Utopie)*] (*Literaturwissenschaft*) fiktionale, in der Zukunft spielende Erzählung o. Ä. mit negativem Ausgang“⁵² fungiert.

Der Journalist, Wissenschaftler und Buchautor Dr. Claus Wolfschlag äußerte sich in einem Interview zur Dystopie wie folgt:

„Die Dystopie ist ein negativer Zukunftsentwurf, das Gegenteil der Utopie. Und hinter der Fassade mancher Unterhaltung, manches Action lauert eben eine tiefere und bittere Erkenntnis, die den dafür empfänglichen Leser oder Zuschauer womöglich einen Moment inne halten lässt. Dystopien konfrontieren also mit den realen Möglichkeiten der Wirklichkeit, sie durchbrechen allzu optimistisch-weltfremde Wunschträume.“⁵³

Eine Dystopie typisiert außerdem den „fortschreitenden Niedergang menschlicher Zivilisation und Moralvorstellungen“⁵⁴. Zu den bekanntesten dystopischen Texten in der Literatur zählen *The Time Machine* von H.G. Wells (1895) und *1984* von

⁴⁷ Vgl. Philipp Brunner/ Stefan Höltgen. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3770> (Letztes Abrufdatum: 19.10.12)

⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

⁵¹ <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (Letztes Abrufdatum: 18.10.12)

⁵² <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dystopie> (Letztes Abrufdatum: 18.10.12)

⁵³ Claus Wolfschlag in einem Interview über dystopische Filme. In: Quarber Merkur 107/108. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik. Passau 2008

⁵⁴ Ludger Kaczmarek. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6999> (Letztes Abrufdatum: 19.10.12)

George Orwell (1949). Beide Romane sind später auch mehrmals für das Kino verfilmt worden: *The Time Machine* (1969, Remake 2002) und *1984* (1984).⁵⁵

1.1.4. (Post)Apokalypse im Film

Die Möglichkeit des Films bzw. des Kinos die (Post)Apokalypse zu visualisieren, schafft neue Formen der Darstellung bzw. Interpretation der apokalyptischen Thematik. Motive der (Post)Apokalypse sind im Kino häufig sowohl in ästhetischer als auch narrativer Hinsicht erkennbar.⁵⁶

Charles Martig beschäftigt sich mit der Faszination bzw. dem Vergnügen am Weltuntergang: „*Die Katastrophenphantasie lässt [sic!] sich als wellenförmig wiederkehrende Geschichte der Untergangsfaszination beschreiben.*“⁵⁷

Besonders an der Jahrtausendwende ist dieses Phänomen ausschlaggebend für die Vermarktung diverser Untergangspanthasien. Mainstream Produktionen wie *Armageddon*, *Independence Day* oder *End of Days* (1999) befinden sich filmästhetisch „*stets im Spannungsfeld von Spektakel und Vision*“⁵⁸. Die meisten Filme mit Katastrophen – Thematik arbeiten dabei mit einer „*Ästhetik der Überwältigung.*“⁵⁹ Dabei soll mittels Einsatz von Spezialeffekten sowie computergenerierten Bildern die Aufmerksamkeit des Rezipienten geweckt werden – es handelt sich um eine „*Strategie des spektakulären Erzählens.*“⁶⁰ Daneben konstituiert sich ein kritischer Diskurs: Kathryn Bigelow etwa bemüht sich mit *Strange Days* (1995) um eine kritische Dekonstruktion –mit ästhetischen Elementen des Hollywoodkinos.⁶¹

Doch bereits die Anfänge des Films markieren Tendenzen zu katastrophalen Darstellungen, wie z.B. der Film *Cabiria* (R: Giovanni Pastrone, 1914) zeigt: es handelt sich dabei um einen Historienfilm, der (erstmalig) die zerstörende Kraft eines Vulkans präsentiert.⁶²

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Vgl. Pezzoli-Olgiati 2009, S. 263

⁵⁷ Martig 2001, S. 49

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. Ebd.

⁶² Ebd. S. 50

Zuvor bereits in der Literatur behandelt, sind (post)apokalyptische Inhalte jedoch vor allem seit den 1950er Jahren zu einem beliebten Phänomen im Film geworden; sei es die Vernichtung der Menschen durch eine fremde Spezies (Aliens, Roboter, Zombies) wie *Signs - Zeichen* (2002), *Der Tag, an dem die Erde stillstand* (2008), *Independence Day* (1996), *28 Days Later* (2002); durch nukleare Katastrophen: *A Boy And His Dog* (1975), *Final Shot* (1987), *The Day After* (1983), *The Book of Eli* (2010); Naturkatastrophen (Natur holt sich die Erde/ den Planeten zurück): *Armageddon* (1998), *Melancholia* (2011), *Deep Impact* (1998); dystopische Filme (eine negativ entwickelte Menschheit/ Gesellschaft): *1984* (1984), *A.I. - Künstliche Intelligenz* (2001), *Minority Report* (2002); übersinnliche Ereignisse: *Cloverfield* (2008), *Legion* (2010), uvm.

Aufgrund der obig genannten Definitionen kann ein postapokalyptischer Film nicht zwangsläufig als dystopischer Film bezeichnet werden – die Dystopie beschreibt u.a. eine totalitäre Gesellschaftsform⁶³ bzw. die Zerstörung jeglichen sozialen Zusammenlebens, während die Postapokalypse lediglich die Zeit nach einer Apokalypse darstellt. In der Postapokalypse kann allerdings durchaus eine negative - eben dystopische - Gesellschaftsform existieren. Martens verweist (wie weiter oben bereits angeführt) auf den Terminus „*Post-Apocalyptic Dystopias*.“⁶⁴ Postapokalyptische Filme, in denen eine dystopische Gesellschaft herrscht, sind beispielsweise *The Road* oder *The Book of Eli*: Beide Filme spielen nach einem apokalyptischen Ereignis, die Gesellschaft ist zerrüttet und ein „normales“ soziales Zusammenleben voraussichtlich nicht (mehr) möglich.

1.1.4.1. Subgenres des Endzeitfilms und dessen Motivik

Der Endzeitfilm ist ein Subgenre des Science-Fiction-Films, allerdings kann dieser in drei weitere Teilgenres untergliedert werden:⁶⁵

(1) *Endzeit im eigentlichen Sinn*: Ein Ereignis (Katastrophe) verändert die Bedingungen menschlichen Zusammenlebens, die Geschichte wird dabei in ein „Vorher“ und „Danach“ geteilt. Der Film kann dabei auf zwei unterschiedliche Arten

⁶³ Vgl. Stefan Höltgen. In: Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3750> (Letztes Abrufdatum: 22.10.12)

⁶⁴ Martens 2003, S. 163

⁶⁵ Vgl. Hans Krahl. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1274> (Letztes Abrufdatum: 18.11.2012)

funktionieren: es haben sich entweder bereits neue Organisationsformen des sozialen Zusammenlebens konstituiert oder die Menschheit ist auf der Suche nach neuen Formen des sozialen (neuen) Lebens. Filmbeispiele dafür sind u.a. *The Quiet Earth* (1985) oder *The Day After Tomorrow* (2004). (2) *Kontinuierliche Endzeit*: Die Welt dieser Filme hat sich hier nicht durch einen prägnanten Einschnitt bzw. Katastrophe verändert, sondern ist aufgrund von kontinuierlich gegebenen Zuständen entstanden; die Welt wird als „organisiertes Chaos“ charakterisiert, „das aus der Extremisierung von real angelegten Gegebenheiten hervorgeht und als Konsequenz bestehender Zivilisationsprobleme erscheint.“⁶⁶ Filme, die sich damit auseinandersetzen sind beispielsweise: *The Last Man on Earth* (1964) oder *Mad Max* (1979). (3) *(Apodiktisch-restriktive) Utopien*: Die Welten, die im Film präsentiert werden, haben sich aus einer sozialen Katastrophe heraus entwickelt, die eine radikale Veränderung auf das gesellschaftliche Leben zufolge hat. Diese Transformation bzw. deren Prozess liegt jedoch nicht im Zentrum, zusätzlich tritt eine mentale Katastrophe ein, vorausgesetzt, dass die Kenntnis um die frühere Form der Gesellschaft nicht mehr vorhanden ist. Die *neue* Welt ist durch eine neue totalitäre Ordnung gekennzeichnet, die nach apodiktisch-restriktiven Regeln funktioniert. Filmbeispiele: *Geburten verboten* (1972), *Anderland* (2006).⁶⁷ Charakteristika der Teilgenres sind typische Handlungsmotive sowie spezifische narrative Programme:⁶⁸

„Zu ihnen zählen die Grenzüberschreitung von außen nach innen mit der Veränderung der Welt, die Selektion im Danach, das Überleben des ausgezeichneten Einzelnen, die Merkmalsveränderung des Protagonisten. Die Typen sind untereinander kombinierbar. Die Plots einzelner Filme variieren und kombinieren ein schmales Set von Motiven.“⁶⁹

Apokalypsenfilme dienen als Widerspiegelung ihrer jeweiligen Zeit und thematisieren problematische Situationen politischer, kultureller und besonders moralisch-ethischer Natur.⁷⁰

Die ausgewählten Filme der Arbeit sind fast ausschließlich postapokalyptischen Inhalts, mit Ausnahme von *Melancholia*, der einen „klassischen“ Apokalypsenfilm

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁸ Vgl. Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Ebd.

darstellt. Allerdings wird die Erde in *Melancholia* nicht in „letzter Sekunde“ durch menschlichen Heroismus gerettet, sondern nähert sich langsam aber sicher ihrem Untergang. Die obig genannte Definition von Endzeitfilmen bzw. deren Subgenres bezieht sich auf postapokalyptische Filme, die sich auf drei wesentliche Arten ereignen können. Hierbei gibt es immer ein „vorher“ und ein „nachher“, in *Melancholia* bedeutet das Ende des Films ausdrücklich das Ende der Welt sowie der Menschheit. Im Gegensatz dazu stehen die Filme *The Road*, *I Am Legend* und *The Book Of Eli*. Dabei handelt es sich um Filme, die ein mögliches Weiter- oder Überleben der Menschheit bzw. die Hoffnung auf eine neue und bessere Welt involvieren.

1.1.4.2. Der Weltuntergang im Kino nach 1945

Das Ende des Zweiten Weltkrieges markiert einen beginnenden Aufschwung (post)apokalyptischer Inhalte, die in visualisierter Form (Kino) gezeigt werden.

Nach 1945 beginnt der Boom des Science-Fiction-Genres im Film in den USA und England in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, der von der Erfahrung des Weltkrieges und dessen Konsequenzen sowie der gleichzeitigen Angst des Kalten Krieges geprägt ist. Es führt zu der Einsicht der Menschen, dass die Erde sehr wohl zerstört werden könne; der Krieg und seine größte technische Erweiterung – die Atombombe – fördern diese Paranoia. Die Inhalte der Science-Fiction-Filme konstituieren sich damit auf zwei mögliche Ausführungen:⁷¹

„[...] einmal mit der Evasion, der Flucht des Menschen in den Weltraum hinaus und der Sicherung der ‚Grenze‘ durch Stationen im Raum, zum anderen mit der Invasion, der phantastischen Bedrohung der Welt durch Wesen mit Massenvernichtungswaffen und fehlender Bereitschaft zur Kommunikation.“⁷²

Im Gegensatz zu späteren Filmen des Science-Fiction-Genres existiert in den fünfziger Jahren für alles eine Erklärung. Dabei wird die Welt nie in der Vergangenheit oder Zukunft präsentiert, die Darstellung der Welt ist stets die aktuelle.⁷³

⁷¹ Seeßlen/Jung 2003, S. 137

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. Ebd.

Klaus Scherpe spricht von einer „*vermeintlichen Nullpunktsituation von 1945*“⁷⁴, die „*als Stunde der Apokalypse [...] als reinigendes Erlebnis, als ‚moralischer Gewinn aus der Niederlage*“⁷⁵, auch als *ästhetisches Faszinosum einer ‚inneren‘ Freiheit und Gelassenheit am Rande des Abgrunds*“⁷⁶ bezeichnet wurde.⁷⁷ Hans Krahl markiert Weltuntergangsvisionen nicht erst seit dem Jahr 1945 als „*Gegenstand institutionalisierter Reflexion und ästhetischer/philosophischer Diskurse*“⁷⁸ und erwähnt in diesem Kontext die Johannesoffenbarung als theologisches Paradigma, in der nicht nur die Apokalypse beschrieben, sondern zusätzlich ein Bild der Welt nach der Apokalypse gezeichnet wird.⁷⁹

*„Mit der seit den Bombenabwürfen von Hiroshima und Nagasaki in das öffentliche Bewusstsein getretenen Möglichkeit einer vom Menschen realisierbaren Katastrophe globalen Ausmaßes und damit der Bewusstheit über die Möglichkeit der Auslöschung der Menschheit erhält die ästhetisch-literarische Bearbeitung dieses Themas einen radikal anderen Status als zuvor.“*⁸⁰

Der Weltuntergang kann also nicht mehr als Metapher gedeutet werden, da aufgrund der Atombombe und deren Auswirkungen ein Weltuntergang tatsächlich stattfinden könnte.⁸¹ Laut Krahl geschieht dies anlässlich des Verlustes von der „*Unschuld der Uneigentlichkeit*“⁸². Der Weltuntergang als Bezugsmodell ist nicht mehr relevant⁸³, vielmehr wird er „*selbst zum mental zu verarbeitenden Phänomen*.“⁸⁴

Die postapokalyptischen Filme die in den 1950er Jahren erscheinen, wirken oftmals überinszeniert, um die nuklearen Ängste der Gesellschaft zu schmälern; es handelt sich dabei meist um Erzählungen mit Happy End, um Rezipienten eine heile Welt vorzutäuschen.⁸⁵

⁷⁴ Scherpe 1986, S. 287

⁷⁵ Kantorowicz 1949. Zit. n. Scherpe 1989, S. 287

⁷⁶ Scherpe 1986, S. 287f

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Krahl 2004, S. 15

⁷⁹ Vgl. Ebd.

⁸⁰ Ebd. S. 16

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Booker 2005, S. 175

1.2. Der letzte Mensch – eine Diskursfigur der (Post)Apokalypse

Die Illustration eines letzten Menschen stellt – ob im Film oder in der Literatur – eine Diskursfigur dar. Dabei ist es wichtig, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, was einen letzten Menschen ausmacht; wann wird die Grenze der Menschlichkeit überschritten?

Judith Schossböck u.a. beschäftigt sich in einem Beitrag mit „letzten“ Menschen in der Kultur- und Literaturgeschichte, die in der (post)apokalyptischen Umgebung eine tragende Rolle spielen. Sie stellt dabei die Frage, wer diese letzten Menschen sind und wie sich diese verhalten, wenn alle Richtlinien des sozialen menschlichen Zusammenlebens plötzlich nicht mehr existent sind.⁸⁶ Laut Arzt und Psychoanalytiker Bodo Kirchner ist im Untergang stets ein Retter bzw. eine Retterin vorhanden.⁸⁷

„Und wenn nicht, dann zumindest eine Heldin oder einen Helden, aus deren oder dessen Perspektive der Untergang uns alle betrifft. Von daher ist die Figurenzeichnung der letzten Überlebenden alles andere als irrelevant: Vertreten sie einen ‚richtigen‘ Glauben, sind sie welche von den ‚Guten‘, tun wir gut daran, uns dieser Richtung anzuschließen, wenn uns der Untergang droht?“⁸⁸

In Bezug auf die Charakteristika letzter Menschen stellt Schossböck fest, dass in der Literatur in postapokalyptischen Schauplätzen zunächst oftmals die Geschlechterfrage gestellt wird. Die meisten Protagonisten solcher Szenarien sind Männer, Frauen treten (wenn überhaupt) als eine Nebenrolle auf. Auf die Herkunft dieser letzten Menschen wird dabei meist nur angespielt, oder während der Erzählung näher erläutert.⁸⁹ Allerdings ist die Herkunft der Menschen aber auch häufig irrelevant.

⁸⁶ Vgl. Judith Schossböck: Letzte Menschen. Die Heldinnen und Helden des Weltuntergangs. 11.12.12. URL: <http://www.bpb.de/apuz/151308/letzte-menschen?p=0>
(Letztes Abrufdatum: 13.12.12)

⁸⁷ Vgl. Martin Stricker: Die Katastrophe macht den Thrill aus. In: Salzburger Nachrichten vom 4.3.2011. Zit. n. Judith Schossböck: Letzte Menschen. Die Heldinnen und Helden des Weltuntergangs. 11.12.12. URL: <http://www.bpb.de/apuz/151308/letzte-menschen?p=0>
(Letztes Abrufdatum: 13.12.12)

⁸⁸ Judith Schossböck: Letzte Menschen. Die Heldinnen und Helden des Weltuntergangs. 11.12.12. URL: <http://www.bpb.de/apuz/151308/letzte-menschen?p=0>
(Letztes Abrufdatum: 13.12.12)

⁸⁹ Vgl. Ebd.

Die Art und Weise, wie sie vor der Apokalypse gelebt haben, gehört zu der Konfrontation der Figuren mit ihrer Vergangenheit, häufig ist eine dunkle Vorgeschichte des Protagonisten präsent.⁹⁰

„Inwieweit sind diese Figuren, die mit dem Überleben bestraft oder auserwählt werden, aber etwas Besonderes – oder anders als die anderen? Handelt es sich bei der Darstellung von Katastrophenszenarien häufig um Wunschvorstellungen von zivilisationsmüden Individuen, die sich alles nur einbilden?“⁹¹

Die Protagonisten oder „letzten“ Menschen grenzen sich meist von anderen Figuren ab. Obgleich vorerst die „Wahl“ der Hauptfigur als willkürlich erscheint, so sind doch im Laufe der Erzählung bzw. bei präziser Analyse der Handlung und Protagonist(en) Zusammenhänge hinsichtlich Figurencharakteristik und postapokalyptischer Umgebung erkennbar. Dabei werden als Protagonisten oftmals Personen eingesetzt, die anderen Figuren intellektuell überlegen sind.⁹² Auffallend häufig ist die Charakteristik des einsamen Helden vor einer (post)apokalyptischen Kulisse.

In *The Road*, *I Am Legend* und *The Book of Eli* sind es jeweils Männer, die als Protagonisten fungieren; hierbei kann eine überlegene Intelligenz zumindest erahnt werden. *I Am Legend* und *The Book of Eli* zeichnen dabei das Bild der Hauptfigur als eine Art (Super-)Held, der es schafft (dies kann vermutet werden), die Menschen in eine bessere Welt/ Zukunft zu führen. *The Road* beschreibt weniger den bzw. die beiden Protagonisten als Helden, weist aber auf die „Andersartigkeit“ von Vater und Sohn hin, die beispielsweise nicht aufgrund von Nahrungsmangel Jagd auf Menschen machen – im Gegensatz zu vielen Menschen in ihrem Umfeld. Interessant dabei ist, dass Kannibalismus scheinbar bereits zu „Normalität“ verkommen ist.

Die Hauptfiguren in *Melancholia* unterscheiden sich dabei grundlegend von den anderen: Zum einen, da es sich um zwei Frauen handelt (eine eher ungewöhnliche Konstellation in diesem Genre) und zum anderen, da keine heldenhafte Charakterisierung präsent ist.

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. Ebd.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, anhand eines Textes von Viktor Frankl einen Zusammenhang zwischen der Enthumanisierung des Menschen im Konzentrationslager und der Entmenschlichung der Figur in einem postapokalyptischen Szenario herzustellen.

Der Psychologe Viktor E. Frankl thematisiert in seinem Buch „... trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager“ u.a. die Enthumanisierung der Konzentrationslagerinsassen bzw. der SS-Aufsicht. Dieser Kontext legt einen Vergleich zum Menschen in der postapokalyptischen Welt nahe, wobei ein direkter Vergleich natürlich nicht durchgeführt werden kann. Die Enthumanisierung der Menschen im Konzentrationslager fand auf zwei „Ebenen“ statt: Einerseits wurden Menschen ihrer Menschenwürde beraubt und unmenschlich behandelt (Konzentrationslagerinsassen), andererseits wurden Menschen aufgrund ihres inhumanes und unethischen Verhaltens anderen Menschen gegenüber zu „Un“-Menschen (SS-Aufsicht). In der Postapokalypse bestimmt meist die Welt (Natur, etc.) über das Schicksal des Menschen, also sind in Prinzip alle Menschen gleichermaßen betroffen. Allerdings sind auch in der Postapokalypse diese zwei Ebenen vorhanden: Es gibt diejenigen, die durch andere zur Enthumanisierung gezwungen werden und jene, die durch ihr Verhalten entmenschlicht werden (Bsp. Kannibalismus).

Eine Schlüsselstelle soll hierbei zitiert werden, um auf eine mögliche Verbindung zwischen dem Menschen im KZ und dem der Postapokalypse aufmerksam zu machen:

„[...] daß [sic!] man dem Menschen im Konzentrationslager alles nehmen kann, nur nicht: die letzte menschliche Freiheit, sich zu den gegebenen Verhältnissen so oder so einzustellen.“⁹³

Diese „letzte menschliche Freiheit“ wird auch dem Menschen in der Postapokalypse zuteil, wobei dies besonders in *The Road* deutlich wird: in diesem Film existieren Menschen, die aufgrund der fehlenden Ordnung kein soziales Leben mehr führen (können), sie „müssen“ sich daher entscheiden, wie sie ihr Leben führen „wollen“.

