

9 Björk am Galgen: Performance, Persona und Authentizität in *Dancer in the Dark*

Zu Beginn von *Dancer in the Dark* (2000) sehen wir ein Amateur-Ensemble eine Szene aus *The Sound of Music* proben. Ein Schauspieler beschwert sich bei Samuel, dem Regisseur, über die Hauptdarstellerin Selma, die in *The Sound of Music* die Maria verkörpert und wiederum vom isländischen Popstar Björk gespielt wird: »You sure you think she's good enough for the part? Her singing's very strange, and she can't dance.« »Oh, come on,« antwortet Samuel, »it's the first time she's tried it. She just has a particular way of approaching the song. Sure, it's not perfect, but Selma has everything our Maria needs. She's a natural« (Trier 2000: 2).¹⁵⁰ Dieser Dialog fasst nicht nur die öffentliche Reaktion auf den Film zusammen, sondern auch die kritische Rezeption von Björks Performance: Als ihr Schauspieldebüt wahrgenommen, bewertete die internationale Kritik ihre Darstellung von Selma als authentisch, aufrichtig und natürlich. Dennoch blieben die Kritiker*innen geteilter Meinung über den Film im Allgemeinen: »Reviled as a failed experiment, hailed as a masterpiece, it's hard to believe that any one film could yield so many different and passionate responses« (Kaufman 2003: 153). Laut Jack Stevenson (2002: 163) könnte *Dancer* der wohl polarisierendste Film sein, der je gedreht wurde. Trotz des finanziellen Erfolgs und der Auszeichnungen, die er erhielt, bezeichneten ihn einige angesehene Kritiker*innen als »psychological snuff« und »emotional pornography« (ebd.: 159). Lars von Trier beschrieb seinen Film als eine Übung zur emotionalen Manipulation des Publikums.¹⁵¹ Die Kontroverse selbst sorgte für Publicity:

For the first time in the history of American entertainment magazine *Entertainment Weekly*, the film received reviews printed side by side by both the magazine's film critics. While Lisa Schwarzbaum considered it »astonishing and triumphant«, Owen Gleiberman described it as »a crock«. [...] Some distributors attempted to capitalize on the controversy, while the UK based Film Four Distributors actually offered spectators a full refund if they left the film within its first thirty minutes. (Ago 2003: 42)

150 Im Film ist dieser Dialog im Vergleich zum Drehbuch leicht gekürzt (vgl. ab 0:03:55). Diese und die folgenden Laufzeiten beziehen sich auf die DVD-Edition von Zentropa Entertainment (2001).

151 Vgl. den Kommentar auf der NTSC-DVD sowie die Interviews im veröffentlichten Drehbuch (Trier 2000: vi) und mit Björkman (2001: 243, 249).

Björks Performance hat eine entscheidende Rolle für die Rezeption von *Dancer* gespielt. Die Performance der isländischen Sängerin besitzt drei Ebenen: die Verkörperung der Hauptfigur, ihre gleichzeitige Rolle als Komponistin der Songs im Film und wiederum ihre Aufführung dieser Musik in der Rolle der Selma. Mithilfe von Philip Auslanders Theorie der »Musical Persona« (2021) zeigt dieses Kapitel, dass die Besetzung der filmischen Hauptrolle durch einen Popstar – in Kombination mit der Erzählstruktur und dem pseudo-dokumentarischen Stil – das manipulative Potenzial des Films bildet und dem Eindruck von schockierendem Realismus dient.¹⁵² Dazu wende ich einen transmedialen Ansatz an (vgl. Hansen 2019), indem ich Björks Rolle als Popstar mit der Präsentation der Hauptfigur in *Dancer*, der Rezeption des Films im Allgemeinen und Björks schauspielerischer Darbietung darin im Speziellen in einen analytischen Dialog bringe. Ich folge Allan Moore in dem Verständnis von Authentizität als »ascribed to, rather than inscribed in, a performance« (2002: 220). Aufgeführte Identitäten stellen Ko-Kreationen dar, da sie immer eine Aushandlung zwischen den Darsteller*innen und ihrem Publikum einschließen (vgl. Auslander 2006: 114–115). Indem wir Authentizität als in der Übereinkunft zwischen Publikum und Darsteller*in verortet verstehen, werden wir sehen, dass der Regisseur des Films, die Schauspieler*innen und der den Film umgebende Diskurs das »reale« Leben und die filmische Fiktion verschwimmen ließen.