In der (Post)Apokalypse ist es egal, wie intelligent oder heldenhaft ein Mensch ist – er ist immer ein „Opfer“ der Natur. Sein Verhalten wird auf den Überlebensinstinkt reduziert, und er verliert die Kontrolle über sich selbst, über die

⁹³ Frankl 1982, S. 108

Umwelt sowie moralische und ethische Vorstellungen. Das Überleben ist die oberste Maxime, das Töten dabei nicht mehr moralisch verwerflich.

Für die Figur/ den Protagonisten ist irrelevant, ob es sich um eine tatsächliche Apokalypse im Sinne eines Weltuntergangsszenarios handelt oder eine „persönliche Apokalypse“, also die Tatsache ohne sein Zutun in eine Situation gebracht worden zu sein, der er nicht mehr entrinnen kann. Er ist gezwungen, rein in den Überlebensmodus zu schalten (beispielsweise auch während eines Krieges), infolgedessen setzt die Enthumanisierung ein.

1.2.1. Zum Begriff des Erhabenen im apokalyptischen Kontext

In diesem Kapitel wird versucht mit dem Begriff des *Erhabenen* in Bezug auf den Hauptfilm *Melancholia* zu operieren, wobei Merkmale des Erhabenen im Film gesucht und herausgearbeitet werden sollen. Dabei wird der Terminus zunächst anhand einiger philosophischer Ansätze (Edmund Burke, Immanuel Kant und Friedrich Schiller) definiert und anschließend mit Tiers *Melancholia* in Zusammenhang gebracht.

Burke konstituiert 1757 in einem Essay „The Sublime and the Beautiful“ das *Erhabene* als Gegensatz zum *Schönen*. Das Erhabene ist laut Burke in der Natur, das Schöne in der Kunst zu finden. Während das Schöne Lust und Vergnügen bereitet, löst das Erhabene Schrecken in uns aus. Eine der bekanntesten Ansichten dazu ist wahrscheinlich Kants Formulierung des Erhabenen als ästhetische Kategorie („Kritik der Urteilskraft“, 1790).⁹⁴ Kant unterscheidet das Erhabene in mathematisch (theoretisch) Erhabenes und dynamisch (praktisch) Erhabenes: das mathematisch Erhabene erwartet eine theoretische Erkenntnis, während das dynamisch Erhabene auf die Realisierung eines praktischen Wollens abzielt.⁹⁵

„Kant bietet alle in seiner Zeit irgend mit der Aura des Schauerlichen umgebenden Naturvorstellungen auf, um dem Anstoß zum Gefühl des Erhabenen das nötige Gewicht zu verleihen.“⁹⁶

⁹⁴ Vgl. Jan Assmann: Die Schrecken des Erhabenen. Festspiel Dialoge 2007. 14. August 2007. URL: http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2007/dia02_assmann.pdf (Letztes Abrufdatum: 12.12.12), S. 3

⁹⁵ Vgl. Homann 1977, S. 29

⁹⁶ Ebd.

Schiller führt Kants Konzept 1793 in „Über das Erhabene“ weiter, indem er Kants Unterscheidung des Erhabenen in dynamisch Erhabenes und mathematisch Erhabenes in Zusammenhang mit zwei – laut Schiller – wesentlichen Trieben des Menschen bringt: den *Vorstellungstrieb* (Theoretisch-Erhabene) und den *Selbsterhaltungstrieb* (Praktisch-Erhabene).⁹⁷

„Das Erhabene versetzt uns entweder in Todesangst und fordert unseren Selbsterhaltungstrieb heraus, oder es übersteigt unser Denken und fordert unseren ‚Vorstellungstrieb‘ heraus.“⁹⁸

Jan Assmann bezeichnet das Erhabene nach der Schiller'schen Auffassung als „eine Art Schocktherapie“⁹⁹, da das Erhabene dabei nicht die Befriedigung der Triebe zum Ziel hat (wie das Schöne) sondern - im Gegenteil - die Triebe zurückdrängt. Dies geschieht in zweifacher Ausführung, einerseits in Form des Todes (Meer, Wüste, Felsenabgründe etc.) also in der Natur, wo sich ein Mensch nicht aufhalten soll, und andererseits durch die Überforderung des menschlichen Verstandes auf intellektuelle Weise.¹⁰⁰

Kant definiert eine positive Lust im Schönen der Natur:¹⁰¹

„Im Schönen scheint - im Modus des Als-ob - eine ‚Technik der Natur‘ (KU B 77) auf, die dem Maß des Menschen angepaßt [sic!] ist und sein Bedürfnis nach Entsprechung von Natur und subjektiver Urteilskraft erfüllt. So ist die Natur nicht allein ein Objekt des Verstandes und mithin ein affektneutraler Kausalmechanismus, sondern auch als Analogon des Kunstwerks figürlich sprechend und wohltuend, also schön.“¹⁰²

Das Erhabene assoziiert laut Kant eine „negative Lust“¹⁰³, da es nicht auf harmonische Art und Weise Emotionen verbindet (wie das Schöne), sondern für Chaos sorgt:¹⁰⁴

„Das Erhabene ist für Kant also zuerst eine Erfahrung massiver affektiver Dissonanzen, objektiver und subjektiver Disproportionen und damit einer Gefahr: die als chaotisch wahrgenommene Natur könnte unwiderstehlich in das

⁹⁷ Vgl. Jan Assmann: Die Schrecken des Erhabenen. Festspiel Dialoge 2007. 14. August 2007. URL: http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2007/dia02_assmann.pdf (Letztes Abrufdatum: 12.12.12), S. 7f

⁹⁸ Ebd. S. 8

⁹⁹ Ebd. S. 9

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Böhme 1989, S. 120

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ KU B 76. Zit. n. Böhme, S. 120

¹⁰⁴ Vgl. Böhme 1989, S. 120

*subjektinterne Ordnungsfüge einschlagen und dieses zum Kollaps bringen.*¹⁰⁵

Somit orientiert sich Kant an der „*oxymoronalen Affektform des Erhabenen*“¹⁰⁶, die bereits von Joseph Addison, Richard Steele und Edmund Burke erfasst wurde und ebenfalls an der Theorie der gemischten Empfindungen, die Moses Mendelssohn ausgearbeitet hat.¹⁰⁷ Hierbei geht es um die Auffassung des Erhabenen, das im Gegensatz zum Schönen keinen Einklang der Emotionen mit sich bringt¹⁰⁸, die „*der ‚Beförderung des Lebens‘¹⁰⁹ dient-, sondern es basiert auf einer seltsamen Affektbewegung von wechselweiser Abstoßung und Anziehung, von ‚Hemmung‘ und ‚Ergießung‘ (sic!).*“¹¹⁰ Den Grund hierfür sieht Kant in der Form des Objekts begründet, das keine ruhige, innere Balance und „*Proportion zur Einheit geschlossene Form*“¹¹¹ aufweist, sondern die Natur¹¹² „*in ihrem Chaos oder ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung*“¹¹³ offenbart.¹¹⁴

Kant bezeichnet ein Objekt als erhaben, wenn dieses erhabene Gedanken im Rezipienten provoziert.¹¹⁵ Diese sind vor allem in der Natur zu finden, allerdings sind dafür „*Ideen der Vernunft*“¹¹⁶ notwendig, denn „*das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein*“¹¹⁷:

*„So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.“*¹¹⁸

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd.

¹⁰⁹ KU B 75. Zit. n. Böhme 1989, S. 120

¹¹⁰ Böhme 1989, S. 120

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ KU B 78. Zit. n. Böhme 1989, S. 120

¹¹⁴ Vgl. Böhme 1989, S. 120

¹¹⁵ Vgl. Universität Duisburg-Essen 2009. URL:http://www.uni-due.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=496%3A11-1-kritik-der-urteilstkraft&catid=48%3Akapitel-11&Itemid=55 (Letztes Abrufdatum: 12.12.12)

¹¹⁶ Kant 2001, S. 107

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

Aufgrund der gewaltigen Natur erkennt der Mensch zwar seine Ohnmacht¹¹⁹, allerdings „*könne er der Übermacht der Natur die Erkenntnis entgegensetzen, daß [sic!], obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte [sic!], seine ‚Menschheit‘, das Bewußtsein [sic!] der ‚eigenen Erhabenheit der Bestimmung‘, davon unberührt bleibe.*“¹²⁰ Diese psychische Bewältigung der physischen Natur des Menschen kennzeichnet laut Kant das Erhabene.¹²¹

Uwe Japp merkt in seinem Aufsatz „Das Erhabene in den Bergwerken von Falun“ u.a. im Kontext des Erhabenen die Voraussetzung des „*Nichtbetroffenseins*“¹²² an, die als Erklärung herangezogen werden kann, warum Schreckliches erleichtern bzw. sogar erfreuen kann.¹²³ Daran kann die Faszination bzw. Begeisterung an (post)apokalyptischen Szenarien möglicherweise markiert werden.

In diesem Zusammenhang kann in Lars von Triers *Melancholia* Erhabenes festgestellt werden: das astronomische Ereignis, die Apokalypse (Kollision vom Planet *Melancholia* mit Erde) übersteigt die Vorstellungskraft des Menschen – dadurch entsteht das Erhabenheitsgefühl (dynamisch Erhabenes), was sich allerdings nur unter der Voraussetzung der *Nichtbetroffenheit* entwickeln kann. Laut Kant gilt ein Objekt als erhaben, wenn es im Zuschauer erhabene Gedanken hervorruft; dies ist in *Melancholia* in zweifacher Weise der Fall: Zum einen ist der Planet ein erhabenes Objekt, das den geistigen (menschlichen) Verstand überfordert und dadurch im Menschen selbst das Gefühl der Erhabenheit bewirkt. Die Protagonistin Justine beispielsweise starrt oft in den Himmel, auf den Planeten *Melancholia*, der sie beeinflusst. Dieser evoziert in Justine erhabene Gedanken sowie Faszination; sie hat den Untergang psychisch bewältigt bzw. akzeptiert. Justine fühlt sich dabei aber offenbar nicht (persönlich) betroffen, was ein Grund sein könnte, weshalb sie dem Untergang sorgenlos entgegenblickt. Sie hat also die Voraussetzung für das Erhabenheitsgefühl erreicht - die Nichtbetroffenheit. Zum anderen wird in der Endszene des Films Erhabenes in akustischer Form sichtbar: in dieser Sequenz ist Musik *die* Tonkulisse schlechthin; sie übertönt schlussendlich alle Geräusche, die im Film visualisiert werden (Schluchzen und

¹¹⁹ Vgl. Universität Duisburg-Essen 2009. URL:http://www.uni-due.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=496%3A11-1-kritik-der-urteilstkraft&catid=48%3Akapitel-11&Itemid=55 (Letztes Abrufdatum: 12.12.12)

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. Ebd.

¹²² Japp 2007, S. 210

¹²³ Vgl. Ebd.

Weinen). Trier bewirkt damit eine Ästhetisierung durch die Überblendung des innerdiegetischen Dialogs: Er „erhebt“ Musik über Sprache und macht Musik zum Erhabenen, indem sie im Rezipienten dadurch ein Erhabenheitsgefühl auslöst – ebenfalls unter dem Aspekt der Nichtbetroffenheit.

Somit kann sich das Erhabenheitsgefühl unter zweierlei Voraussetzungen entwickeln: einerseits durch ein erhabenes Objekt, das im Zuseher erhabene Emotionen hervorruft und andererseits unter Anwesenheit des Nichtbetroffenheit.

2. Filmische Analyse

Die Methode der Diplomarbeit beinhaltet eine präzise Analyse des Films *Melancholia*. Ausgehend von den Analysemethoden Knut Hickethiers und Werner Faulstichs sollen im folgenden Kapitel die Vorgehensweisen erläutert und die Art der Filmanalyse bestimmt werden. Auf die hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse wird aus dem Grund genauer eingegangen, da keine eindeutige Definition existiert, diese aber einen relevanten Aspekt für die in der Arbeit folgende Filmanalyse einnehmen soll. Dafür erscheint es notwendig, die Ziele sowie die Herangehensweise der literarischen Hermeneutik zu formulieren, um die hermeneutische Filmanalyse verständlich zu machen.

2.1. Theoretische Basis

Für das Verständnis eines Filmes ist es notwendig, verschiedene Elemente zu beschreiben und zu analysieren. Die Filmanalyse erweist sich als adäquate Methode, um die Struktur eines Films – Dramaturgie, Narration, Filmästhetik, Handlung etc. – zu dekodieren und somit das Verstehen des Films zu fördern sowie Raum für individuelle Interpretationen zu lassen. Medienwissenschaftler wie Knut Hickethier („Film- und Fernsehanalyse“, 2007) und Werner Faulstich („Grundkurs Filmanalyse“, 2002) liefern theoretisches Fundament sowie Exempel von Filmanalyse in ihren Werken.

Hickethier hat folgende Zielsetzungen von Film- und Fernsehanalyse angesichts der methodischen Debatten formuliert¹²⁴:

Film- und Fernsehanalyse dient:

- der Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmung;
- der Vervollkommnung der ästhetischen Geschmackbildung;
- der Steigerung des ästhetischen Genusses;
- der Gewinnung von Kenntnissen über die audiovisuellen Medien;
- der genaueren Beschreibung und besseren Beurteilung von medialen Prozessen.

Faulstich beschreibt in seinem Text den Aufbau einer Filmanalyse anhand

¹²⁴ Hickethier 2007, S. 3

verschiedener Filmgenres basierend auf eigener Empirie des Verfassers. Er unterscheidet dabei zwei Arten der Filmanalyse, die *Medienanalyse* und die *Produktanalyse*; während die Medienanalyse den Film allgemein als Medium wahrnimmt, befasst sich die Produktanalyse mit der Analyse eines einzelnen Films. Faulstich wendet dabei die Produktanalyse auf Spielfilme an.¹²⁵

„Die Filmanalyse als Produktanalyse widmet sich der systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb deren bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird.“¹²⁶

Hickethier setzt sich mit vier Ebenen der Filmanalyse auseinander, der Analyse des Visuellen, des Auditiven, des Narrativen sowie des Schauspielens und Darstellens und erläutert u.a. die Unterschiede zwischen hermeneutischer und empirisch-wissenschaftlicher Vorgehensweise.¹²⁷ Das empirisch-sozialwissenschaftliche Verfahren wird hauptsächlich in der Inhaltsanalyse zur Untersuchung angewendet, wobei „[...] es auf die Beantwortung gezielter Fragen im Zusammenhang größerer Produktmengen ankommt“¹²⁸. Die Inhaltsanalyse wird besonders in der sozial- und publizistikwissenschaftlichen Forschung angewendet. Die hermeneutische Analyse entfaltet sich in den Geisteswissenschaften, dabei vor allem in der Literaturwissenschaft. Diese setzt sich ab Ende der 1960er Jahre mit Film und Fernsehen auseinander, woraus sich schließlich die Medienwissenschaft in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt.¹²⁹ Die literarische Hermeneutik beschäftigt sich unter anderem mit dem „**Sinnverstehen künstlerischer Texte** [...] (vgl. Szondi 1975, Leibfried 1980)“.¹³⁰ Textauslegung meint dabei nicht nur die Interpretation und Auslegung innerhalb eines literarischen Werkes, sondern zielt auch darauf ab, latente Merkmale an die Oberfläche zu bringen – vor allem hierbei knüpft die Film- und Fernsehanalyse an:¹³¹

„Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten

¹²⁵ Vgl. Faulstich 2008, S.11

¹²⁶ Ebd. S. 18

¹²⁷ Vgl. Hickethier 2007

¹²⁸ Ebd. S. 30

¹²⁹ Vgl. Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Ebd. S. 29f

erkennbar zu machen.“¹³²

Die hermeneutische Textanalyse ist ein Verfahren, bei dem **zirkulär** gearbeitet wird und besteht somit im Gegensatz zur Inhaltsanalyse aus keiner strikt linearen Abfolge. Dieses zirkuläre Verfahren lässt sich insofern erklären, dass der Text immer wieder aufs Neue befragt und dadurch mit Einzelbefunden sowie Interpretationsergebnissen gegenübergestellt wird.¹³³ Thomas Koebner legt die Eigenschaften der hermeneutischen Filmanalyse u.a. wie folgt dar:

„Wiederholte Anschauung und wiederholte Kontrolle der Beschreibung durch den Blick auf den Gegenstand [...] die Fähigkeit zur Einfühlung und Abstraktion, der ausreichenden Begründung und der Veranschaulichung am Beispiel.“¹³⁴

Die hermeneutische Analyse birgt jedoch die Gefahr, „[...] *das Werk bestätigend fortzuschreiben und disparate Elemente zu harmonisieren*“¹³⁵, ein Aspekt, den Harro Müller erwähnt und aufgrund dessen eine Betonung der Differenzen verlangt.¹³⁶

*„Müller steht damit im Diskussionszusammenhang einer Postmoderne-Debatte, die ebenso das **Konzept der Dekonstruktion** favorisiert (Müller 1990).“¹³⁷*

Ähnliche Ansätze sind auch in der Film- und Fernsehanalyse vorhanden. Allerdings weist die filmanalytische Praxis Schwierigkeiten hinsichtlich der Interpretation und Beschreibung von audiovisuellen Codes auf, da zusätzliche Elemente wie beispielsweise Bild, Ton, Montage, Szenerie etc. zu berücksichtigen sind. Der Fokus der hermeneutischen Film- und Fernsehanalyse liegt jedoch auf dem Sinnverstehen, weshalb keine objektive Analyse gewährleistet werden kann, weder vom Rezipienten noch vom Analysierenden. Das bedeutet aber keineswegs, dass die Interpretation nun beliebig ausfallen darf.¹³⁸

„[...] der Analysierende muss sich seines Vorverständnisses bewusst werden, muss in die Analyse seinen Standort, seine Interessen (die sich von den Interessen und dem Standort anderer Filmbetrachter durchaus unterscheiden können), seine Rezeptionsbedingungen einbeziehen und davon ausgehen, dass sich in der Rezeption auch seine Lebenserfahrungen auswirken (vgl. Schutte

¹³² Ebd. S. 30

¹³³ Vgl. Ebd. S. 30f

¹³⁴ Koebner 1990, S. 7. Zit. n. Hickethier 2007, S. 31

¹³⁵ Hickethier 2007, S. 31

¹³⁶ Vgl. Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. Ebd.

1990, S. 24ff.).¹³⁹

Koebner hat die Idee der hermeneutischen Film- und Fernsehanalyse wie folgt definiert:

„Interpretation heißt auch Verständigung. Sie verlangt Gefühle und Eindrücke zu präzisieren, sich in den Bedeutungshorizont eines Werkes (oder einer Werkgruppe) hineinzubewegen, so dass es zur Überschneidung mit dem jeweils eigenen Erfahrungs- und Denkhorizont kommt. Interpretation ist ein Prozess der Orientierung im Werk, das dadurch allmählich vertrauter wird, seine Brüche und Tiefen erschließt. Sie ist aber auch ein Prozess der Orientierung im Kopf der Betrachter. Bei der Interpretation treten Publikum und Kunstprojekt, Subjekt und Objekt in ein beide umgreifendes Spannungsfeld ein, in dem ästhetische und soziale, psychische und historische Dimensionen einander durchdringen und sichtbar werden.“¹⁴⁰

Um das filmische Werk *Melancholia* analysieren zu können, bedarf es einer Kombination der vorgestellten Methoden, aufgrund der Problematik bezüglich einer „richtigen“ Arbeitsweise. Der folgende Film folgt vor allem der qualitativen Analyse, richtet sich also vornehmlich nach der Hermeneutik.

In Bezug auf das Thema der Arbeit erscheint eine Analyse der Kategorien Figurenanalyse (Charakteristik von Haupt- und Nebenfiguren sowie Figurenkonstellation), Narration, Raum, Licht, Sprache und Musik als relevant. Eine Szenenanalyse (mit Einstellungsformular) soll Einblick in die Struktur des Films geben, wobei auch die Kameraeinstellung und -perspektive berücksichtigt werden können. Zudem soll die Szene auf die genannten Merkmale sowie auf das Thema der Arbeit hin untersucht werden.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Koebner 1990, S. 6. Zit. n. Hickethier 2007, S. 31

II. FILMANALYSE

3. Thesenbildung

3.1. Forschungsfragen

Im Folgenden werden die relevanten Forschungsfragen formuliert, die für die anschließende Filmanalyse richtungsweisend sein sollen.

3.1.1. *Was sind Motive und Charakteristika des letzten Menschen?*

3.1.2. *Welcher Bezug auf die Medialisierung lässt sich dabei herstellen?*

3.1.3. *Worin liegt die Besonderheit an Triers Darstellung des „letzten“ Menschen?*

4. Melancholia

„Leben gibt es nur auf der Erde – und nicht für lange Zeit: Vielleicht ist diese im Film formulierte Einsicht, die tatsächlich Grund zur Melancholie geben kann, die tiefere Motivation für diesen Film. Je näher dieses Ende rückt, umso zärtlicher erscheint nun auch der Blick des Regisseurs auf seine Figuren.“ (Rüdiger Suchsland)



Abbildung 1: Beginn des Films nach Prolog

4.1. Kurzinhalt

„A beautiful movie about the end of the world.“ (Lars von Trier)

Der Film handelt vom Untergang der Welt infolge des Planeten *Melancholia* der mit der Erde kollidiert und somit das Ende der Menschheit herbeiführt. Der Planet, der sich langsam der Erde nähert, wirkt auf die Psyche der beiden Protagonistinnen, den Schwestern Justine und Claire.

Wie in den (meisten) Filmen von Lars von Trier üblich, beginnt der Film mit einer Art Prolog. Auf der Homepage www.kino-zeit.de wird dieser und dessen mögliche Interpretation wie folgt beschrieben:

„In seinem gewaltigen Prolog nimmt Lars von Trier das Ende vorweg, gerade so, als würde er dem Zuschauer von Anfang an gar nicht erst die Möglichkeit geben, sich dem Unausweichlichen zu entziehen. Wie die Protagonisten in seinem Film, so ist auch der Zuschauer dem Ende hilflos ausgeliefert, sehenden Auges steuern wir auf das Unglück zu und können uns ihm nicht entziehen.“¹⁴¹

4.2. Figurenanalyse

Der Film als audiovisuelles Medium liegt aus medienspezifischer Sicht im Nachteil wenn es um die Charakterisierung, Hervorhebung und Emotionalität von Figuren geht, anders als beispielsweise eine Rollenbeschreibung in einem literarischen Werk.¹⁴² Ein Film „[...] tendiert zum Sichtbaren, zum Äußerlichen und muss einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten.“¹⁴³ Aufgrund dessen wird der Fokus im Film mehr auf die Handlung und nicht die Figuren gelegt, weswegen die Relevanz der im Film tatsächlich auftretenden Charaktere als Handlungsträger eine zentrale Rolle spielt.¹⁴⁴

¹⁴¹ Joachim Kurz: Jedem Ende wohnt ein Zauber inne. <http://www.kino-zeit.de/filme/melancholia> (Letztes Abrufdatum: 18.Juli 2012)

¹⁴² Vgl. Faulstich 2008, S. 97

¹⁴³ Ebd. S. 97

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

4.2.1. Charakteristik der Protagonisten

„*Claire is representing the sane normal human being. Who has compared to Justine something to lose. She has a family, she's not nearly as egocentric as Justine is.*“¹⁴⁵

Im folgenden Kapitel sollen die beiden Hauptfiguren, die Schwestern Justine und Claire charakterisiert und analysiert werden.

Gleich zu Beginn des Films, in dem ca. 8-minütigen Prolog¹⁴⁶, treten die Protagonistinnen das erste Mal in Erscheinung. In Slow Motion und mit dem Präludium zur Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner präsentiert Lars von Trier bereits das (unausweichliche) Ende des Films. Darin schafft von Trier mit gewaltigen apokalyptischen Aufnahmen eine bedrohliche Stimmung, wobei die Musik einen ganz besonderen Stellenwert einnimmt. Der Film wird in zwei Kapitel unterteilt, der erste Teil ist mit dem Namen *JUSTINE*¹⁴⁷ tituiert, der zweite trägt den Namen *CLAIRE*¹⁴⁸. Auf einen Epilog wird in *Melancholia* verzichtet. Beispielbilder aus dem Prolog:



Abbildung 2: Justine (Kirsten Dunst)

¹⁴⁵ Lars von Trier. DVD-Extra: Über Melancholia. 00:07:12-

¹⁴⁶ 00:00:17 – 00:08:02

¹⁴⁷ Erstes Kapitel: 00:08:20 - 01:06:09

¹⁴⁸ Zweites Kapitel: 01:06:12 – 02:03:55



Abbildung 3: Graues Garn



Abbildung 4: Justine, Leo (Cameron Spurr) und Claire (Charlotte Gainsbourg)



Abbildung 5: Kollision

4.2.1.1. Justine



Abbildung 6: Justine

Justine ist die Figur, die sich im Laufe des Films besonders entwickelt bzw. verändert. Zu Beginn des Films wird sie als glückliche und unbeschwerte junge Frau präsentiert, die, frisch verheiratet, mit ihrem Mann zur eigenen Hochzeitsfeier fährt. Sie ist emotional und neigt zu Spontanität, im Gegensatz zu ihrer Schwester Claire. Doch bereits während der Hochzeitsfeier verändert sich die Stimmung von Justine: sie verfällt immer mehr depressivem, melancholischem und beinahe ängstlichem Verhalten und distanziert sich schließlich von der Hochzeitsgesellschaft, was u.a. zum Streit zwischen ihr und Claire führt, bei dem Claire Justine des Lügens beschuldigt. Justine bemüht sich daraufhin zwar, auf der Hochzeitsfeier zu lächeln und ihrer Schwester und ihrem Schwager alles recht zu machen, allerdings betrinkt sie sich im Laufe des Abends und am Ende der Feier bricht ihre „wahre“ Persönlichkeit aus ihr heraus. Claire und John wissen offenbar von Justines psychischen Problemen, allerdings scheint es manchmal, als würden sie nicht ernst genommen bzw. nicht als Krankheit angesehen (besonders von John). Der Abend endet schließlich in einem Desaster. Justine beendet die Ehe mit ihrem Mann Michael; sie zerstört aber nicht nur ihre Beziehung, sondern kündigt außerdem ihren Job, in dem sie nur wenige Stunden zuvor befördert wurde. Justine handelt erstaunlich entschlossen, wirkt dabei gleichzeitig aber fremd und apathisch. Zu Beginn des zweiten Kapitels ist Justine nur ein Schatten ihrer selbst: sie wird von Claire und John aufgenommen, da sie kaum noch allein gehen kann. Aufgrund ihrer Depression wird sie immer schwächer und hilfloser. Sie kann kein Essen mehr schmecken: „It tastes like ashes.“ („Es schmeckt wie Asche.“)¹⁴⁹

¹⁴⁹ 01:13:33

Im Gegensatz zu Claire „sucht“ Justine noch ihren Platz in der Welt, die Hochzeit mit Michael scheint eine Möglichkeit, diesen zu finden – aber auch diese scheitert. Somit ist der Aufprall des Planeten mit der Erde (und dessen Konsequenz die Zerstörung der Menschheit) für Justine der letzte Ausweg, dieser Welt zu entgehen.¹⁵⁰

Justine blickt oft zum Himmel und wirkt dabei wie gebannt bzw. verfällt sie fast in eine Art Trance, vor allem wenn sie *Melancholia* erblickt.

Die Korrelation zwischen dem Planeten und dem psychischen sowie physischen Zustand Justines ist evident: je näher der Tag der Kollision rückt, desto stärker und entspannter bzw. gelöster wird Justines Stimmung. Justine akzeptiert das herannahende Ende, Claire schafft und kann das nicht.



Abbildung 7: Justine im Licht von Melancholia

Justine repräsentiert zunächst eine schwache Figur, eine Kranke, um die man sich kümmern muss. Sie verändert sich aber (durch Einwirkung vom „blauen“ Planeten *Melancholia*) zur eigentlichen Protagonistin des Films die dem Ende der Welt beinahe furchtlos gegenübersteht. Justine sehnt sich nach einem Weltuntergang, da sie in ihm die Erlösung erhofft. Von ihrem Neffen Leo wird sie „Tante Stahlbrecher“ („Aunt Steelbreaker“) genannt – „[d]er Name Steelbreaker [...] stammt wohl [...] aus dem Online-Rollenspiel World of Warcraft. Diesen Namen trägt dort einer der drei ‚Eisengiganten‘, welche die alte Titanen-Festung Ulduar bewachen.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Vgl. Anne Soho: Melancholia – Psychoanalyse und Untergang. URL: <http://de.kino.yahoo.com/blogs/filmkritiken/melancholia-psychoanalyse-und-untergang-111544208.html> (Letztes Abrufdatum: 10.12.12)

¹⁵¹ Christina Striewski: Nichts, das ist kein schlechter Slogan. (23.11.11) URL:

Christina Striewski geht davon aus, dass Leo das ‚wahre Wesen‘ seiner Tante erkennen würde, wenn er sie mit diesem Namen anspricht. Der Name – Stahlbrecher – offenbart Justines Charakter: während des Films (besonders ab dem Kapitel *CLAIRE*) wirkt sie nicht wirklich menschlich oder emotional; dies ändert sich in der letzten Szene des Films¹⁵², auf die später in Form einer Szenenanalyse näher eingegangen wird.

Die Darstellerin Justines (Kirsten Dunst) bemerkt, dass sich Justines Beziehung zum Planeten insofern verändert, dass sie schlussendlich selbst den Planeten repräsentiert.¹⁵³

4.2.1.2. Claire



Abbildung 8: Claire

Claire wird am Beginn als verantwortungsbewusste und vernünftige Frau dargestellt, die in jeder Situation weiß, was zu tun ist. Auch die Mutter spricht auf der Hochzeitsfeier von ihr als ein „vernünftiges Mädchen“¹⁵⁴. Claire ist vorerst die stärkere der beiden Schwestern, die, allem Anschein nach, ihr Leben im Griff hat. Während der Hochzeitsfeier kontrolliert sie das Geschehen, als Justine es beispielsweise nicht „schafft“, den Brautstrauß zu werfen, übernimmt Claire das für sie. Claire scheint zwar ihren Platz in der Welt bzw. der Gesellschaft gefunden zu haben (mit wohlhabendem Mann und Kind), wirkt aber trotzdem nie wirklich glücklich. Eine der wenigen Szenen, in denen sie lächelt bzw. erleichtert agiert, ist

<http://www.perlentaucher.de/essay/nichts-das-ist-kein-schlechter-slogan.html> (Letztes Abrufdatum: 01.01.13)

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Vgl. Kirsten Dunst. DVD-Extras: Über Melancholia. 00:01:19

¹⁵⁴ 00:19:59

jene, in der *Melancholia* zunächst an der Erde vorbeizieht.¹⁵⁵ Claire versucht ihrer Schwester zu helfen, sie aus der Depression zu „befreien“; doch nicht ihr gelingt es, sondern *Melancholia*.

Claire ist von Anfang an skeptisch und beinahe ängstlich wegen des Planeten, lässt sich aber von John beruhigen. Dies ändert sich jedoch schlagartig, als Claire erkennt, dass der Planet *Melancholia* tatsächlich mit der Erde kollidieren und diese dadurch zerstören wird, wie es von einigen „Wissenschaftlern“ im Internet vorausgesagt wurde. Von dem Zeitpunkt an ist sie wie ausgewechselt: Sie ist hysterisch, handelt unüberlegt und verliert die Kontrolle über sich. Es scheint geradeso, als würde *Melancholia* die beiden Frauen insofern beeinflussen, dass sie ihren psychischen Zustand wechseln¹⁵⁶ oder aber ihr wahres Wesen zutage bringen. Während Claire immer hysterischer wird, ist Justine die Ruhe selbst und wirkt nicht wie zu Beginn teilnahmslos, sondern handelt entschlossen und klar. Als Claire John tot auffindet¹⁵⁷, wirkt sie erstaunlich gefasst. Allerdings ist Johns Selbstmord der Beweis dafür, dass er bzw. die Wissenschaft sich geirrt hat.

Claire wehrt sich lange gegen den Gedanken, dass das Ende der Welt bevorsteht, sie verdrängt diesen immer wieder. Einerseits steht sie gegenüber der Meinung ihres Mannes skeptisch gegenüber, andererseits ahnt oder erwartet sie, dass irgendetwas dabei nicht stimmt. Sie wirkt fast stur entgegen der Tatsache, dass es bald zu Ende sein wird. Sie versucht, mit ihrem Sohn ins Dorf vor dem Untergang zu fliehen, doch auch das gelingt nicht.

Claire kann die Situation nicht ändern, egal, wie sie sich verhält bzw. handelt. Dadurch büßt sie ihre Kontrolle ein und wird immer verzweifelter.¹⁵⁸ Selbst als Claire das Ende der Welt „anerkennen“ muss, möchte sie sich davon distanzieren und plant ein harmonisches Zusammensitzen auf der Terrasse „when it happens“ („wenn es passiert“)¹⁵⁹, was Justine aber sehr barsch ablehnt: „I think it’s a piece of shit.“ („Ich finde ihn [den Plan] ziemlich beschissen.“)¹⁶⁰ Claire wiederholt nach diesem Dialog den Satz aus dem ersten Kapitel: „Sometimes I hate you so much.“ („Manchmal hasse ich dich so sehr.“).¹⁶¹

¹⁵⁵ 01:36:19

¹⁵⁶ Auch Lars von Trier spricht dies an: „They would kind of change parts during the film.“ („Sie wechseln quasi die Rollen im Verlauf des Films.“) DVD-Extras: Über *Melancholia*. 00:08:05

¹⁵⁷ 01:46:49

¹⁵⁸ Vgl. Irene Oestrich. DVD-Extras: Über *Melancholia*. 00:06:21-00:06:29

¹⁵⁹ 01:55:25

¹⁶⁰ 01:56:57

¹⁶¹ Erstes Kapitel: 01:00:49; Zweites Kapitel: 01:57:29

Der Planet *Melancholia* wirkt auf die beiden Protagonistinnen Justine und Claire, dies äußert sich im unterschiedlichen und wieder gegensätzlichen Verhalten der Schwestern. Justine scheint durch ihre seelische Erkrankung – die Depression, bzw. ihre Melancholie - eine Art Hellsichtigkeit bzw. höhere Erkenntnis zu erlangen, die Claire fehlt.

Charlotte Gainsbourg (Claire) charakterisiert ihre Figur als eine Frau, die Kontrolle besitzt bzw. besitzen möchte – so will sie auch die Ängste sowie die Krankheit ihrer Schwester kontrollieren.¹⁶²

4.2.2. Nebenfiguren

Die wichtigsten Nebenfiguren stellen Claires Mann John und ihr Sohn Leo dar, sie erscheinen auch im zweiten Kapitel des Films, während die anderen Nebenfiguren nur im ersten Teil (auf der Hochzeitsfeier) anwesend sind. Die Eltern der Schwestern Justine und Claire beispielsweise werden hierbei höchst unterschiedlich präsentiert: während der Vater sich als sehr unternehmungslustiger und dem Feiern nicht abgeneigter Mann zeigt, wirkt die Mutter kalt und distanziert; sie spricht sich zudem in ihrer (unfreiwillig gehaltenen) Rede auf der Feier gegen die Ehe aus und ist in ihrem Verhalten bzw. ihrer Aussagen der Inbegriff von Pessimismus. Wie Justine zieht sie sich während der Hochzeitsfeier zurück. Justines Ehemann Michael ist ein sanftmütiger Mann, der wohl alles für Justine tun würde. Er weiß offenbar von ihren Stimmungsschwankungen, da er in der Szene, in der er Justine von ihrem zukünftigen gemeinsamen Grundstück erzählt, darauf anspielt.¹⁶³ Eine weitere Nebenfigur ist Justines Chef und Michaels Trauzeuge Jack, der Justine während der Hochzeitsfeier befördert; am Ende des Abends kündigt Justine jedoch mit folgenden Worten: „I hate you and your firm so deeply, I couldn't find the words to describe it. You are a despicable, powerhungry little man, Jack.“ („Ich hasse dich und deine Firma so abgrundtief, ich finde gar keine Worte um es zu beschreiben. Du bist ein widerwärtiger machtgieriger kleiner Mann, Jack.“)¹⁶⁴

John stammt aus wohlhabendem Haus bzw. ist sehr wohlhabend, der u.a. für Justines Hochzeitsfeier, den Hochzeitsplaner und die Unterkunft der Gäste bezahlt

¹⁶² Vgl. Charlotte Gainsbourg. DVD-Extras: Über *Melancholia*. 00:01:58-00:02:12

¹⁶³ Ab ca. 00:35:40

¹⁶⁴ Ab 00:58:00

hat. Er ist Wissenschaftler, der die Kollision des Planeten *Melancholia* mit der Erde zunächst wie alle anderen als unwahrscheinlich erklärt. Es wird ein spektakuläres astronomisches Ereignis erwartet, dass die Menschheit miterleben darf. John tritt als Prototyp des Wissenschaftlers auf, der keine Zweifel an der Richtigkeit der Wissenschaft hegt. Claire, die der ganzen Sache sehr skeptisch gegenübersteht und im Internet über eine (mögliche) Kollision recherchiert, wird von John nicht ernst genommen und wie üblich beruhigt.¹⁶⁵

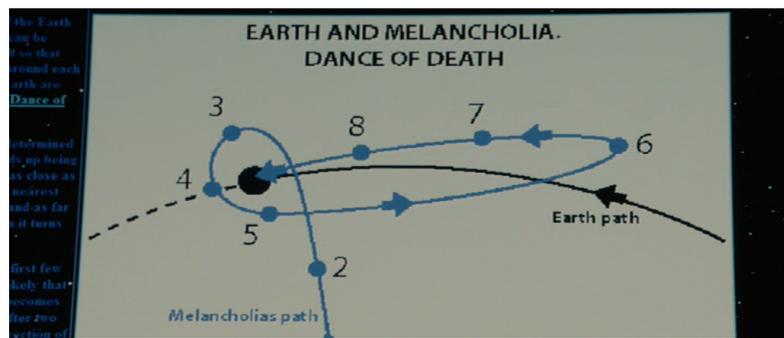


Abbildung 9: Todestanz

Als John jedoch erkennt, dass eine Kollision stattfinden wird - was die Zerstörung der Erde bedeutet - nimmt er sich aus lauter Verzweiflung das Leben. Leo, der Sohn von Claire und John, ist ebenfalls sehr an dem Planeten und dessen Flugbahn interessiert und den „Flyby“¹⁶⁶ unbedingt miterleben möchte; dafür bastelt er sogar ein Gerät, mit dem man das Näherkommen bzw. die Entfernung des Planeten beobachten kann (siehe Abb. 10). Diese Erfindung wird später Claires schlimmste Befürchtung bestätigen: Der Zusammenstoß.



Abbildung 10: Leos Erfindung

¹⁶⁵ Ab 01:27:56

¹⁶⁶ Flyby: Der Vorbeiflug des Planeten *Melancholia* an der Erde, der sich zunächst bewahrheitet.

4.2.3. Figurenkonstellation

Figurenkonstellationen machen einen Großteil der Dramaturgie aus (z.B. Dreiecksbeziehung: Frau zwischen zwei Männern, der einzelne gegen die Gesellschaft usw.).¹⁶⁷ Figuren, die im Film erscheinen, formen eine Konstellation, also eine bestimmte Gruppierung, wie die Figuren zueinander stehen. Diese Konstellation bleibt nicht während des gesamten Films gleich, also statisch, sondern verändert sich dynamisch.¹⁶⁸

*„Sie ist in der Regel so angelegt, dass durch die Charakteristika der Figuren ein Tableau verschiedener **Verhaltensdimensionen** aufgezeigt und damit die Handelnden oft in Opposition gegeneinander abgesetzt werden, und in dem die Figuren die wichtigsten Dimensionen des in der Geschichte zum Austrag gebrachten Konflikts verkörpern.“¹⁶⁹*

Dabei wird zwischen äußeren Konflikten (Auseinandersetzung mit einer anderen Figur) und inneren Konflikten (Figur mit sich selbst) unterschieden.¹⁷⁰

4.2.3.1. Figurenkonstellation in *Melancholia*

In *Melancholia* stellen, im Gegensatz zu vielen Endzeitfilmen, Frauen die Hauptfiguren dar. Während in den meisten Filmen männliche Helden als Protagonisten präsentiert werden, sind es hier Frauen. Hierbei existiert allerdings nicht der typisch heroische Einsatz, mit dem die Welt gerettet werden kann - in *Melancholia* gibt es nichts, was den Untergang der Erde aufhalten könnte. Die Beziehung der beiden Schwestern zueinander bzw. ihre Einstellung zum Leben liegen hierbei im Fokus des Geschehens: Während Justine den Untergang der Erde erwartet bzw. erhofft, hat Claire Probleme, sich mit diesem Gedanken abzufinden. Die Schwestern verbindet scheinbar kein besonders inniges Verhältnis, wie beispielsweise in Claires Aussage „sometimes I hate you so much“ deutlich wird. Man könnte die Schwestern auch als „böse“ (Justine) und „gut“ (Claire) bezeichnen – wobei man an Triers Gut-Böse-Thematik ansetzen könnte.

¹⁶⁷ Vgl. Faulstich 2008, S. 98

¹⁶⁸ Vgl. Hicketier 2007, S. 123

¹⁶⁹ Ebd. S. 123f

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 124

Justine repräsentiert das „schwarze Schaf“ der Familie, Claire ist die Vernünftigere, die (auch im Erwachsenenalter) immer noch Verantwortung für das Handeln ihrer Schwester übernehmen muss, was ihr offensichtlich nicht immer leicht fällt. Es ist keine typische Schwesternbeziehung, Claire kümmert sich zwar um Justine und will ihr helfen, eine innige Schwesternliebe ist jedoch nicht auszumachen. Die Psychologin Irene Oestrich meint dazu, dass Justine nicht gerettet werden *will*, Claire aber als verzweifelte Schwester etwas *tun* möchte. Claire braucht ein „Werkzeug“, mit dem sie alles kontrollieren kann.¹⁷¹

Die Eltern von Justine und Claire stellen dabei kein gutes Vorbild dar: Sie sind geschieden, die Mutter wahrscheinlich ebenfalls depressiv, der Vater ein offenbar unzuverlässiger und kindischer Mann. Die Familie verbindet scheinbar insgesamt ein kompliziertes Verhältnis zueinander.

Die Ehe von Claire und John scheint wie eine Vernunft Ehe. Das Paar tauscht sehr selten Zärtlichkeiten aus, besonders Claire wirkt ihrem Gatten gegenüber meist kühl und distanziert. Das Verhältnis zwischen Justine und John erweckt mit der Zeit einen immer mehr gespannten Eindruck, besonders als Justine aufgrund ihrer Erkrankung auf das Anwesen zieht, da sie nicht (mehr) fähig ist, allein zu leben, ist John genervt bzw. scheint er ihre Krankheit nicht als solche zu akzeptieren. Leo liebt Justine sehr und versteht nicht, warum sie geschwächt ist und plötzlich in Tränen ausbricht, da sie das Essen nicht schmecken kann. Sie ist für einige Zeit nicht mehr Tante „Stahlbrecher“, dies ändert sich jedoch mit Annäherung des Planten.