Ich behaupte, dass sich die außergewöhnliche Rezeptionsweise von Björks filmischer Performance, d. i. der Zusammenfall von Fiktion und Realität sowie die emotional aufgeladene Polarisierung, nur mit einem komplexen Konzept von Persona und als spezifisches Zusammenwirken verschiedener Medientexte verstehen lässt. In diesem Kapitel weite ich den Begriff von Präexistenz daher bewusst aus, indem ich die spezifische Beziehung zwischen Björks außerfilmischer Präsenz (als Popstar) und ihrer filmischen Performance (als Selma) analysiere. *Dancer* stellt in dieser Hinsicht ein Extrem dar als »one of the boldest and least-conventional film projects to have featured a star pop performer«, wie es Mervyn Cooke in seiner berühmten *History of Film Music* formuliert (2008: 419). Dadurch wirft der Film grundlegende Fragen auf: nicht nur im Hinblick auf die Integration und Interaktion zwischen Popstar-Personae und fiktiven Filmcharakteren, sondern auch auf

152

In einem Interview mit Anthony Kaufman (2003: 157) sagte Trier, dass Richard Brooks' *In Cold Blood* (1967) eine Inspirationsquelle für *Dancer* darstellte. Der Film erzählt die wahre Geschichte der Mörder Perry Smith und Richard Hickock. Auch Brooks strebte eine Wirklichkeitsillusion für seinen Film an, indem er etwa die Augen der realen Mörder für sein Filmplakat wählte, an Originalschauplätzen drehte (Tatort und Gerichtssaal), Originalbilder der Opfer integrierte und die Filmrollen der Geschworenen mit Menschen besetzte, die auch im realen Gerichtsprozess als Geschworene tätig waren.

die Unterscheidung zwischen musikalischen und schauspielerischen Performances sowie auf Spannungen zwischen Künstlichkeit und Authentizität.

Doch zunächst zurück zur Handlung: Die alleinerziehende Mutter und tschechoslowakische Einwanderin Selma Jezkova (Björk) lebt im Bundesstaat Washington und wohnt mit ihrem Sohn Gene (Vladica Kostic) in einem Wohnwagen hinter dem Haus ihres Vermieters und Freundes Bill Houston (David Morse), einem örtlichen Polizisten, und dessen Frau Linda (Cara Seymour). Selmas Geheimnis ist eine Erbkrankheit, die sie erblinden lässt und auch Gene treffen wird, sofern sie nicht für eine Operation bezahlt, weswegen sie Überstunden und mehrere Jobs gleichzeitig macht. Selmas einzige Vergnügungen sind das Anschauen von Musicals und die Proben für die örtliche Amateurproduktion von *The Sound of Music*. Bei beidem begleitet sie ihre mütterliche Freundin Kathy (Catherine Deneuve). Aufgrund von Selmas zunehmender Erblindung verliert sie allerdings ihren Fabrikjob und ihre Rolle im Musical. Bill vertraut Selma eines Abends an, dass er verschuldet ist und befürchtet, seine verschwenderische Frau Linda zu verlieren. Im Gegenzug verrät sie ihm ihr Geheimnis von der Krankheit und dem Geld, das sie für Genes Operation spart. Nachdem Selma Bills Bitte um einen Kredit abgelehnt hat, stiehlt er ihre Ersparnisse und erzählt Linda, Selma habe versucht, sich ihm sexuell zu nähern. Als Selma Bill zur Rede stellt, um das Geld zurückzubekommen, bedroht er sie zunächst mit einer Waffe, drängt sie danach aber in suizidaler Verzweiflung, ihn zu töten. Im chaotischen Kampf um das Geld erschießt sie Bill versehentlich. Sie schnappt sich das Geld und flüchtet, um einen Augenarzt für die Operation ihres Sohnes zu bezahlen, bevor sie von der Polizei festgenommen wird. Da sie sich im Gerichtsprozess weigert, sich zu verteidigen und ihr Versprechen zu brechen, also Bills Geheimnis zu verraten, wird sie des Mordes für schuldig befunden und zum Tode verurteilt.