Am Ende existieren noch drei Personen: Claire, Justine und Leo. Justine übernimmt dabei die Rolle des Vaters¹⁷²: „[...] *des Familienvaters, aber auch des Vaters des ‚Vaters der Völker‘, und dies nicht nur nominell.*“¹⁷³

¹⁷¹ Vgl. Irene Oestrich. DVD-Extras: Über Melancholia. 00:05:31-00:05:41

¹⁷² Vgl. Christina Striewski: Nichts, das ist kein schlechter Slogan. (23.11.11) URL: <http://www.perlentaucher.de/essay/nichts-das-ist-kein-schlechter-slogan.html> (Letztes Abrufdatum: 01.01.13)

¹⁷³ Ebd.

4.3. Narration

„Ein Filmbild zeigt nicht nur etwas, sondern es zeigt auch, daß [sic!] es zeigt.“¹⁷⁴

Mediales Erzählen begrenzt sich nicht auf mündlich oder schriftlich, sondern kann in Form von Bildern, Gesten, Bewegungen oder durch Kombination von Sprache, Bild, Bewegungen usw. stattfinden. Die audiovisuellen Medien können dadurch zu erzählenden Medien werden, da nicht nur mit Sprache¹⁷⁵, sondern *„mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogensein Bedeutungen im Erzählungsprozess vermittelt bzw. durch Zuschauer/innen erzeugt werden.“¹⁷⁶*

4.3.1. Narration und Dramaturgie in Melancholia

Lars von Trier bedient sich in diesem Film einer interessanten Vorgehensweise: Einerseits ist der Film zumindest teilweise wie eine Oper strukturiert (Ouvertüre = Prolog, 2 Akte = 2 Kapitel), andererseits wird bereits im Prolog das Ende des Films vorweggenommen: In Slow-Motion werden innerhalb von ca. acht Minuten Szenen des Films präsentiert. Der Film könnte außerdem in die 5-Akt-Struktur nach dem Prinzip des klassischen aristotelischen Dramas mit folgenden Handlungsphasen eingeteilt werden¹⁷⁷ : **Problementfaltung**: Beginn des Geschehens, Präsentation der Figuren. **Steigerung der Handlung**: Justines Wandlung während der Hochzeitsfeier bzw. das Scheitern der Ehe und Feier. **Krise und Umschwung (Peripetie)**: Justines Depression, permanente Anwesenheit des Planeten. **Retardierung bzw. Verzögerung**: Flyby von *Melancholia*. **Katastrophe**: Kollision.

Der Film beginnt nach dem langen und mit eindrucksvollen Bildern gestalteten Prolog in medias res: Justine und Michael befinden sich auf dem Weg zu ihrer eigenen Hochzeitsfeier, der sich als schwierig herausstellt, da die Limousine eine bestimmte Kurve nicht bezwingen kann. Sowohl Michael als auch Justine versuchen es, scheitern aber ebenfalls und nähern sich schließlich in der nächsten Szene zu Fuß (bereits in der Dämmerung) dem Anwesen von Claire und John.

¹⁷⁴ Hans J. Wulff 1999, S. 58. Zit. n. Hickethier 2007, S. 105

¹⁷⁵ Vgl. Hickethier 2007, S. 106

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Faulstich 2002, S. 84

Dieses „Scheitern“ könnte bereits als schlechtes Omen für die folgende Hochzeitsfeier gedeutet werden.

Die Hochzeitsgesellschaft bzw. die Hochzeit an sich wird von Lars von Trier sehr ungewöhnlich inszeniert: Die Hochzeit ist ein pompöses Fest, wie aus einem trivialen Hollywoodfilm, was für Trier sehr untypisch erscheint. Die Feier wirkt dadurch aufgesetzt, die Menschen unwissend und albern. Trier visualisiert anhand dessen die „Sinnlosigkeit“ des Lebens – angesichts des bevorstehenden Endes erscheint die gesamte Hochzeitsszenerie beinahe grotesk.



Abbildung 11: Der erste gemeinsame Tanz

Die Narration wird hauptsächlich von Justine fortgeführt (bzw. durch die Annäherung des Planeten): Während sich die anderen Figuren im Film kaum ändern (abgesehen von Claire gegen Ende), ist, nach der Hochzeit, der Verlauf von Justines Krankheit, ihre Genesung sowie ihr Verhalten ausschlaggebend für den Fortlauf der Handlung. Abgesehen vom Prolog existieren im Film weder Schwarzweiß- noch Zeitlupe-Aufnahmen. Die einzige Unterbrechung des Erzählplots besteht in der Einblendung des zweiten Kapitels (*CLAIRE*).

4.4. Ton/ Sound

„Im Idealfall ist der Ton ebenso wichtig wie das Bild.“¹⁷⁸

Hickethier spricht die Problematik bezüglich der Vernachlässigung des Tons in den Medien an. Das Auditive im Film, Fernsehen etc. wird (trotz häufigerer Auseinandersetzung mit dem Sound) oftmals außer Acht gelassen, wofür verschiedene Gründe verantwortlich sind: Für die **menschliche Wahrnehmung** ist das visuelle Bild essentieller als der Ton (bzw. das Hören)¹⁷⁹: „Zu 80 Prozent, heißt es, sei das Sehen an der menschlichen Wahrnehmung der Welt beteiligt, nur zu 20 Prozent das Hören.“¹⁸⁰ Eine weitere Ursache ist ein **künstlerisches Wertungsproblem**, da in der Diskussion um audiovisuelle (AV) Medien das Visuelle ausführlicher behandelt wurde als das Auditive. Ein drittes Motiv bezieht sich auf ein **wissenschaftsmethodisches Problem**: Die Analyse bzw. Interpretation des Bildes wurde als weit komplexer angesehen und hat dadurch eine gründlichere Beschäftigung beansprucht.¹⁸¹

4.4.1. Musik

Musik im Film „tritt als eine selbstständige Mitteilungsebene (Soundtrack) zu den Bildern, die Bedeutungen akzentuieren kann“¹⁸² auf. Musik, die im Film eingesetzt wird, kann Emotionen auslösen und/ oder das visuelle Bild in „spezifischer Weise interpretieren.“¹⁸³ Dabei kann zwischen **synchron** (Quelle der Musik ist sichtbar), und **asynchron** (Quelle ist nicht sichtbar) unterschieden werden.¹⁸⁴ Es existieren verschiedene Bezeichnungen für Musik im Film bzw. Filmmusik; *innerdiegetisch* bzw. *diegetisch* (Musik im Film) und *extradiegetisch* bzw. *nicht-diegetisch* (Filmmusik)¹⁸⁵; Faulstich bezeichnet diese beispielsweise als **Musik im On** und **Musik im Off**.¹⁸⁶

¹⁷⁸ Monaco 1980, S. 111. Zit. n. Hickethier 2007, S. 89

¹⁷⁹ Vgl. Hickethier 2007, S. 89

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Ebd.

¹⁸² Hickethier 2007, S. 94

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd.

¹⁸⁵ Siehe dazu u.a. Anne Souriau und Gérard Genette

¹⁸⁶ Vgl. Faulstich 2008, S. 140

4.4.1.1. Einsatz von Musik in *Melancholia*

Die Musik spielt wie in beinahe allen Filmen Triers auch in *Melancholia* eine zentrale Rolle. Dabei handelt es sich um Filmmusik; Trier verwendet Musik also nicht als innerdiegetisches Element, sondern braucht Musik im Off als dramaturgisches Mittel.

Das musikalische Leitthema, ein Teil des Vorspiels zu Wagners *Tristan und Isolde* wird im ersten Kapitel vor allem dann eingesetzt, wenn sich Justines melancholischer, depressiver Charakter offenbart. Dieses Leitmotiv beinhaltet den sogenannten Tristan-Akkord (zu Beginn des zweiten Taktes):



Abbildung 12: Beginn der Ouvertüre, der Tristan-Akkord ist gelb markiert

Die erste Szene (nach dem Prolog) in der die Musik ertönt ist jene, in der Justine das erste Mal einen Anflug von Melancholie zeigt und die Hochzeitsfeierlichkeiten verlässt. Als der Justines Blick sich gen Himmel wendet (und der Kamerablick ebenfalls dorthin gerichtet wird), erklingt eine bestimmte Stelle der Ouvertüre. Nach dieser Sequenz wirkt Justine (soweit) gestärkt und beruhigt, um sich wieder der Hochzeitsgesellschaft anschließen zu können.

Das musikalische Leitthema beginnt und wird immer an einer bestimmten Stelle abgebrochen – erst am Schluss, wenn *Melancholia* „endlich“ auf die Erde trifft, wird die Musik weitergeführt (wie auch im Prolog). Wenn man vom Prolog absieht, kommt der Themenkopf der Musik nie zum „Ende“, genau wie der Film nicht enden kann, bevor nicht die Erde verschwindet. Das einzige Ende, dass der Film ermöglichen kann ist der Zusammenstoß der Erde mit Planeten: Die Struktur bzw. Dramaturgie des Films „erlaubt“ kein Happy End, weswegen der Weltuntergang die letzte Konsequenz darstellt. Wie bereits weiter oben erwähnt, ist die Musik in diesem Kontext das „Erhabene“, indem sie die innerdiegetischen Geräusche

ausblendet bzw. übertönt und als alleinige Tonkulisse fungiert. Kurz vor der Kollision erreicht die Musik ihren Höhepunkt.

Der Videoblogger Wolfgang M. Schmitt, der auf der Homepage www.die-filmanalyse.de bzw. auf YouTube via Videos Filmanalysen, Kritik etc. präsentiert, führt bezüglich der Musik in *Melancholia* eine interessante Interpretation an: Er meint, dass die Lösung des „rätselhaften Films“¹⁸⁷ in der Musik begründet liege und beschreibt Triers Auffassung der Oper *Tristan und Isolde* wie folgt¹⁸⁸:

„Von Trier versteht Wagners Oper nicht als große Liebesoper in der sich Tristan und Isolde für die ewige Liebe vereinen. Es ist nicht der Liebestrieb, der vorherrschend ist, sondern allein der Todestrieb.“¹⁸⁹

Somit kann festgestellt werden, dass Tristan nicht mit Isolde in ewiger Liebe zu leben gedenkt, sondern beabsichtigt zu sterben – dafür *braucht* er Isolde. Justine beschreibt demnach das weibliche Alter Ego Tristans, der Planet repräsentiert Isolde.¹⁹⁰

4.4.2. Sprache

Das visuelle Bild wird durch die Sprache im Film ergänzt bzw. erhält es dadurch seine Wirksamkeit. Dabei kommen u.a. die Schrift im Bild (Inserts), die Schrift zwischen den Bildern (Zwischentitel) und die gesprochene Sprache zum Einsatz. Der Film wird durch Bild und Sprache vervollständigt.¹⁹¹

Wie auch in der Musik kann in der gesprochenen Sprache die Lautquelle im Bild vorhanden sein oder fehlen. Hickethier bezieht sich dabei auf Siegfried Kracauer, der zwischen **synchron** und **asynchron** unterscheidet.¹⁹² Asynchron meint beispielsweise die „Stimme aus dem Off“ bzw. die „Voice-over“:

¹⁸⁷ Wolfgang M. Schmitt: *Melancholia – Kritik, Analyse & Trailer zum Meisterwerk von Lars von Trier*. URL:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=3LrRNE0yve4#! 00:04:00 (Letztes Abrufdatum: 16.01.13)

¹⁸⁸ Vgl. Ebd.

¹⁸⁹ Ebd. 00:04:05-00:04:17

¹⁹⁰ Vgl. Wolfgang M. Schmitt: *Melancholia – Kritik, Analyse & Trailer zum Meisterwerk von Lars von Trier*. URL:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=3LrRNE0yve4#! (Letztes Abrufdatum: 16.01.13).

¹⁹¹ Vgl. Hickethier 2007, S. 97

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 91

„Hier wird heute von ‚voice-over‘ gesprochen, um deutlich zu machen, dass diese Stimme durchaus mit zum Film gehört, und nicht irgendwo außerhalb des auf der Leinwand stattfindenden Geschehens ist (vgl. Wulff 1999, S. 91ff).“¹⁹³

4.4.2.1. Sprache in *Melancholia*

Der Film *Melancholia* beinhaltet im Verhältnis zu anderen Filmen insgesamt relativ wenig Dialoge bzw. Sprache, es sind mehr die Bilder bzw. die Handlungen der Figuren, die die Szenen beherrschen, weswegen auf die Gespräche, die stattfinden, besonderer Fokus gelegt werden kann. Es existieren zudem nur synchron gesprochene Dialoge, es gibt keine Voice-over/ Stimme aus dem Off.

Im ersten Kapitel, in Szenen, in denen Justine und Michael allein sind, herrscht eine fast unbehagliche Stille, ein Schweigen (z.B. in der Hochzeitsnacht), als wären sie zwei Fremde, die gemeinsam im selben Raum gefangen sind. Der letzte (und wahrscheinlich ehrlichste) Dialog der zwischen den beiden stattfindet ist kurz bevor Michael fährt (und somit aufgibt)¹⁹⁴:

Michael: „This could have been a lot different.“ („Es hätte ganz anders sein können.“)

Justine: „Yes Michael, that could have been. But Michael ... what did you expect?“ („Ja, das hätte es, Michael. Aber Michael ... was hast du denn erwartet?“)

Während der Hochzeitsfeier distanziert sich Justine bereits, in einem Dialog mit Claire sagt Justine: „I’m trudging through this gray wooly yarn, things clinging to my legs. It’s really heavy to drag along.“ („Ich wate wie durch riesige Spinnweben. Sie sind wie graues Garn. Sie umschlingen meine Beine. Es ist so schrecklich schwer, nach vorwärts zu gehen.“)¹⁹⁵

Diese Aussage - relativ zu Beginn des Films - verweist auf ihren psychischen Zustand. Im Prolog wird diese Aussage visualisiert.¹⁹⁶ (Siehe Abb. 3)

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ 00:59:42-01:00:08

¹⁹⁵ 00:28:45

¹⁹⁶ 00:05:16

Der bereits erwähnte Satz von Claire: „Sometimes I hate you so much“ wird durch zweimalige Artikulation im Film herausgehoben, jedoch jeweils in einem anderen Kontext: im ersten Kapitel wird die Aussage von Claire als enttäuschte bzw. wütende Reaktion auf Justines Verhalten während der Hochzeitsfeier ausgesprochen; im zweiten Kapitel ist diese eine verzweifelte Erwiderung Claires auf Justines schroffe Art.

Die Konversationen zwischen Justine und Claire sind besonders aussagekräftig. Ein Dialog ist dabei besonders hervorzuheben (Szene vor dem Flyby)¹⁹⁷:

Justine: „The earth is evil. „We don't need to grieve for it.“ („Die Erde ist schlecht. Wir müssen nicht um sie trauern.“)

Claire: „What?“ („Was?“)

Justine: „Nobody will miss it.“ („Niemand wird sie vermissen.“)

Claire: „But where would Leo grow up?“ („Aber wo soll Leo aufwachsen?“)

Justine: „All I know is: life on earth is evil.“ („Ich weiß nur eines: Das Leben auf der Erde ist schlecht.“)

Claire: „Then maybe life somewhere else.“ („Woanders könnte es noch Leben geben.“)

Justine: „But there isn't.“ („Aber es gibt keins.“)

Claire: „How do you know?“ („Woher willst du das wissen?“)

Justine: „Because I know things.“ („Weil ich Dinge weiß.“)

Claire: „Oh yes, you always imagined you did.“ („Das hast du dir schon immer eingebildet.“)

Justine: „I know we're alone.“ („Wir sind allein, ich weiß es.“)

Claire: „I don't think you know that at all.“ („Ich glaube nicht, dass du das weißt.“)

Justine: „678. The bean-lottery. Nobody guessed the amount of beans in the bottle.“ („678. Die Bohnen-Lotterie. Keiner hatte die Anzahl der Bohnen erraten.“)

Claire: „No, that's right.“ („Das stimmt.“)

Justine: „But I know. 678.“ („Aber ich weiß es. 678.“)

Claire: „Well, perhaps. But what does that prove?“ („Naja, vielleicht. Aber was beweist das schon?“)

Justine: „That I know things. And when I say we're alone, we're alone. Life is only on earth and not for long.“ („Dass ich Dinge weiß. Und wenn ich sage, dass wir allein sind, dann sind wir es. Leben gibt es nur auf der Erde. Und nicht lange.“)

¹⁹⁷ 01:31:24-01:33:09

Hier wird auf Justines „übersinnliche“ Begabung angespielt: Sie sagt in diesem Dialog das Ende der Welt voraus und „beweist“ mit der richtigen Anzahl der Bohnen die Richtigkeit dieser Aussage. Ihre Einstellung zum Leben wird in ihren Sätzen zum Ausdruck gebracht. Dabei wird die Differenz der beiden Schwestern in Bezug auf ihre Lebenseinstellung besonders betont. Claire verliert durch den Weltuntergang „alles“ - im Gegensatz zu Justine: Diese wirkt manchmal mit dem Leben auf der Erde überfordert (was auch in ihren Aussagen deutlich wird) und sieht einem Untergang ruhig und auch hoffnungsvoll entgegen.

4.5. Raum und Licht

In einer Filmanalyse wird die Kategorie „Raum“¹⁹⁸ relativ selten verwendet. Dabei kann ein Raum sogar als Mittel zur Figurencharakterisierung dienen. In den unterschiedlichen Filmgenres können Räume sehr divergent angewendet werden, beispielsweise im Science-Fiction-Film als Weltraum; hierbei ist der Raum von wesentlicher Relevanz, in anderen Genres hingegen (wie etwa im Erotikfilm) erweist sich der Raum als beinahe irrelevant.¹⁹⁹

Eine Raumdarstellung ist durch den Einsatz von Licht geprägt, auch für die agierenden Menschen im filmischen Raum ist die Beleuchtung wichtig: Licht kann unterschiedliche Stimmungen und Atmosphäre hervorrufen und „*als Eigenschaften einer Situation oder auch eines Charakters verstanden werden*.“²⁰⁰ Die Architektur des Lichts verändert und variiert die real gebaute Raumarchitektur.²⁰¹

4.5.1. Raum / Orte und Lichteinsatz bzw. Farbe in *Melancholia*

Die gesamte Handlung spielt sich auf dem Anwesen des wohlhabenden Ehepaars Claire und John ab, auf dem auch die Hochzeitsfeier von Justine und Michael stattfindet. Es handelt sich dabei um ein riesiges schlossartiges Gebäude, das von einem Golfplatz (mit 18 Löchern) umgeben ist.

¹⁹⁸ Mit „Raum“ ist hier der topologische filmische Raum gemeint.

¹⁹⁹ Vgl. Faulstich 2008, S. 146

²⁰⁰ Hicketier 2007, S. 75

²⁰¹ Vgl. Ebd.

Claire und Justine reiten während des Films einige Male aus, wobei die Brücke eine entscheidende Rolle einnimmt: Zweimal wird Justine der Übergang dieser Brücke „verwehrt“, da ihr Pferd, das, nach eigenen Angaben Justines, nur von ihr geritten werden darf²⁰², sich weigert diese zu überqueren. In einer dieser Situationen kommt Justines aggressive Seite zum Vorschein: sie schlägt mit der Gerte immer wieder auf das Tier ein, bis es Claire gelingt, sie zu bremsen.

Auch Claire schafft es in einem entscheidenden Moment nicht über die Brücke: Als sie erkennt, dass *Melancholia* auf die Erde treffen wird, trifft sie die unsinnige Entscheidung, mit Leo zu „fliehen“, als könnten sie dadurch dem Untergang entkommen. Da kein Auto anspringt, versucht Claire mit dem Golfcaddy ins Dorf zu gelangen; sie versucht auch Justine dazu zu überreden, doch diese schüttelt nur resigniert den Kopf. Der Golfcaddy stoppt ebenfalls an der Brücke.²⁰³

Das bläuliche Licht *Melancholias* erscheint als zentrales Licht im Film. Eine Sequenz des Films, in der Licht und Farbe von großer Relevanz sind, zeigt die „Gegensätze“ von Mond und *Melancholia* (siehe Abb. 13):

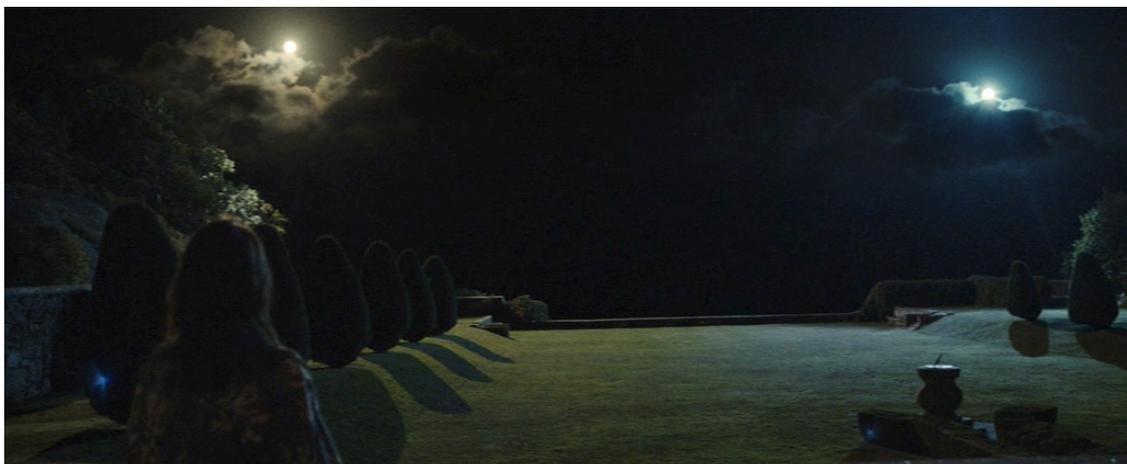


Abbildung 13: Mond und Melancholia

Der Mond, als natürliche Erscheinung am Himmel, der mit seinem gelblichen (warmen) Licht im Gegensatz zu *Melancholia* in seiner mystischen blauen (kalten) Farbe steht, der alles andere als normal wirkt. In dieser Szene befindet sich Claire auf dem Balkon und mustert abwechselnd Mond und *Melancholia*; später kommt

²⁰² 00:13:16

²⁰³ 01:50:03-01:52:27

auch Justine hinzu, die Claire gar nicht bemerkt, da ihr Blick einzig und allein *Melancholia* gilt und ihm wie in Trance „folgt“. Die beiden Schwestern befinden sich dabei in der jeweils „richtigen“ Position: Claire als Repräsentation des Mondes, der „Normalität“ impliziert, Justine als „Fremde“ bzw. „Unnatürliche“ auf der anderen Seite. Dadurch wird der Kontrast zwischen Claire und Justine einmal mehr hervorgehoben.

Auf diese Einstellung hin folgt die Szene, in der sich Justine nackt im Licht von *Melancholia* räkelt (siehe Abb. 7), ebenfalls ein Bild, in dem das Licht bzw. die Farbe *Melancholias* eine Rolle spielt.



Abbildung 14: Endszene

Für die Endszene ist das Licht ebenfalls bedeutend: als *Melancholia* auf die Erde trifft, wird das Bild zuerst dunkel, dann immer heller, bis es schließlich in Flammen aufgeht und den gesamten Filmraum einnimmt.

4.5.2. Kameraästhetik

Durch die Verwendung der Handkamera entsteht im Film eine eigene Ästhetik. Das Handkamerabild präsentiert die Handlung und Figuren einerseits auf amateurhafte, andererseits auf authentische Art und Weise. Die teilweise verwackelten, zittrigen Bilder der Handkamera erzeugen eine Atmosphäre von Nervosität.

In der Hochzeitszene ist das Kamerabild besonders unruhig, dabei „*unterstreicht die Bewegtheit der Kamera die emotionale Überforderung der Hauptfigur inmitten*

der illustren Hochzeitsgesellschaft²⁰⁴. Die Handkameraführung ermöglicht zwar einerseits eine sehr nahe Sicht auf die Figuren, andererseits wird eine Erzeugung von Nähe negiert, wodurch eine „emotionale Kälte und Beklemmung“²⁰⁵ entsteht. Der Einsatz der unruhigen Handkamerabewegung während der Filmhandlung erscheint als Divergenz zum langsamen und ruhigen Prolog.²⁰⁶

Somit verweist Trier abermals auf die Präsenz von Gegensätzen, die nicht nur im Film, sondern auch in der Filmtechnik vorhanden sind: Der Prolog besteht aus einer mit technischen Mitteln ausgestatteten Bildersequenz (Slow-Motion, Spezialeffekte etc.), die Haupthandlung dagegen aus eher spartanischen, nüchternen Szenen (abgesehen von der Endsequenz).

4.6. Szenenanalyse der Endsequenz

„Am Ende weiß man selbst nicht mehr, was an dieser Welt noch rettenswert sein soll. Und als *Melancholia* schließlich den ganzen Himmel einnimmt, spürt man wie Justine vor allem eines: Erlösung. Gewaltigeres kann ein Film nicht leisten.“²⁰⁷

Eine der eindrucksvollsten Szenen im Film ist die Endszene, in der *Melancholia* auf die Erde trifft und diese zerstört, wobei der Musik eine besonders zentrale Rolle zuteil wird.

Die Szenenanalyse der Endsequenz von *Melancholia* erfolgt mittels Einstellungsprotokolls, da dieses „der genaueren Erfassung der filmischen Struktur innerhalb einzelner Sequenzen“²⁰⁸ dient.

4.6.1. Kameraeinstellung und -perspektive

Die Szenenanalyse erlaubt, genauer auf Kameraeinstellung sowie Kameraperspektive einzugehen, was der Film in seiner gesamten Länge beinahe unmöglich macht.

²⁰⁴ Tatiana Braun: Die Ästhetik des Untergangs. Über Lars von Triers *Melancholia*. In: Fragment Film. Magazin für Filmkultur. URL: <http://fragmentfilm.de/477/die-asthetik-des-untergangs> (Letztes Abrufdatum: 20.02.13)

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Ebd.

²⁰⁷ Hannah Pilarczyk: Apokalypse. Wow! In: Spiegel Online (05.10.2011). URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/trier-meisterwerk-melancholia-apokalypse-wow-a-789722.html> (Letztes Abrufdatum: 04.12.12)

²⁰⁸ Hickethier 2007, S. 35

Bezüglich Kameraeinstellung werden acht Einstellungsgrößen unterschieden, allerdings existieren verschiedene Ansätze über die Menge – in manchen Handbüchern wird von sieben bis zu nur drei Einstellungsgrößen gesprochen.²⁰⁹ Die Einstellungsgrößen nach Faulstich sind:²¹⁰

- Die Detailaufnahme („extreme close-up“) zeigt z.B. die Nase im Gesicht.
- Die Großaufnahme („close-up“) zeigt das ganze Gesicht.
- Die Nahaufnahme („close-shot“) zeigt den Kopf und den Oberkörper eines Menschen bis zur Gürtellinie.
- Die Amerikanische Einstellung („medium shot“) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo im Western der Colt zu hängen pflegt.
- Die Halbnahaufnahme („full shot“) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen.
- Die Halbtotale („medium long shot“) zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten.
- Die Totale („long shot“) zeigt den gesamten Raum mit allen Menschen.
- Die Weitaufnahme („extreme long shot“) schließlich zeigt z.B. eine weit ausgedehnte Landschaft im Western oder eine Galaxie im Science-Fiction-Film.

Auch die Kameraperspektive ist in der Filmanalyse von zentraler Bedeutung. Faulstich nennt hierbei fünf Einstellungsperspektiven:²¹¹

- Die extreme Untersicht oder Froschperspektive („extreme low camera“) zeigt das Objekt vom Boden aus aufgenommen.
- Die Bachsicht („low shot“) zeigt das Objekt aus leichter Untersicht.
- Die Normalsicht („normal camera height“) zeigt das Objekt in Augenhöhe.
- Die Aufsicht („high shot“) zeigt das Objekt leicht von oben.
- Und die extreme Aufsicht oder Vogelperspektive („extreme high shot“) zeigt das Objekt senkrecht von oben.

Einstellungsperspektiven dienen oftmals der Darstellung von Veränderungen im Verhältnis der Figuren.²¹²

Durch Kameraführung bzw. der Nutzung der Handkamera ist es schwierig, die Einstellungsgrößen exakt zu definieren, da mehrere Kameraeinstellungen möglich

²⁰⁹ Vgl. Faulstich 2008, S. 115

²¹⁰ Ebd. S. 117

²¹¹ Ebd. S. 121

²¹² Vgl. Ebd. S. 121

sind; es soll versucht werden, die Einstellungen und Kameraperspektiven so präzise wie möglich zu analysieren.

In der ersten Einstellung der ca. dreieinhalbminütigen Endszene wird die „Zauberhütte“ (Wigwam aus Holzästen) gezeigt, die Justine mit Leo gebaut hat, als „Schutz“ vor dem Zusammenstoß. Justine führt Leo und Claire nacheinander in die Hütte und setzt sich dann ebenfalls dazu. Die drei Figuren bilden einen Kreis - ein Ursymbol - und warten zusammen auf den kollektiven Tod.

Die Endszene weist fast alle obig genannten Einstellungsgrößen auf, bis auf eine (full shot) sind alle Kameraeinstellungen vertreten. Insgesamt kommt die Endszene auf 41 Einstellungen: Long shot (1), Medium shot (4), Close-up (23), Close-shot (10), Extreme close-up (1), Medium long shot (1) und Extreme long shot (1). Der Close-up ist die meistgenutzte und demnach wichtigste Einstellung in dieser Sequenz; durch ihn werden die Figuren und deren letzten Gesichtszüge eingefangen.

In der letzten Szene werden drei verschiedene Kameraperspektiven verwendet: Low shot (5), high shot (12) und normal camera height (25). Die Kameraperspektiven sind jedoch in der Sequenz nicht von großer Relevanz. Der Film wurde, wie bereits weiter oben angeführt, mittels Handkamera gedreht, weswegen eine instabile Kameraführung erkennbar ist, besonders in den Close-up - Einstellungen dieser Szene. Diese unruhigen Kamerabewegungen verstärken dabei die Gefühlsregungen der Protagonisten hinsichtlich des bevorstehenden Endes.

Die Endszene wird zunächst in Form von Kameraschwenks gezeigt; als der Planet sich jedoch sichtbar nähert, werden durch Einsatz von Cuts die drei Figuren mittels Close-up nacheinander präsentiert.

Die Szene beinhaltet nur zwei Sätze, Justine ist die einzige bzw. letzte Figur, die (noch) spricht:

„Hold my hand.“²¹³

„Close your eyes.“²¹⁴

Beide Sätze sind an Leo gerichtet, nach dem letzten Satz wird die Szene allein von der Musik als Tonkulisse beherrscht.²¹⁵ Diese baut sich nach und nach auf

²¹³ 02:01:43

²¹⁴ 02:01:49

²¹⁵ Ab 02:02:07

und wird mit Näherkommen des Planeten lauter, bis sie schließlich ihren Höhepunkt erreicht.²¹⁶ Erst nach dem Höhepunkt der Musik kollidiert der Planet mit der Erde.

In der letzten Kameraeinstellung²¹⁷ wird ein sehr symmetrisches Bild präsentiert: die Zauberhütte steht mit den drei Figuren in der Mitte auf einem Hügel. Direkt hinter dem Wigwam in der Mitte nähert sich der Planet *Melancholia*, links und rechts sieht man den Wald. Das Licht verändert sich, wird zuerst dunkler, dann jedoch heller und „bleicht“ die Figuren. Der Planet zieht Dinge (Vögel etc.) an, die „in“ ihm verschwinden. Claire lässt die Hände ihrer Schwester und ihres Sohnes los, hält sich die Ohren zu und steckt den Kopf zwischen ihre Beine. *Melancholia* nimmt inzwischen gesamten (Film-)Raum ein. Als Planet auf die Erde trifft, sieht man Claire nochmals kurz zucken - Justine und Leo bleiben ganz ruhig - dann geht alles in Flammen auf und *Melancholia* bzw. das Feuer lässt die Figuren bzw. die Erde verschwinden und führt mittels Überblendung direkt in den Abspann des Films.



Abbildung 15: Zauberhütte

Besonders interessant ist die „Wandlung“ von Justine im Laufe der Szene: Während des gesamten Films wirkt Justine nie wirklich „menschlich“, sie agiert kalt oder übermenschlich bzw. zeigt so gut wie nie „echte“ Emotionen oder Reaktionen (besonders ab dem zweiten Kapitel).²¹⁸ Erst in dieser Endsequenz beweist Justine Humanität: sie baut mit Leo eine „Zauberhütte“, um ihn zu beruhigen bzw. eine friedliche Atmosphäre zu schaffen. Als Claire ihre Hand

²¹⁶ 02:03:43

²¹⁷ 02:03:34-02:03:52

²¹⁸ Vgl. Christina Striewski: Nichts, das ist kein schlechter Slogan. (23.11.11) URL: <http://www.perlentaucher.de/essay/nichts-das-ist-kein-schlechter-slogan.html> (Letztes Abrufdatum: 01.01.13)

ergreift²¹⁹ und sie einander an den Händen halten, erkennt der Rezipient auch in Justine einen „normalen“ Menschen.²²⁰ Dafür ist die Einstellung (Close-up) entscheidend, da sich erstmals auch in Justines Gesicht Mitgefühl widerspiegelt.



Abbildung 16: Claire



Abbildung 17: Leo



Abbildung 18: Justine

²¹⁹ Ab 02:02:26

²²⁰ Vgl. Christina Striewski: Nichts, das ist kein schlechter Slogan. (23.11.11) URL: <http://www.perlentaucher.de/essay/nichts-das-ist-kein-schlechter-slogan.html> (Letztes Abrufdatum: 01.01.13)

4.7. Fazit

Der Film *Melancholia* ist ein komplexes Werk mit unzähligen Interpretationsmöglichkeiten und verschiedenen Lesarten. Im Fazit sollen die zentralen Ergebnisse der Analyse dargelegt werden.

Ein interessanter Punkt ist, dass die Schwestern einander nur ein einziges Mal näherkommen²²¹ und zwar erst zu Ende des Films: Während zumindest Claire vorher versucht, Justine zu helfen bzw. sie zu retten, ist sie schlussendlich diejenige, die „gerettet“ werden muss bzw. die Justines Unterstützung braucht. Justine empfindet keine Angst hinsichtlich der Katastrophe, im Gegensatz zu Claire – eine Eigenschaft melancholischer Menschen laut Oestrich:

„If the catastrophe actually comes true the shoe fits. And that actually makes a melancholic person happy in the quiet accepting knowing way. They know it's coming and when it comes it's fine.“ („Wenn die Katastrophe eintritt, passt alles zusammen. Das macht eine melancholische Person glücklich auf eine ruhige und akzeptierende Art. Sie wissen, die Katastrophe kommt. Darum erschreckt es sie nicht.“)²²²

Justine hat mehr „Angst“ vor dem Leben als dem Sterben, weswegen sie den Untergang akzeptieren kann, ganz im Gegensatz zu Claire, für die der Tod bzw. die unglaubliche Angst davor und ihre Hilflosigkeit dem gegenüber die schlimmste Katastrophe darstellt.

Lars von Trier zelebriert den vorhersehbaren Tod in *Melancholia* in einer überwältigenden Art und Weise: Die Endszene ist ein Stillstand - in einer paradoxen unglaublichen Schönheit geht die Welt langsam zugrunde. Trier gelingt es - im Akt der individuellen Betroffenheit - ästhetisch Erhabenes aufzubauen bzw. Erhabenes zu ermöglichen.

Trier illustriert zudem ständig die Anwesenheit von Kontrasten: Justine und Claire, Planet und Mond, sogar in der Kameraführung (Prolog und Haupthandlung) ist eine extreme Gegensätzlichkeit vorhanden. Er beschränkt diese also nicht auf die Filmhandlung, sondern bezieht auch die Filmtechnik mit ein.

²²¹ Vgl. Lars von Trier. DVD-Extras: Über *Melancholia*. 00:10:57

²²² Irene Oestrich. DVD-Extras: Über *Melancholia*. (00:09:09-09:09:27)

Normalerweise hat eine Figur während des Films die Möglichkeit, sich zu entwerfen und zu entwickeln – Trier gibt seinen Figuren keine Chance bzw. verweigert seinen Charakteren durch den Tod eine Weiterentwicklung. Einzig Justine durchläuft eine Wandlung bzw. eine Genesung ihrer Depression, allerdings nur *durch* die Konsequenz des absehbaren Todes.

5. Verweis auf weitere Filme mit (post)apokalyptischer Thematik in Hinblick auf den letzten Menschen

Da eine genaue Filmanalyse aller ausgewählten Filme den Rahmen der wissenschaftlichen Arbeit sprengen würde, wird in diesem Kapitel kurz auf diese drei Filme inhaltlich sowie in Hinblick auf das Thema der Arbeit eingegangen und anschließend ein Vergleich mit *Melancholia* erfolgen.

5.1. The Road (2009)

Im Film *The Road* steht die Beziehung zwischen Vater und Sohn im Mittelpunkt. In einer postapokalyptischen Landschaft wird die Zweierkonstellation präsentiert und die problematischen Verhältnisse einer postapokalyptischen Gesellschaft thematisiert. Hierbei wird besonders die Problematik „Kannibalismus“ fokussiert. Der Film basiert auf dem Roman „The Road“ von Cormac McCarthy aus dem Jahr 2006.



Abbildung 19: Vater (Viggo Mortensen) und Sohn (Kodi Smit-McPhee)

Der Film beginnt in medias res, die Geschichte wird anhand Flashbacks nach und nach aufgerollt, wobei jedoch nie die Katastrophe, die dazu geführt hat, genannt

oder gezeigt wird. Diese enthalten Andeutungen auf die Geburt des Sohnes sowie den Selbstmord der Frau/ Mutter. Die Landschaft ist farblos, eisig kalt und die Ressourcen sind knapp. Die Menschen befinden sich also auf dem „Rettungsboot Erde“, wie von Horn bzw. O’Neill bereits angesprochen. Die soziale Intelligenz der Menschen ist nicht mehr vorhanden, der Trieb siegt über die Vernunft; Empathie ist beinahe gänzlich verschwunden. Es herrscht ein anarchisches System – der Stärkere ist dem Schwächeren überlegen, die Menschen sind ständig auf der Jagd. Die Welt erscheint grau und trostlos, Vater und Sohn kämpfen sich durch die Gegend, um ans Meer zu gelangen – Richtung Süden – in der Hoffnung, dort bessere Lebensbedingungen vorzufinden. Obgleich der Film am Ende (trotz Tod des Vaters) einen kleinen Hoffnungsschimmer für den Sohn bereithält, ist die Stimmung dennoch sehr trist, die Situation scheint aussichtslos.

Im Fokus stehen nicht die Auswirkungen der Apokalypse, sondern die Zweierkonstellation, die Beziehung zwischen Vater und Sohn. Der Überlebenskampf, aber auch (moralische) Diskussionen werden im Film thematisiert. Der Vater versucht seinen Jungen auf die neue „Realität“ und deren Härte vorzubereiten, der Sohn ist scheinbar noch nicht bereit, seine Menschlichkeit „aufzugeben“ und möchte Gutes tun, indem er beispielsweise fremden Menschen hilft, denen sein Vater (meist zu recht) skeptisch begegnet.²²³

5.2. I Am Legend (2007)

I Am Legend weist ebenfalls eine postapokalyptische Kulisse auf, hierbei wird die Welt allerdings nicht als graue, triste Gegend präsentiert, sondern als stille, ausgestorbene, aber nicht allzu trostlose Umgebung. Handlungsort ist die Stadt New York im Jahre 2012, in der der Protagonist Robert Neville zunächst als „letzter“ Mensch agiert. Der Film ist eine Adaption des Romans „I Am Legend“ (1954) von Richard Matheson, das Thema wurde davor bereits dreifach verfilmt (*The Last Man on Earth*, 1964, *Der Omega-Mann*, 197 und *I Am Omega*, 2007). Die Narration beginnt mit einem Flashback in Form eines TV-Beitrags im Jahr (2009), in dem von der Entwicklung eines modifizierten Masern-Virus, das als Heilmittel für die Krankheit Krebs eingesetzt werden sollte und hundertprozentige

²²³ Vgl. Hoffstadt 2011, S. 33ff

Erfolgschancen verspricht, die Rede ist. Die Haupthandlung setzt drei Jahre später (2012) ein, nach und nach erfährt der Rezipient, dass das Virus mutierte und viele Menschen tötete, außer den wenigen, die dagegen immun waren. Die restlichen infizierten (überlebenden) Menschen bildeten nach und nach Symptome auf, die der Tollwut ähneln bzw. wurden sie zu einer Art Mischung aus Tier und Zombie, die sie haarlos, blass und zudem empfindlich gegen Sonnenlicht werden ließ. Gleichzeitig entwickelten die Wesen eine irrsinnige Aggression gegenüber gesunden Menschen und töteten bzw. infizierten diese nachts. Daraufhin fand eine Evakuierung statt, bei der sowohl Roberts Frau als auch dessen Tochter tödlich verunglückten.

Im Zentrum des Geschehens steht der Virologe Robert Neville, der ebenfalls immun und für einen Großteil des Films tatsächlich den letzten Menschen darstellt. Er sieht es als seine Aufgabe an, die Infizierten zu retten, indem er ein Gegenmittel zu entwickeln versucht. Er sendet per Rundfunk Nachrichten aus, um andere Überlebende zu erreichen.

In dem Film wird ebenfalls eine Zweierbeziehung thematisiert, allerdings die Beziehung zwischen Mensch und Hund.



Abbildung 20: Robert Neville (Will Smith) mit seiner treuen Gefährtin Sam

Nachdem Roberts Hündin Sam von infizierten Hunden angefallen, gebissen wird und stirbt, wird sich der Protagonist seiner Einsamkeit erstmals richtig bewusst. Später trifft Robert auf Anna und ihren Sohn Ethan; Anna rettet Robert vor den Infizierten, als dieser seinen Hund rächen will und mit den Infizierten kämpft, wobei er beinahe ums Leben kommt. Anna erzählt ihm von anderen Überlebenden, Robert jedoch bleibt vorerst skeptisch: Da er seinen einzigen Gefährten verloren hat, verhält er sich wesentlich misstrauischer und pessimistischer als zu Beginn des Films.

Am Ende des Films opfert sich der Protagonist, für Anna, Ethan sowie die anderen Überlebenden und gibt Anna eine Probe seines Blutes. Die letzte Szene des Films zeigt Anna und Ethan, die vor das Tor einer „Stadt“ mit Überlebenden gelangen und schließlich eingelassen werden. Mittels Voice-over von Anna endet der Film mit folgenden Sätzen: *„In 2009, a deadly virus burned through our civilization pushing humankind to the edge of extinction. Dr. Robert Neville dedicated his life to the discovery of a cure and the restoration of humanity. On September 9th, 2012 at approximately 8:49 p.m. he discovered that cure. And at 8.52, he gave his life to defend it. We are his legacy. This is his legend. Light up the darkness.“* („Im Jahr 2009 wütete ein tödliches Virus auf der Erde, das die Menschen an den Rand des Aussterbens brachte. Dr. Robert Neville widmete sein Leben der Suche nach dem Gegenmittel und der Rettung der Menschheit. Am 9. September 2012 um 20:49 entdeckte er dieses Gegenmittel. Und um 20:52 gab er sein Leben, um es zu verteidigen. Wir sind sein Vermächtnis. Dies ist seine Legende. Erhelle die Finsternis.“)²²⁴

Robert wird als Held inszeniert: Er ist durchtrainiert, kann sehr gut kämpfen und mit Waffen umgehen. Er ist den „Bösen“ (meist) überlegen und verliert trotz relativ offensichtlicher Ausweglosigkeit so gut wie nie seinen Lebenswillen. Interessant ist die Tatsache, dass der „Held“ in einem schwachen Moment von einer Frau gerettet wird. Zum Schluss gerät das Geschlechterverhältnis aber wieder ins „Gleichgewicht“, da Robert für Anna und Ethan sein Leben opfert.

²²⁴ 01:27:23-01:27:57

5.3. The Book of Eli (2010)

The Book of Eli spielt ebenfalls in einer postapokalyptischen Gegend in Nordamerika, in der der Protagonist Eli allein seinen Weg Richtung Westen beschreitet. Der Film spielt im Jahr 2044, nach dem „Großen Krieg“ (= Apokalypse), in dem ein Loch in den Himmel gerissen wurde; das „Licht“ verbrannte alles auf der Erde bzw. ließ Menschen erblinden.

Eli ist ein Einzelgänger, der keiner „Gruppe“ angehören will und sich auch in keinerlei Kämpfe oder Überfälle einmisch. Die Straßen werden, ähnlich wie in *The Road*, von Straßenbanden dominiert; allerdings gibt es eine Stadt, in der Menschen in einer Art „Gemeinschaft“ zusammenleben. Diese Stadt wird aber von dem Anführer Carnegie beherrscht, der besessen davon ist, ein bestimmtes Buch zu finden. In diese Stadt kommt Eli auf seinem Weg in Richtung Westen. Es herrscht ein „rougher“ Umgangston (ähnlich wie in *The Road*); den meisten Menschen darin geht es um das eigene Überleben, jegliche Empathie scheint ausgelöscht; die Menschen stehen einander misstrauisch gegenüber. Die Gegend ähnelt jener von *The Road*, die Welt wirkt zerstört und ausgestorben. Meist scheint die Sonne – die Menschen müssen Sonnenbrillen tragen, da das Sonnenlicht die menschlichen Augen schädigen und somit zur Erblindung führen kann. Der Protagonist ist wiederum eine Art Superheld, der sich verschiedene Fähigkeiten angeeignet hat, wie beispielsweise seinen Kampfstil, die Fähigkeit Menschen/Dinge aus weiter Entfernung zu riechen und zu hören. Es scheint zunächst als wäre keine Infrastruktur mehr vorhanden. Im Laufe des Films gelangt Eli jedoch in eine Stadt, in der eine Art neues gesellschaftliches Zusammenleben existiert (allerdings auch unter anarchischen Verhältnissen): Es gibt Geschäfte (in denen gehandelt werden kann, Geld existiert nicht mehr), Bars etc.

Carnegie, der „Gründer“ der Stadt, beauftragt Straßenbanden Bücher für ihn ausfindig zu machen. Er ist auf der Suche nach einem ganz bestimmten Werk, mit dem er glaubt, die Weltherrschaft an sich reißen zu können. Dieses Buch ist „Die Bibel“, es existiert allerdings nur noch ein einziges Exemplar, welches sich in Elis' Besitz befindet. Der Protagonist wird als sehr religiös dargestellt, allein sein

Name²²⁵ verweist auf die Bibel; er zitiert außerdem oft aus der Bibel oder spricht ein Gebet vor Mahlzeiten.

Eli könnte als eine Art „Messias“ fungieren: er soll die Bibel in den Westen bringen, um sie in Sicherheit zu bringen, auf seinem Weg dahin wird er beschützt (was ihm nach dem „Großen Krieg“ von einer Stimme in seinem „Inneren“ prophezeit wurde).



Abbildung 21: Eli (Denzel Washington)

Wieder ist eine Zweierkonstellation - Mann und Frau - vorhanden: Zunächst ist Eli allein unterwegs, als er die Stadt von Carnegie verlässt, schließt sich ihm eine junge Frau – Solara – an, die er zunächst nicht als seine „Gefährtin“ akzeptiert. Erst nachdem sie das Opfer eines Straßenbandenangriffs wird, erwacht in Eli erstmals der Beschützerinstinkt, er „mischt“ sich ein und rettet Solara, woraufhin sie gemeinsam Richtung Westen ziehen. Auch Kannibalismus spielt dabei eine Rolle, allerdings nur in einer eher latenten Anspielung, dieses Thema wird nicht so offensichtlich wie z.B. in *The Road* problematisiert. Es gelingt Carnegie schlussendlich doch, sich die Bibel von Eli anzueignen, Eli und Solara ziehen trotzdem weiter Richtung Westen und erreichen schließlich San Francisco (Golden Gate Bridge). Die Westküste symbolisiert dabei eine „neue“ Welt: Es handelt sich

²²⁵ Eli (griech.): „der Erhabene, der Höchste“; bibl. Priester im Alten Testament (Quelle: <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/e/referenz/17328/cache/b56eaa6635501a1cf70183acd5dd3df5/>) (Letztes Abrufdatum: 18.01.12)

um keine trostlose Gegend mehr, die Wiesen sind grün, das Meer blau usw. Wie sich am Schluss herausstellt, ist Eli blind; sein Exemplar der Bibel ist in Blindenschrift verfasst, weswegen Carnegie nichts damit anfangen kann: Somit siegt das „Gute“ wiederum über das „Böse“. Da Eli die Bibel auswendig kennt, kann diese wieder schriftlich festgehalten werden. Nach und nach erfährt man, dass alle Exemplare der Bibel im bzw. nach dem „großen Krieg“ verbrannt wurden, da sie als zu mächtig und gefährlich angesehen wurde. Eli stirbt am Ende des Films, Solara macht sich allein auf den Weg zurück in ihre „Heimat“ (die Stadt).

Auch hierbei ist ein Held in der Hauptfigur: Eli ist ein sehr guter Kämpfer und dass, obwohl er blind ist und sich beispielsweise im Kampf auf seine anderen Sinne verlassen muss. Er verfällt in die Beschützerrolle des weiblichen Geschlechts, als er Solara vor einer Straßenbande rettet.

5.4. Vergleich

Alle drei behandelten Filme weisen im Gegensatz zu *Melancholia* männliche Protagonisten auf. *I Am Legend* und *The Book of Eli* präsentieren jeweils Helden als Protagonisten bzw. letzte Menschen, Frauen tauchen in einer Nebenrolle oder – wie in *The Road* – überhaupt nur in Form von Flashbacks auf. *Melancholia* hingegen zeigt zwei Frauen in der Hauptrolle, Sohn und Mann sind hierbei in einer Nebenrolle vorhanden. Außerdem existiert in *Melancholia* kein klassischer Heldentypus, *The Road* besitzt ebenfalls keinen heroischen Protagonisten.

Die Filme sind dem Aktionsbild verpflichtet, die Endszene in *Melancholia* zeigt im Gegensatz dazu einen Stillstand. In *I Am Legend* sowie *The Book of Eli* wäre das Aussterben der Menschen die schlimmste Konsequenz, in *Melancholia* jedoch ist dieses bzw. der Untergang das „beste“ für die Erde. *The Road* liegt dazwischen, der Film vermittelt weder ein positives noch ein negatives Bild der Erde. Einerseits verhält sich ein Großteil der Menschen wie Tiere und vernichten einander gegenseitig, andererseits sind Vater und Sohn (bzw. der Sohn) die „anderen“ Menschen, die trotz der aussichtslosen Situation nicht entmenschlicht werden und ihren Trieben folgen.

Vor allem die Protagonisten Eli und Robert werden als Helden inszeniert: Robert opfert sein Leben, um die Welt zu „retten“. Beide werden außerdem als „coole“

Helden vorgestellt, bei Eli zeigt sich dies allein durch das Tragen einer Sonnenbrille. Schlussendlich sterben alle drei Protagonisten, unabhängig von einem heroischen Einsatz bzw. ihrer Lebensweise.

Wichtig in diesen Filmen ist die Erschaffung einer Identifikationsfigur, ob in Form eines Helden oder eines Menschen, der sich von anderen abgrenzt und somit etwas Besonderes darstellt. *Melancholia* präsentiert keine Helden, im Gegenteil: In den Hauptrollen befinden sich Menschen, die Probleme haben, welche sich nicht am Ende noch auflösen und alles „gut“ werden lassen. Einerseits könnte man das Ende in *Melancholia* als „gut“ ansehen, wenn man es aus Justines Perspektive betrachtet, für die das Leben auf der Erde bzw. die Welt an sich „böse“ ist; gegenteilig verhält es sich im Fall von Claire.

6. Werkimmanente Bezüge hinsichtlich des letzten Menschen in ausgewählten Filmen Lars von Triers

Dieses Kapitel beschäftigt sich näher mit Regisseur Lars von Trier. Hierbei soll zunächst eine kurze Beschreibung seines Filmwerks aufzeigen, welche Inhalte Trier in seinen Filmen besonders thematisiert. Davon ausgehend wird genauer auf drei Filme Triers eingegangen, die auf Motive sowie Elemente des letzten Menschen untersucht und im Vergleich mit *Melancholia* analysiert werden.

6.1. Charakteristik und zentrale Themen im filmischen Schaffen Triers

„It's always been a lie that it's difficult to make films.“
(Lars von Trier)

Die Filme von Trier beinhalten oftmals wiederkehrende Sujets als zentrale Themen, ein großes Motiv stellt die Beschäftigung mit „Gut“ bzw. „Böse“ dar. Den Film *Breaking the Waves* beispielsweise erklärt Trier (um mögliche Falschinterpretationen vorwegzunehmen) insofern, dass er *„[n]ach so vielen Filmen über das Böse in der menschlichen Existenz [...] endlich einmal einen Film über ‚das Gute‘ drehen“*²²⁶ wollte.²²⁷ Den zentralen Stellenwert in Triers Werk nimmt jedoch das Motiv des „Opfers“ ein:²²⁸

*„[I]n jedem seiner Filme werden Unschuldige bewußt oder unbewußt [sic!] geopfert: in BILDER DER BEFREIUNG stirbt der deutsche Soldat als Sühne für die Verbrechen seines Volkes. In MEDEA opfert eine Frau ihre Kinder für ihre Rache. In GEISTER gibt das Monsterbaby (‚kleiner Bruder‘) Frederik lieber für die Menschheit sein Leben, als sich den Kräften des Bösen anzuschließen. Und selbst, wenn Fisher in THE ELEMENT OF CRIME das kleine Mädchen ermordet und in EUROPA der idealistische Leopold Kessler ertrinkt, haben diese Todesfälle in ihrer Unausweichlichkeit etwas von einem mythischen Stammesopfer.“*²²⁹

Bereits in den ersten filmischen Versuchen (in Kindheit bzw. Jugend), ist eine Faszination Triers an der Opferthematik - Schuld und Sühne – erkennbar

²²⁶ Forst 1998, S. 126

²²⁷ Vgl. Ebd.

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 127

²²⁹ Ebd.

(beispielsweise in den Filmen *Der Tod* und *Lolita*).²³⁰ Antje Flemming konstatiert in diesem Kontext, dass die Übergänge von „*Demut und Demütigung*“²³¹ im Kino Lars von Triers fließend sind.²³²

Aufgrund der häufigen Thematik des „Bösen“ im Menschen und seinen teilweise brutal-realistischen Darstellungen wird Trier außerdem mehrfach eine Affinität zum Pessimismus unterstellt.²³³ Peter Schepelern beschreibt dies gar als eine Neigung „für das Dämonische“²³⁴. Marion Müller meint dazu, dass diese Kritik der Filme die Frage offen lässt, ob die Filme nicht zu einseitig und vor allem fast ausschließlich negativ betrachtet werden und widmet sich in ihrer Studie „Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier“ um die Möglichkeit einer positiveren Lesart bzw. Interpretation seiner Werke. Hierbei soll aber die negativ konnotierte Sichtweise der Filme Triers weder negiert noch ersetzt werden²³⁵, „[...] sondern eine Umwertung von Triers Seite“²³⁶ gezeigt werden.²³⁷ Lars von Trier selbst sagte in einem Interview nach Beenden seines Abschlussfilmes an der Filmhochschule (*Bilder der Befreiung*, 1982) bereits: „[...] was ich als meine Stärke und meine Aufgabe ansehe, ist, die Hässlichkeit zu erhöhen und zu zeigen, dass es überall Schönheit gibt.“²³⁸

Elemente des „letzten“ Menschen sind im Kino Triers oftmals vorhanden: Er präsentiert „Außenseiter“ der Gesellschaft, die sozusagen als „letzte“ Menschen in einem Film fungieren können. Dabei sind es nicht nur apokalyptische Szenarien, auch Filme die sich mit „außergewöhnlichen“ Menschen auseinandersetzen zeigen gewissermaßen letzte Menschen. *Dancer in the Dark*, *Antichrist* und *Breaking the Waves* weisen allesamt Individualisten bzw. „nichttypische“ Protagonisten auf.

²³⁰ Vgl. Flemming 2010, S. 170

²³¹ Ebd. S. 10

²³² Vgl. Ebd.

²³³ Vgl. Müller 2002, S. 9

²³⁴ Schepelern 1997, S. 194. Zit. n. Müller 2002, S. 9

²³⁵ Vgl. Müller 2002, S. 9

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. Ebd.

²³⁸ Trier. „Film lever af lidelse“. Interview mit Ole Michelsen. *Tusind øjne* 54. 1982, S. 4. Zit. n. Müller 2002, S. 9

6.2. Breaking the Waves (1996)

„BREAKING THE WAVES ist in jeder Hinsicht ein Film über Entgrenzung.“
(Antje Flemming)

Die Protagonistin Bess, eine tiefgläubige emotionale, teilweise auch etwas naive junge Frau, heiratet Jan, einen Bohrselarbeiter und steht mit dieser Entscheidung buchstäblich zwischen zwei Welten: Die „alte“ Welt wird durch ihre Vorväter der fundamentalistischen Glaubensgemeinschaft repräsentiert, Jan und dessen Freunde treten als „neue“ Welt auf.²³⁹

„Mit seinem Film präsentiert Lars von Trier inhaltlich nichts völlig Neues. Eine Reihe von Motiven und Themen wirken wie Übernahmen aus seinen früheren Werken: Die Unterdrückung individueller Freiheit durch machtvolle Institutionen spielte schon in EUROPA eine große Rolle. In BREAKING THE WAVES ist es eine versteinerte Religionsgemeinschaft, verkörpert von den Ältesten, die auf ewig die Sünder verfluchen.“²⁴⁰

Formal gesehen folgt der Film großteils den Regeln von *Dogma 95*:

„Ich konnte es nicht bleiben lassen, den Film farblich und technisch nachzubearbeiten. Um meiner eigenen Theorie treu zu bleiben, hätte ich es vielleicht nicht machen sollen, aber ich habe das Bedürfnis, mir selbst Begrenzungen aufzuerlegen, und in diesen Geist ist das Manifest entstanden.“²⁴¹

Der Film spielt Anfang der 70er Jahre in einem kleinen, sehr religiösen Dorf. Bess McNeill heiratet den älteren Mann Jan, der die unschuldige Protagonistin in die erotische Welt einführt. Als Jan während seiner Arbeit in Folge einer Explosion schwer verletzt wird, gelähmt ist und außerdem mit einem gefährlichen Hirnschaden im Krankenhaus liegt, erkennt er, dass er nicht mehr in der intensiven körperlichen Art und Weise mit Bess zusammen sein kann. Er bittet bzw. fordert von ihr deshalb, sich von fremden Männern sexuell befriedigen zu lassen, was sie nach erstem Zögern auch tut und einen komplett anderen Lebensstil pflegt. Jan scheint es daraufhin besser zu gehen, weswegen sie sich immer mehr selbst erniedrigt, da sie glaubt, ihn durch ein Wunder zu heilen.

²³⁹ Vgl. Flemming 2010, S. 49

²⁴⁰ Forst 1998, S. 127

²⁴¹ Trier. Zit. n. Björkman 2001, S. 168

Schließlich wird sie aus der Kirche ausgeschlossen, doch aufgrund ihrer irrsinnig starken Liebe zu Jan nimmt sie dies alles in Kauf.²⁴² Ihre Hingabe reicht soweit, dass sie für ihn stirbt.

Breaking the Waves entstand aus der Motivation Triers heraus, nach vielen Filmen über „das Böse“ im Menschen einmal einen Film über „das Gute“ zu drehen. Das Drehbuch zu diesem Film schrieb Lars von Trier erstmals ohne Niels Vørsel – ein Hinweis dafür, dass Trier mit diesem Film ein persönliches Werk schaffen wollte.²⁴³ Als Grundlage diente das Märchen *Goldherz*, in dem es um ein naives junges Mädchen geht, das in seinem Leben immer wieder von Rückschlägen und Verlusten geplagt wird, trotz alledem aber nie seinen Optimismus oder seine Hilfsbereitschaft einbüßt; am Ende steht es nur noch nackt, aber mit „goldenem Herzen“ dar.²⁴⁴

„The character of Bess is ‚good‘ in a spiritual sense [...] living mostly in the world of her imagination, never really accepting that things apart from ‚good‘; might exist. [...] Jan is ‚good‘ in a much more difficult way – because he consciously aims to do ‚good‘. He inhabits the real world, where doing ‚good‘ is of course much harder. The fact that he falls in love and marries simple-minded Bess, whom no other man wants is an example of his fidelity to his feelings, the will to do ‚good‘ or ‚right‘. [...] When Jan asks Bess to find another lover, he is being completely sincere and genuine. He wants to do ‚good‘. [...] He believes she will do this for him [...] that this is the only way to get her to survive – even though he knows how painful it will be for him to listen. Bess is fooled; she is doing ‚good‘ for him. He is doing ‚good‘ for her. Nobody is forcing anybody. The both act from their will to do ‚good‘.“²⁴⁵

Müller konstatiert anhand dieses Zitats, dass Trier für seinen Film nur eine sehr einseitige Interpretation vorsieht. Allein die Setzung von Anführungszeichen des Wortes *gut* offenbare seine distanzierte Haltung.²⁴⁶ Anhand dieser Darstellung wird die Figur von Bess als „gut“ und „positiv“ interpretiert; Schepelern bemerkt gar, dass „[e]rst mit *Breaking the Waves* [] die Frau als eine positive Kraft in Triers Universum eingeführt“²⁴⁷ wurde.²⁴⁸ Dabei ist es laut Müller von Bedeutung, den Film nicht einseitig zu rezipieren: sie sieht in Bess keine positive, sondern „eher

²⁴² Vgl. Björkman 2001, S. 163

²⁴³ Vgl. Forst 1998, S. 126f

²⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 126f

²⁴⁵ Trier. *Breaking* 20-21. Zit. n. Müller 2002, S. 204

²⁴⁶ Vgl. Müller 2002, S. 204

²⁴⁷ Schepelern, S.33. Zit. n. Müller 2002, S. 204

²⁴⁸ Vgl. Müller 2002, S. 204

eine egoistisch-destruktive Kraft“²⁴⁹ aufgrund ihres Handelns bzw. durch deren Auswirkungen.²⁵⁰



Abbildung 22: Bess McNeill (Emily Watson)

Müller verweist auf die Seelenverwandtschaft von Bess und der Melvilleschen Figur Billy Budd²⁵¹, der die „Personifizierung des Guten und Naiven“²⁵² darstellt. In der Absicht nur Gutes tun zu wollen, wird aus dem Unschuldigen ein Schuldiger und wird dafür vom Staat bestraft. Im Fall von *Breaking the Waves* ist es die Gemeinde, die Bess aus der (Kirchen)Gemeinschaft ausschließt, um die eigenen Interessen zu pflegen.²⁵³

Lars von Trier setzt mit Bess' Figur religiöse und christliche Motive im Film sein, dabei natürlich auch Parallelen zur biblischen Figur Jesu²⁵⁴: Bess wird in einer Szene von Kindern gejagt und mit Steinen beworfen, zudem aus der Kirche vertrieben und von der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen - sie hat „gesündigt“. Sogar ihre eigene Mutter wendet sich von ihr ab, einzig ihre Schwägerin Dodo lässt sie nicht im Stich. Eine weitere Parallelen zeigt sich beispielsweise in einer

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Vgl. Ebd.

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 204

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vgl. Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Forst 1998, S. 129

Szene, in der Bess in der Kirche sitzt und schreit: „Gott wo bist du?“, als er ihr zum ersten Mal nicht „antwortet“ (Jesus am Kreuz: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“).²⁵⁵

Bess wurde wie keine andere Filmfigur thematisiert. Ihr „[...] *Feministinnen würden sagen: extrem anachronistische[r] Charakter*“²⁵⁶ sowie die Inszenierung ihrer Figur lösten viele Kontroversen aus.²⁵⁷

6.3. *Dancer in the Dark* (2000)

„Die Filmmusik wurde von der isländischen Sängerin und Performerin Björk komponiert und interpretiert. Insofern ist das Musical das Ergebnis eines Zusammentreffens zwischen dem tiefsinnigen Provokateur von Trier hinter der Kamera und der waghalsigen Interpretin Björk vor der Kamera. In einer Kollision der Gegensätze haben die beiden sowohl beeindruckende Kinomomente als auch abgrundtiefe Irritation geschaffen: Die Kraft der Stimme, die die Welt verändern kann, ist auch die Kraft der Verstörung.“ (Charles Martig)

Die Protagonistin Selma kommt in den sechziger Jahren aus der Tschechoslowakei in die USA, um ihrem Sohn Gene die beste medizinische Betreuung zu gewähren. Gene leidet wie seine Mutter an einer erblichen Augenkrankheit, Selma droht bereits zu erblinden. Im Laufe des Films verschlechtert sich ihre Sehschwäche rapide. Damit ihr Sohn nicht dasselbe Schicksal erleidet, muss er operiert werden. Sie leben in ärmlichen Verhältnissen, Selma arbeitet in einer Fabrik, um Geld für die Operation zu sparen. Im Gegensatz zu Bess wird Selma nicht auf sexuelle Art und Weise ausgebeutet, sondern ökonomisch.²⁵⁸ Selma lebt mit ihrem Sohn Gene in einem Wohnwagenviertel in der Nachbarschaft ihrer Vermieter Bill und Linda, zu denen sie regelmäßigen Kontakt pflegt. Bill ist arbeitslos, was Linda aber nicht weiß; Bill bittet Selma um Geld (also um ihre hart erarbeiteten Ersparnisse für Genes Operation), das sie ihm natürlich nicht geben will. Daraufhin stiehlt Bill diese Ersparnisse, als Selma dies bemerkt, fordert sie ihr Geld zurück. Bill weigert sich und behauptet sogar, es wäre sein Geld. Selma weiß sich nicht zu helfen und erschießt Bill, da sie in dem

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 130

²⁵⁶ Ebd. S. 203

²⁵⁷ Vgl. Ebd.

²⁵⁸ Vgl. Flemming 2010, S. 52

Moment keinen anderen Ausweg sieht. Da sie es nicht schafft ihre Unschuld zu beweisen (bzw. Notwehr), wird sie zum Tod durch Hängen verurteilt.



Abbildung 23: Selma Jezkova (Björk)

Dancer in the Dark bildet den Abschluss der Goldherz-Trilogie²⁵⁹. Lars von Trier plante bereits ein Musical, das Resultat war der Film *Dancer in the Dark*.²⁶⁰ Dabei wird die Inszenierung von Frauen als Kinder evident: Während Bess in *Breaking the Waves* den Entwicklungsprozess vom Kind zur Frau durchläuft (also von Unschuld zum Sündenfall, indem sie zu zur „Hure“ wird), geschieht es in *Dancer in the Dark* in der umgekehrten Reihenfolge. Selma „sündigt“, indem sie beschließt, ihr Kind zu behalten, obwohl sie weiß, dass das Kind ihre Augenkrankheit erben wird, daraufhin erfolgt eine lange Buße, die zur „Ent-Schuldung“²⁶¹ führen soll. Das kindliche Aussehen der Darstellerin von Selma – Björk – wirkt dabei besonders überzeugend. Dieses unterstreicht Trier u.a. in den Kameraeinstellungen: Wenn Selma in der Fabrik arbeitet, ist die Kamera meist auf ihrer Augenhöhe, also in „*leichter Untersicht auf die größeren Gesprächspartner, so dass eine Art ‚Kinderperspektive‘ entsteht*“²⁶². Bei Proben für ein Laien-Musical „*wirkt Selma wie gefangen*“²⁶³ zwischen größeren Darstellern.²⁶⁴

²⁵⁹ Vgl. Müller 2002, S. 258

²⁶⁰ Vgl. Björkman 2001, S. 226

²⁶¹ Müller 2002, S. 259

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. Ebd.

In weiteren Einstellungen wirkt Selma einsam, klein und verloren; ihre Einsamkeit ist allerdings ihre eigene Entscheidung, da sie stets Hilfe ablehnt von Menschen, die ihr helfen wollen.²⁶⁵ Ähnlich wie Bess aus *Breaking the Waves* wird neben ihrer Kindlichkeit eine leichte Naivität in ihre Figur inszeniert.

Durch ihre Charakterisierung als Künstlerin und ihrer daraus resultierenden starken Kreativität - die meist als Kind stärker ausgeprägt ist - wird die Figur Selmas stark verjüngt. Außerdem ist Selma eine Persönlichkeit, die fest an das Gute im Menschen glaubt: ²⁶⁶ „*Sie vereint in Sowohl-als-auch-Manier die dualistischen Polaritäten, wie sie gemäß Triers Forderung im Geister-Abspann das Gute im Bösen sieht.*“²⁶⁷

„*Damit ist Selma der Prototyp für Triers eigene filmische Kunstsicht: Kontrollierende Herrin über ihr Kunstreich wie er über seine Filme, sieht sie im Hässlichen das Schöne und verwandelt kraft der Synthese mit ihrer kreativen Schmerzbewältigung Leiden in Kunst.*“²⁶⁸

Selma vereint in ihrer Figur gegensätzliche Charakteristika: zum einen ist sie zerbrechlich, weich und mädchenhaft, zum anderen beweist sie Stärke, ist entschlossen und durchsetzungsfähig. *Dancer in the Dark* ist ein Film der Kontraste (wie durch die Charakterisierung Selmas bereits zu sehen ist), dabei stellt die Divergenz Sehen bzw. Nichtsehen das wichtigste Merkmal dar.²⁶⁹

²⁶⁵ Vgl. Ebd. 259f

²⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 263f

²⁶⁷ Ebd. S. 264

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 265

6.4. Antichrist (2009)

„Ein verstörender, mit apokalyptischen Bildern aufgeladener Horrortrip in menschliche Abgründe, dessen barock wucherndes Zeichenarsenal eine Vielzahl an Deutungen von psychologischen Lesarten bis mythologischen Versuchen ermöglicht. Wollte man es begrifflich auf Schlagwörter bringen, dann handelt ANTICHRIST von Sex und Schuld, Misogynie und Rationalität, Herrschaft und Hexerei, Paradies und Hölle.“ (Josef Lederle)

Der Film *Antichrist* ist ähnlich wie *Melancholia* strukturiert: er besteht aus einem Prolog, vier Kapiteln (*Trauer, Schmerz, Verzweiflung, Die Drei Bettler*) und einem Epilog.

Der Film handelt von einem Paar (Er und Sie), dessen Sohn als Kleinkind tödlich verunglückt. Da die Frau nach dem Tod in schwere Depressionen verfällt, beschließt ihr Mann, ein Psychologe, daraufhin, sie selbst zu behandeln, und zwar in einer Form der Verhaltenstherapie. Dabei führt er sie zu der Hütte Eden in einen Wald, in der sie im vergangenen Sommer im Beisein ihres Sohnes an ihrer Doktorarbeit über Hexenverfolgung arbeitete. Mann und Frau haben keine Namen im Film, der Name des Kindes – Nick – wird jedoch beispielsweise in einer Szene von der Frau artikuliert.



Abbildung 24: Er (Willem Dafoe) und Sie (Charlotte Gainsbourg)

Der in schwarz-weiß gehaltene Prolog in Zeitlupe zeigt das Paar bei der Kopulation in der Dusche. Beherrscht wird die Szene von Georg Friedrich Händels

Arie „*Lascia ch'io pianga*“ (aus der Oper *Rinaldo*), es existieren keine anderen Geräusche als die Musik. Während sich das Paar nur auf sich konzentriert, klettert das Kind vom Tisch zum offenstehenden Fenster und stürzt hinaus.

Trier setzt nur im Prolog und Epilog Musik ein (jeweils die Arie „*Lascia ch'io pianga*“ aus Händels *Rinaldo*), der restliche Film (die Kapitel) bestehen nur aus Geräuschen des Waldes (Vogelgezwitscher, Blätterrauschen und Ähnlichem).

Als sich die beiden Protagonisten (Er und Sie) auf den Weg zur Waldhütte machen, sind sie sowohl physisch als auch psychisch in einer ganz anderen Welt angelangt.²⁷⁰ Die Natur, die dabei alles andere als „natürlich“ wirkt, spielt besonders für die Frau eine bedeutende Rolle. Für sie ist die Natur *mehr* als Natur. In der Szene wird auf eine zentrale Situation von der Frau aufmerksam gemacht, die für den Zuseher nicht sichtbar ist²⁷¹: Sie bezieht sich dabei auf den Augenblick der „*Initiation zur Hexe, [der] lange Zeit als Leerstelle im Film funktioniert.*“²⁷² Mit der Beschäftigung des Themas Hexen und Hexenverfolgung verliert die Frau nach und nach ihre wissenschaftliche Distanz und begann an eine Welt zu glauben, in der Hexen existent sind bzw. ist sie davon überzeugt, Teil dieser Welt geworden zu sein. Der Mann hingegen hält nichts von dieser Meinung. Als Psychologe ist er rational veranlagt und ist von einer Heilung des menschlichen Verstandes überzeugt.²⁷³

Die Erzählstrategie ist in *Antichrist* besonders irreführend: Der Rezipient ist lange der Meinung, dass der größte Konflikt der Hauptfigur die Verarbeitung des Todes ihres Kindes darstellt, der als zentrales Ereignis agiert²⁷⁴, in „*Wahrheit aber besteht der entscheidende Wendepunkt ihrer Entwicklung in ihrer ursprünglichen Initiation zur Hexe.*“²⁷⁵ Über diese „Wandlung“ wird der Zuseher erst später informiert. Dadurch kommt die wahre Intention der Frau zum Vorschein: sie will nicht wieder psychisch gesund werden, sondern die Initiation abschließen. Sowohl der Zuschauer als auch der Mann sind also von Anfang an getäuscht worden. Nathalie Weidenfeld stellt fest, dass der Zuschauer erst spät registriert, wer die eigentliche Hauptfigur im Film repräsentiert:²⁷⁶

²⁷⁰ Vgl. Weidenfeld 2011, S. 296

²⁷¹ Vgl. Ebd.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vgl. Ebd.

²⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 296f

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 297

„Es ist nicht nur sein Gesicht, dass wir als Erstes und als Letztes im Film sehen, er ist auch derjenige, der die große Veränderung im Film erfährt. Auch wenn wir es zunächst nicht wissen, ist es seine Initiation, zu dessen Zeuge uns der Film macht. Was wir von der Protagonistin erleben, ist vielmehr nur die Erfüllung ihrer masochistischen Wünsche nach Bestrafung. Sie ist nicht Protagonistin, sondern vielmehr die Antagonistin.“²⁷⁷

Der Mann erfährt nach der Ankunft in der Waldhütte verschiedene Visionen, die jeweils in der Natur abspielen.²⁷⁸ Sie fungiert als „*diabolische Meisterin, die ihn lehrt, dass die Dinge der Natur mehr sind als nur Materie.*“²⁷⁹ Als der Mann von seiner Frau schließlich angegriffen und körperlich verletzt wird, erwacht in ihm der reine Überlebensinstinkt; dieser und die Schmerzen lassen ihn (vorerst) zu einem tierähnlichen Wesen werden. Er beginnt, gegen seine Frau – die Hexe – zu kämpfen; in der Szene, in der er in der Holzhütte auf dem Boden liegt und in den Sternenhimmel sieht, hat er eine plötzliche Eingebung: Er erblickt die Sternenkongstellation – „Die drei Bettler“ - die den Mord an einem Menschen fordert bzw. dessen Vorbote ist. Seine Initiation ist damit beendet und auch er ist nun zu einem Teil dieser Welt geworden. Der Film endet damit, dass der Mann seine Frau schließlich in einem ungewöhnlichen Akt (durch den Liebesakt) tötet – in diesem Moment wird das Opfer zum Täter und umgekehrt.²⁸⁰

Die Frau wird als „Hexe“ inszeniert, das ist mitunter ein Grund, weswegen von Trier Sexismus unterstellt wird, ebenso die Tatsache, dass Frauen in seinen Filmen meist sterben müssen bzw. getötet werden (müssen), da sie „böse“ sind.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Vgl. Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 297f

6.5. Vergleich

In allen drei Filmen von Trier, wie auch in *Melancholia*, befinden sich fast ausschließlich Frauen in der Rolle der Protagonisten (abgesehen von *Antichrist*, in dem sich sowohl Mann als auch Frau in der Hauptrolle befinden). Die drei Hauptdarstellerinnen sterben am Ende des Films aufgrund ihres Verhaltens und Handelns. Dabei vollziehen alle zentralen Figuren eine Wandlung und zwar beinahe in jedem Fall eine Wandlung ins komplette Gegenteil: Die unschuldige, naive Bess wird zur Hure, die herzengute Selma zur Mörderin und die namenslose „Sie“ in *Antichrist* von der Depressiven zur Hexe, zu einem irrealen Wesen. Diese Entwicklungen ins Gegenteil sind jeweils der Grund für den Tod der Protagonistin. Auch in *Melancholia* ist eine Wandlung der Hauptfiguren sichtbar. Hierbei ist jedoch die Veränderung der Charaktere nicht Konsequenz für das (tödliche) Ende. Die Wandlung der Figuren in *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* und *Antichrist* ist durch externe Faktoren bedingt, außerdem sterben die Protagonistinnen keines „natürlichen“ Todes, sondern werden ermordet. Die Apokalypse in *Melancholia* stellt auch keinen natürlichen Tod dar, allerdings kann die Katastrophe nicht verhindert werden.

Lars von Trier zeigt, dass jeder Mensch eine dunkle Seite in sich trägt: in den Filmen wird aufgrund diverser Gegebenheiten diese Seite in den Hauptfiguren zum Vorschein gebracht. Er nimmt seinen Figuren den Gestaltungsraum, die Entwicklung und führt sie in einen unausweichlichen Tod, unabhängig von der Apokalypse. *Melancholia* präsentiert die Hilflosigkeit und den Verlust der Kontrolle des Menschen gegenüber der Natur (besonders im Fall von Claire). Trier beschäftigt sich in den Filmen mit der Opferthematik, mit Schuld und Sühne: die Frauen sind zunächst unschuldig, demütig und fungieren als schwaches Opfer und verwandeln sich im Laufe des Films ins Gegenteil: Diese Diskrepanz lässt sie zu Anti-Helden bzw. Antagonisten werden. *Melancholia* endet in einer Apokalypse, die die gesamte Welt verschwinden lässt, doch auch in den anderen Filmen durchleben die Figuren ihre eigene Katastrophe: für jeden einzelnen geht im Film irgendwann die „Welt unter“. Die Figuren begeben sich in Situationen bzw. werden in diese gebracht, denen sie nicht mehr entrinnen können, die einzige (Er)Lösung bildet wieder der Tod. Sie fungieren sozusagen als „letzte Menschen“ in ihrer ganz persönlichen Apokalypse.

7. Conclusio

Weltuntergänge bzw. postapokalyptische Szenarien sind in so gut wie allen Medien vorhanden, ob in Literatur, Film, Fernsehen oder auch Computerspielen. Der Weltuntergang ist damit – zumindest medial – ständiger Bestandteil unseres Lebens.

Die (Post)Apokalypse fungiert als eine Umgebung für den bzw. die letzten Menschen. Anhand der behandelten Filme befinden sich bestimmte Stereotypen in der Rolle des Protagonisten (der auch meist den „letzten“ Menschen darstellt), besonders in den Mainstream-Produktionen des Hollywoodkinos. Diese sind oftmals heroisch inszenierte männliche Charaktere, die die Erde entweder vor einer Apokalypse retten oder aber in der postapokalyptischen Welt - im Gegensatz zu den anderen Figuren im Film - keine entmoralisierte und enthumanisierte Figur repräsentieren. Hiervon grenzt sich Lars von Triers Film *Melancholia* ganz klar ab: die Hauptfiguren, noch dazu zwei Frauen, die nicht das typisch Heldenhafte mimen, werden dabei gezeigt.

Die Analyse von *Melancholia* brachte „neue“ Protagonisten als letzte Menschen im Film hervor: zwei Frauen in der Hauptrolle, die beide komplett unterschiedliche Charakterzüge aufweisen. Besonders anhand der Figurenanalyse konnten diese verschiedenen Persönlichkeiten präzise aufgezeigt werden. Hinsichtlich der Szenenanalyse konnte Lars von Triers akribische Vorgehensweise festgestellt werden: Trier gestaltet die letzte Szene seines Films so, dass der Zuseher durch die Kameraeinstellung Close-up die „Wandlung“ Justines miterleben kann, wofür kein verbaler Dialog notwendig ist. Dafür wird die Szene von Musik beherrscht, die das Ereignis des Weltuntergangs sozusagen unterstützt.

Die Postapokalypse erweist sich als Genre, in dem der Mensch auf eine (seine) letzte Probe gestellt wird: wie verhält man sich, wenn keine „Regeln“ mehr existieren, in keinerlei Hinsicht? Der Mensch ist plötzlich auf sich allein gestellt und muss für sich selbst überlebenswichtige Entscheidungen fällen, es gibt keine Richtlinien mehr, es ist sozusagen eine Aufkündigung des sozialen Lebens. Das apokalyptische Szenario hält wiederum andere Aspekte bereit. Die Apokalypse als absehbares, sicheres Ende ermöglicht dem Menschen zu überprüfen, welchen Wert soziales Handeln mit sich bringt. Apokalyptische Szenarien enden meist mit

einem Happy End, d.h. die Katastrophe kann in letzter Sekunde abgewendet werden, oftmals beinhalten solche Filme auch einen moralischen Unterton. Diese Filme offenbaren gewöhnlich spätestens am Ende das „Gute“ im Menschen, weshalb dieser bzw. die Erde selbst es „verdient“ haben, noch weiter zu bestehen. *Melancholia* nähert sich dem Ende von einer ganz anderen Perspektive: Trier zeigt das „Schlechte“ an der Welt. Es besteht keine Hoffnung auf ein Ende, das die Zerstörung der Erde aufhalten könnte, der Rezipient weiß von Anfang an, dass die Welt und Menschen darin untergehen werden, da Lars von Trier dies im Prolog bereits antizipiert.

Die behandelten Filme der Arbeit mit postapokalyptischer Thematik stellen „gute“ letzte Menschen vor; bezüglich *Melancholia* nun von „schlechten“ letzten Menschen zu sprechen, wäre zu einfach: Trier führt die Welt als einen beinahe „sinnlosen“ Ort vor, die Menschen darin als größtenteils alberne, zynische oder machtgierige Charaktere. Die „letzten“ Menschen, Justine und Claire, grenzen sich hierbei jedoch ab, wobei insbesondere Justine dies sowohl physisch als auch psychisch praktiziert. Trier inszeniert den Film in der Art und Weise, dass die Welt einfach untergehen *muss*.

Eine Ausnahmesituation wie die Apokalypse bringt den „wahren“ Charakter eines Menschen zum Vorschein und fordert dabei die Frage heraus: Wie verbringt man die letzten Stunden seines Lebens?

8. Literaturverzeichnis

8.1. Gedruckte Quellen

Primärquellen

AVVENTI, Carlo: *Die Ästhetik des blinden Flecks. Produktive Leerstellen in Michael Hanekes Kinofilmen*. In: *Nichts. Tun. Interdisziplinäre Beiträge zur aktuellen Bildungsdiskussion*. Hrsg. v. Annemarie Niklas. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2010, S. 161-183

BJÖRKMAN, Stig: *Trier über von Trier. Gespräche mit Stig Björkman*. Deutsche Ausgabe. Hamburg: Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG 2001

BÖHME, Hartmut: *Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. v. Christine Pries. Weinheim: Wiley-VCH 1989, S. 119-141

BOHRMANN, Thomas / VEITH, Werner / ZÖLLER, Stephan (Hrsg.): *Handbuch Theologie und populärer Film*. Bd. 2. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2009

BOOKER, M. Keith: *Science fiction and the cold war*. In: *A companion to science fiction*. Hrsg. v. David Seed. Malden: Blackwell Publishing 2005, S. 171-184

FAULSTICH, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008

FLEMMING, Antje: *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin: Bertz + Fischer GbR 2010

FORST, Achim: *Breaking The Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren 1998

FRANKL, Viktor E.: *... trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982

FRÖLICH, Margrit/ MIDDEL, Reinhard/ VISARIUS, Karsten: *Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino an der Jahrtausendwende*. Arnoldshainer Filmgespräche 17. Marburg: Schüren Verlag 2001

HICKETHIER, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2007

HOFFSTADT, Christian: *Die Ethik der Straße. Zu Cormac McCarthys The Road*. In: *This is the End. Mediale Visionen vom Untergang der Menschheit*. Hrsg. v. Christian Hoffstadt u. Stefan Höltgen. Bochum/Freiburg: Post-apocalyptic Studies, Band 1. 2011, S. 33-52

HOFFSTADT, Christian/ HÖLTGEN, Stefan (Hrsg.): *This is the End. Mediale Visionen vom Untergang der Menschheit*. Bochum/Freiburg: Post-apocalyptic Studies, Band 1. 2011

HOMANN, Renate: *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*. München: Wilhelm Fink Verlag 1977

HORN, Eva: *Die Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Phantasie*. In: *Apokalypse und Utopie in der Moderne*. Hrsg. v. Reto Sorg u. Stefan Bodo Würffel. München: Fink 2010, S. 101-118.

HOPPE, Rudolf: *Die Johannesoffenbarung - das Ringen um das rechte Verständnis eines schwierigen Bibeltextes*. In: *Apokalypse. Bilder vom Ende der Zeit*. Hrsg. v. Richard Loibl. Limburg-Kevelaer: Lahn-Verlag 2001, S. 71-99

JAPP, Uwe: *Das Erhabene in den Bergwerken von Falun*. In: *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000)*. Hrsg. v. Andreas Fülberth, Albert Maier u. Victor Andres Ferretti. Berlin u.a.: Peter Lang Verlag 2007, S. 205-215

KAMPER, Dietmar: *Die kupierte Apokalypse: Katastrophe oder Posthistoire*. In: *Zur Soziologie der Imagination*. München / Wien: Carl Hanser Verlag 1986, S.59-66

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. Otfried Höffe. „Klassiker Auslegen“, Bd. 33. Berlin: Akademie Verlag GmbH 2008

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2001

KNIESCHE, Thomas W.: *Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' Die Rättin*. Wien: Passagen-Verlag 1991

KRAH, Hans: *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom „Ende“ in Literatur und Film 1945-1990*. LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – Kiel 4. Kiel: Verlag Ludwig 2004

KUNZE, Reiner: *Am Sonnenhang. Tagebuch eines Jahres*. Frankfurt: Fischer Verlag GmbH 1993

LOIBL, Richard (Hrsg.): *Apokalypse. Bilder vom Ende der Zeit*. Unter Mitarbeit v. Petra Gruber, Winfried Helm, Josef Veit u.a. Limburg-Kevelaer: Lahn-Verlag 2001

MARTENS, John W.: *The end of the world. The apocalyptic imagination in film & television*. Kanada: J. Gordon Shillingford Publishing 2003

MARTIG, Charles: *Viel Vergnügen beim Weltuntergang. Filmästhetik zwischen Spektakel und Vision*. In: *Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino an der Jahrtausendwende*. Hrsg. v. Margrit Frölich, Reinhard Middel u. Karsten Visarius. Arnoldshainer Filmgespräche 17. Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 49-69

MÜLLER, Marion: *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. 2., bearb. u. erw. Auflage. St. Augustin: Michael Itschert, Gardez! Verlag 2002

O'NEILL, Onora: *Lifeboat Earth*. Peer Reviewed Journal. Philosophy & Public Affairs, Vol. 4, No. 3. Spring 1975, S.273-292

REINHART, Werner: *Pikareske Romane der 80er Jahre: Ronald Reagan und die Renaissance des politischen Erzählens in den USA*. Tübingen: Narr 2001

ROLOFF, Jürgen: *Die Offenbarung des Johannes*. Zürich: Theologischer Verlag 1984

PEZZOLI-OLGIATI, Daria: *Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film*. In: *Handbuch Theologie und populärer Film*. Bd. 2. Hrsg. v. Thomas Bohrmann, Werner Veith u. Stephan Zöller. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2009, S. 255-275

SCHERPE, Klaus R.: *Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne*. In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1986, S. 270-301

SEED, David (Hrsg.): *A companion to science fiction*. Malden: Blackwell Publishing 2005

SEEßLEN, Georg / JUNG, Fernand: *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Bd. 1. Marburg: Schüren Verlag 2003

SEEßLEN, Georg / JUNG, Fernand: *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Bd. 2. Marburg: Schüren Verlag 2003

VONDUNG, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co KG 1988

WEIDENFELD, Nathalie: *Die Passion des Filmkünstlers. Lars von Triers „seis-tychon“ Antichrist oder die Verdammnis des poetischen Sehens.* In: *Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film.* Hrsg. v. Christopher Balme, Fabienne Liptay u. Miriam Drewes. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2011, S. 291-303

WOLFSCHLAG, Claus M.: *Traumstadt und Armageddon: Zukunftsvision und Weltuntergang im Science-Fiction-Film.* Graz: Ares-Verlag 2007

Sekundärquellen

ANDERS, Günther: *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen.* C.H. Beck: München 1981

BRECHT, Bertolt: *Die Maßnahme.* Berlin: 1931

FREESE, Peter: *Exploring the Post-Apocalypse: Bernhard Malamud's God's Grace.* Amerikastudien 32: 1987

KANTOROWICZ, Alfred: *Vom moralischen Gewinn der Niederlage.* Berlin: Aufbau Verlag 1949

KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Autorenfilme. Elf Werkanalysen.* Münster: Moksverlag 1990

LEIBFRIED, Erwin: *Literarische Hermeneutik. Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme.* Tübingen: Narr 1980

MICHELSEN, Ole: „*Film lever af lidelse*“. Interview mit Lars von Trier. *Tusind øjne* 54. 1982

MONACO, James: *Film verstehen.* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1980

MÜLLER, Harro (Hrsg.): *Die Modellierung des Kinofilms.* München: 1990 (=Mediengeschichte des Films Bd. 2), S. 43-76

SCHEPELERN, Peter: *Lars von Triers elementer.* Kopenhagen: Munksgaard/Rosinante 1997

SCHMITT, Carl: *Der Begriff des Politischen.* München: 1927

SCHUTTE, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation.* Stuttgart: J.B. Metzler 1990 (5. Auflage 2005)

STRICKER, Martin: *Die Katastrophe macht den Thrill aus.* In: Salzburger Nachrichten vom 4.3.2011

SZONDI, Peter: *Einführung in die literarische Hermeneutik.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975

VON TRIER, Lars: *Director's Note - This Film Is About ,Good'. Breaking the Waves*. Kopenhagen: Per Kofod Film 1996

WULFF, Hans J.: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999

8.2. Online

ASSMANN, Jan: *Die Schrecken des Erhabenen*. Festspiel Dialoge 2007. 14. August 2007. URL:

http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2007/dia02_assmann.pdf (Letztes Abrufdatum: 12.12.12), S. 2-24

BRAUN, Tatiana: *Die Ästhetik des Untergangs. Über Lars von Triers Melancholia*. In: Fragment Film. Magazin für Filmkultur. URL: <http://fragmentfilm.de/477/die-aesthetik-des-untergangs> (Letztes Abrufdatum: 20.02.13)

BRUNNER, Philipp / HÖLTGEN, Stefan. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3770> (Letztes Abrufdatum: 19.10.12)

Duden online. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dystopie> (Letztes Abrufdatum: 18.10.12)

HÖLTGEN, Stefan. In: Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3750> (Letztes Abrufdatum: 22.10.12)

KACZMAREK, Ludger. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6999> (Letztes Abrufdatum: 19.10.12)

KRAH, Hans. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1274> (Letztes Abrufdatum: 18.11.2012)

KURZ, Joachim: *Jedem Ende wohnt ein Zauber inne*. URL: <http://www.kino-zeit.de/filme/melancholia> (Letztes Abrufdatum: 18.Juli 2012)

Langenscheidt online. URL: <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (Letztes Abrufdatum: 18.10.12)

PILARCZYK, Hanna: *Apokalypse. Wow!* In: Spiegel Online (05.10.2011). URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/trier-meisterwerk-melancholia-apokalypse-wow-a-789722.html> (Letztes Abrufdatum: 04.12.12)

SCHMITT, Wolfgang M.: *Melancholia – Kritik, Analyse & Trailer zum Meisterwerk von Lars von Trier.* URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=3LrRNE0yve4#! (Letztes Abrufdatum: 16.01.13)

SOHO, Anne: *Melancholia – Psychoanalyse und Untergang.* URL: <http://de.kino.yahoo.com/blogs/filmkritiken/melancholia-psychoanalyse-und-untergang-111544208.html> (Letztes Abrufdatum: 10.12.12)

STRIEWSKI, Christina: *Nichts, das ist kein schlechter Slogan.* (23.11.11) URL: <http://www.perlentaucher.de/essay/nichts-das-ist-kein-schlechter-slogan.html> (Letztes Abrufdatum: 01.01.13)

Universität Duisburg-Essen 2009. URL: http://www.uni-due.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=496%3A11-1-kritik-der-urteilkraft&catid=48%3Akapitel-11&Itemid=55 (Letztes Abrufdatum: 12.12.12)

21 12 – *Der Weltuntergang? Endzeitprophezeihungen und biblische Perspektiven.* (o.V.) URL: <http://www.immanuel-online.de/pdf/endzeit.pdf> (Letztes Abrufdatum: 02.12.12)

<http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/e/referenz/17328/cache/b56eaa6635501a1cf70183acd5dd3df5/> (Letztes Abrufdatum: 18.01.12)

9. Filmografie

Antichrist. 2009. Regie: Lars von Trier. Ascot Elite Home Entertainment (Erscheinungsjahr 2010)

Breaking the Waves. 1996. Regie: Lars von Trier. STUDIOCANAL (Erscheinungsjahr 1999)

Dancer in the Dark. 2000. Regie: Lars von Trier. Channel 4 (Erscheinungsjahr 2007)

I Am Legend. 2007. Regie: Francis Lawrence. Warner Bros. Entertainment (Erscheinungsjahr 2008)

Melancholia. 2011. Regie: Lars von Trier. Concorde Home Entertainment GmbH (Erscheinungsjahr 2012)

The Road. 2009. Regie: John Hillcoat. Senator Home Entertainment GmbH (Erscheinungsjahr 2011)

The Book of Eli. 2010. Regie: Albert und Allen Hughes. Universal/DVD (Erscheinungsjahr 2010)

10. Anhang

10.1. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Beginn des Films nach Prolog*. Melancholia, 2011, 00:08:08

Abb. 2: *Justine (Kirsten Dunst)*. Melancholia 2011, 00:00:31

Abb. 3: *Graues Garn*. Melancholia 2011, 00:05:16

Abb. 4: *Justin, Leo (Cameron Spurr) und Claire (Charlotte Gainsbourg)*. Melancholia 2011, 00:03:35

Abb. 5: *Kollision*. Melancholia 2011, 00:07:52

Abb. 6: *Justine*. Melancholia 2011, 00:30:15

Abb. 7: *Justine im Licht von Melancholia*. Melancholia 2011, 01:23:34

Abb. 8: *Claire*. Melancholia 2011, 00:20:04

Abb. 9: *Todestanz*. Melancholia 2011, 01:27:05

Abb. 10: *Leos Erfindung*. Melancholia 2011, 01:25:00

Abb. 11: *Der erste gemeinsame Tanz*. Melancholia 2011, 00:26:22

Abb. 12: *Beginn der Ouvertüre, der Tristan-Akkord ist gelb markiert*. URL: <http://www.causa-nostra.com/Einblick/Die-h-moll-Sonate--e1105a02.htm> (Letztes Abrufdatum: 24.01.13)

Abb. 13: *Mond und Melancholia*. Melancholia 2011, 01:21:47

Abb. 14: *Endszene*. Melancholia 2011, 02:03:45

Abb. 15: *Zauberhütte*. Melancholia 2011, 02:03:36

Abb. 16: *Claire*. Melancholia 2011, 02:02:52

Abb. 17: *Leo*. Melancholia 2011, 02:03:19

Abb. 18: *Justine*. Melancholia 2011, 02:03:32

Abb. 19: *Vater (Viggo Mortensen) und Sohn (Kodi Smit-McPhee)*. The Road 2009, URL: http://fm4.orf.at/v2static/storyimages/site/fm4/20101252/the_road1_body.jpg (Letztes Abrufdatum: 25.01.13)

Abb. 20: *Robert Neville (Will Smith) mit seiner treuen Gefährtin Sam.* I Am Legend 2007, URL:

http://www.wired.com/images_blogs/photos/uncategorized/2007/12/17/i_am_legend_will_smith_1.jpg (Letztes Abrufdatum: 25.01.13)

Abb. 21: *Eli (Denzel Washington).* The Book of Eli 2010, URL:

<http://holymansam.files.wordpress.com/2010/07/eli.jpg>

(Letztes Abrufdatum: 25.01.13)

Abb. 22: *Bess McNeill (Emily Watson).* Breaking the Waves 1996, URL:

<http://alternativechronicle.files.wordpress.com/2011/06/breaking-the-waves-9.jpg>

(Letztes Abrufdatum: 25.01.13)

Abb. 23: *Selma Jezkova (Björk).* Dancer in the Dark 2000, URL:

http://4.bp.blogspot.com/-7sjW601Dhsg/T9srl95BQUI/AAAAAAAAAArc/_pryuSkuMU/s1600/dancer-in-the-dark-1-800.jpg

(Letztes Abrufdatum: 25.01.13)

Abb. 24: *Er (Willem Dafoe) und Sie (Charlotte Gainsbourg).* Antichrist 2009, URL:

<http://cyniccritics.files.wordpress.com/2010/05/antichrist.jpg>

(Letztes Abrufdatum: 25.01.13)

10.2. Einstellungsprotokoll: Endsequenz in *Melancholia*

Szene Einstellung Zeit	Bildinhalt [Mise-en-Scene] Ort, Dinge, Figuren, Handlung	Einstellungs- grösse(n) Kameraperspektiv e	Kamerabewe- gung Cut, Überblendung	Ton Einzelgeräusc he, Dialog, Musik i.d. = intradiegetisch e.d. = extra- diegetisch
02:00:39	„Zauberhütte“ (Wigwam aus Holzästen) auf einem Hügel Von rechts nähern sich Leo und Justine; Justine zeigt Leo, wo er sich hinsetzen soll und streicht ihm kurz über den Kopf; dann geht Justine nach rechts ab, wo Claire steht. Justine legt ihre Arme um Claire, die beiden sehen in die Richtung des Wigwams Hintergrund: Wald, Bäume	Long shot Medium shot Low shot Normal camera height	Handkamera (wackelnde Kamerabewegung bedingt durch Handkamera) Kameraschwenk nach rechts	Musik (e.d.) Wagners Tristan & Isolde Ersatz eines Dialogs durch Musik Musik hält sich (noch) zurück, nicht aufdringlich
02:01:07	Justine und Claire gehen nach links zum Wigwam; dort angekommen zeigt Justine Claire ebenfalls, wo sie sich hinsetzen soll.	Medium shot Low shot	Kameraschwenk nach links; folgt den Figuren	Musik (e.d.)
02:01:15	Claires Gesicht und Justines Oberkörper sind zu sehen, als Justine Claire hilft, sich zu setzen.	Close-up bzw. Close-shot High shot	Wackelnde Kamerabewegung	Musik (e.d.)
02:01:16	Claires Gesicht, Hinterkopf von Leo	Close-shot	Kameraschwenk abwärts	Musik (e.d.)

		High shot		
02:01:18	Claire in Großaufnahme; dann zu Justine	Close-up High shot Normal camera height	Kameraschwenk aufwärts	Musik (e.d.)
02:01:20	Justine steht seitlich hinter Wigwam und stellt die letzten Äste an die „Zauberhütte“	Close-shot Normal camera height	Kameraschwenk nach links	Musik (e.d.)
02:01:22	Justine bückt sich und hebt noch einen Ast auf, den sie an den Wigwam stellt	Close-shot Medium shot Low shot	Kameraschwenk nach rechts	Musik (e.d.)
02:01:26	Justine „schließt“ den Wigwam mit dem letzten Ast	Close-shot Medium shot Low shot	Kameraschwenk abwärts	Musik (e.d.)
02:01:32	Claire rechts im Bild, mit traurigem Ausdruck im Gesicht, offensichtlich auf ihren Sohn gerichtet	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:01:36	Leo links im Bild, seitlich	Close-shot Close-up High shot	Cut Kamerazoom	Musik (e.d.)
02:01:43	Clairens Haare und ein Teil von Justines Gesicht (Mund wird durch Clairens Hinterkopf verdeckt) Justines Gesicht, ein Ast des Wigwams ist im Vordergrund, ein anderer im Hintergrund	Extreme close-up Close-up Normal camera height	Kameraschwenk nach rechts und aufwärts	Musik (e.d.) Dialog Justine (zu Leo): „Hold my Hand.“ Musik (e.d.) im Hintergrund
02:01:49	Hände von Leo und Justine, die einander halten	Close-up High Shot	Kameraschwenk nach links	Musik (e.d.) Justine (zu Leo): „Close your eyes.“ Letzter gesprochener Satz im Film
02:01:50	Leo links im Bild; blickt auf Justine und schließt seine Augen	Close-up High shot	Kameraschwenk nach links	Musik (e.d.)
02:01:57	Claire rechts im Bild; sieht zuerst auf und senkt dann den Kopf und beginnt zu weinen	Close-shot Normal camera height	Cut Kamerazoom	Musik (e.d.)
02:02:01	Zuerst Clairens Hände; dann führt die Kamera den Blick wieder zu Clairens Gesicht	Close-up High shot	Cut Kameraschwenk aufwärts	Musik (e.d.)
02:02:04	Clairens Hände, die Leos Hände nehmen	Close-up High Shot	Kameraschwenk abwärts	Musik (e.d.)
02:02:07	Claire und Justine	Close-shot Normal camera height	Kameraschwenk aufwärts	Ab der Einstellung existiert nur noch Musik (e.d.), übertönt

				jedes andere Geräusch
02:02:09	Claire rechts im Bild mit Blick auf Justine	Close-up Normal camera height	Kameraschwenk nach rechts Kamerazoom	Musik (e.d.)
02:02:12	Justine links im Bild	Close-shot Normal camera height	Beginnender Kameraschwenk nach rechts Cut	Musik (e.d.)
02:02:15	Claire	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:02:18	Von Claire zu Justine; Blick zueinander	Close-up Normal camera height	Kameraschwenk nach links	Musik (e.d.)
02:02:23	Von Justine zu Claire; Blick zueinander	Close-up Normal camera height	Kameraschwenk nach rechts	Musik (e.d.)
02:02:26	Claire ergreift Justines Hand	Close-up Normal camera height / High shot	Kameraschwenk abwärts und gleichzeitig nach links	Musik (e.d.)
02:02:30	Justine, rechts im Bild, mit Blick zu Claire; bemüht sich um ein Lächeln	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:02:32	Claire mit geschlossenen Augen, Tränen beginnen langsam über ihre Wangen zu laufen	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:02:37	Leo, Justine (Mitte) und Claire im Wigwam	Close-shot Low shot / Normal camera height	Cut Kameraschwenk aufwärts	Musik (e.d.)
02:02:44	Die drei Figuren in der „Zauberhütte“, halten einander an den Händen, Claire atmet immer schwerer	Medium long shot Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:02:52	Claire, Tränen in den Augen, blickt auf ihren Sohn Leo und beginnt schließlich zu weinen	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.) Beginnt langsam lauter zu werden
02:02:57	Justine, Blick zu ihrer Schwester mit zitternden	Close-up	Cut	Musik (e.d.)

	Lippen und Kinn	Normal camera height		
02:03:05	Wieder Schnitt zur weinenden Claire	Close-up High shot / Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:03:08	verschränkte Hände der Schwestern	Close-up High shot	Cut	Musik (e.d.)
02:03:13	Justine mit zitternden Lippen; Licht beginnt immer blauer zu werden	Close-up Normal camera height / high shot	Kameraschwenk aufwärts	Musik (e.d.)
02:03:18	Leo mit geschlossenen Augen, ganz ruhig; links im Bild erkennt man Claires Kinn und ihre Haare; Leos Gesicht wird teilweise von ihren Haaren verdeckt	Close-up Normal camera height / high shot	Cut	Musik (e.d.)
02:03:25	Claire mit geöffnetem Mund und geöffneten Augen; ängstlicher Ausdruck im Gesicht, Tränen laufen über ihre Wangen	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:03:29	Justine; Licht ist bereits sehr bläulich; schließt die Augen	Close-up Normal camera height	Cut	Musik (e.d.)
02:03:34 - 02:03:52	Sehr symmetrisches Bild: Wigwam mit den drei Figuren in der Mitte auf einem Hügel; direkt hinter dem Wigwam in der Mitte nähert sich der Planet <i>Melancholia</i> ; links und rechts Wald; Licht verändert sich, wird dunkler, Licht des Planeten jedoch wird heller und „bleicht“ die Figuren; Planet zieht Dinge (Vögel, etc.) an, die „in“ ihm verschwinden Claire lässt die Hände ihrer Schwester und ihres Sohnes los und hält sich die Ohren zu, und steckt den Kopf zwischen ihre Beine; Planet nimmt inzwischen gesamten Raum ein; als Planet auf die Erde trifft, sieht man Claire nochmals kurz zucken, dann geht alles in Flammen auf und <i>Melancholia</i> bzw. das Feuer lässt die Figuren bzw. die Erde verschwinden und führt mittels Überblendung direkt in den Abspann des Films	Extreme long shot Low shot / Normal camera height	Cut Überblendung	Musik (e.d.) Ab 02:03:43 hat Musik ihren Höhepunkt erreicht

11. Abstract

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen des „letzten“ Menschen im Film, wobei Lars von Triers *Melancholia* als Hauptfilm der Arbeit eine zentrale Rolle spielt.

In Form einer Filmanalyse des Films *Melancholia* werden Charakteristika und Elemente des letzten Menschen eruiert. Theoretische Ansätze dazu liefern Werner Faulstich und Knut Hickethier.

Die filmische Analyse richtet sich nach dem Verfahren der Hermeneutik. Besonderer Fokus wird auf Figurenanalyse, Narration, Musik, Sprache, Raum und Licht gelegt.

Hinsichtlich des letzten Menschen werden drei weitere postapokalyptische Filme zum Vergleich herangezogen sowie werkimmanente Aspekte hinsichtlich des Themas der wissenschaftlichen Arbeit in drei Filmen Triers untersucht.

12. Lebenslauf

Geburtsdatum: 18. 09. 1988

Geburtsort: Oberwart (Südburgenland)

Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

2008: Matura (Evang. Musikgymnasium Oberschützen)

2008 – 2013: Studium Theater, - Film- und Medienwissenschaft, Uni Wien

Berufliche Tätigkeiten & Praktika

Musikverein Wien, Wiener Konzerthaus, Wien Museum,

Ab März 2013: Praktikum bei Concorde Production

Fremdsprachenkenntnisse

Englisch, Latein: Maturaniveau

Französisch: Grundkenntnisse