Eine wesentliche Eigentümlichkeit des Films liegt in der Art und Weise, *wie* diese Geschichte erzählt wird. Wenn sich Selmas Welt sinnbildlich und wortwörtlich verfinstert, flüchtet sie sich in Tagträume einer Musical-Welt, in der Alltagsgeräusche zu Musik werden. Selmas erschütternder Leidensweg wechselt sich infolgedessen mit Musical-Nummern ab, in denen die Welt plötzlich den Regeln einer Broadway-Show gehorcht.

Selma: Imagination vs. fiktionale Realität

Der Film besitzt eine dualistische Struktur, in der die fiktionale Realität (die äußere Welt) mit Selmas Imagination (ihre innere Welt als Musiknummern) kontrastiert wird. Selma beschwört ihre Fantasiewelt unter Zuhilfenahme von ›realen‹

Klängen herauf, die filmische Realität und Traumwelt miteinander verbinden. Dies geschieht immer dann, wenn eigentlich dringender Handlungsbedarf besteht. In der Musiknummer »Cvalda« ist der narrative Auslöser die harte Fabrikarbeit, und der rhythmische Auslöser sind die Geräusche der Maschinen; in »I've Seen It All« sind es Jeff, der Selma mit ihrer Sehschwäche konfrontiert, und das Rattern eines herannahenden Zuges; das rhythmische Knistern eines Plattenspielers leitet in den Song »Scatterheart« über, der als Reaktion auf Bills Tod erklingt usw.¹⁵³ Obwohl die Filmfiguren in diesen Musiknummern tanzen und singen, scheinen alle außer Selma von den Einlagen unberührt, wenn sie enden. Die äußere und die innere Welt unterscheiden sich in mehreren Aspekten: Während die äußere Welt audiovisuell durch kältere Farben, eine wackelige Kamera und monophone Tonspur charakterisiert ist, die in den vorderen Lautsprechern erklingt, zeichnen sich die Musiksequenzen durch hellere Farben, zahlreiche Schnitte zwischen bis zu 100 statischen Kameras sowie durch Surround-Sound (5.1-Ton) und Tanz-Ensembles aus. Die Musiknummern wurden zu Vollplayback (inkl. Björks/Selmas Gesang) produziert, sodass ihre Stimme näher mikrofoniert erklingt. Nessa Johnston (2020: 27–28) macht zudem darauf aufmerksam, dass sich Björks Gesangsstil von schüchtern (in den Musical-Proben) zu selbstbewusst (in Selmas Traumwelt) verändert. Die Klanglichkeit unterstützt die dramaturgische Positionierung der Musical-Einlagen in Selmas Imagination, weil sie durch die nahe Mikrofonierung der Stimme eine Im-Kopf-Lokalisation bewirkt und uns dadurch in die Position der Protagonistin (Björk/Selma) zwingt (subjektiver Hörpunkt). Gleichzeitig umhüllt uns der 5.1-Ton, indem sich etwa das Knattern einer in die Speiche von Genes Rad geklemmten Spielkarte in »Scatterheart« frei und losgelöst von der Geräuschquelle im virtuellen Klangraum bewegt (vgl. ebd.: 31).

Die dualistische Struktur spiegelt den Charakter von Selma wider. Für die äußere Selma scheinen alle Männer irrelevant zu sein. Wir kriegen keine Informationen über den Vater ihres Sohnes, und sie zeigt keinerlei sexuelles Begehren. Linda Badley liest ihre Darstellung demzufolge als asexuell: »[...] uninterested in sex, she sublimates desire into relentless work and refuses her dogged suitor Jeff« (2010: 88). Statt Jeffs Avancen nachzugeben, wäre Selma »stubbornly self-sufficient, insisting she has no use for a man« (ebd.: 87). Als Jeff sie fragt, ob er sie mit seinem Auto mitnehmen könne, antwortet sie: »I don't want a boyfriend, I told you« (0:27:50). Insbesondere die letzte Filmeinstellung, in welcher der einzige Einsatz eines Kamerakrans eine Aufwärtsbewegung nach Selmas Tod vollzieht, suggeriert eine religiöse Lesart von Selmas Leid und dargestellter Asexualität

153 Vgl. hierzu auch die Drehbuchanalysen zu *Dancer* in Kapitel 3.

(Apotheose bzw. unbefleckte Empfängnis). Die Musiknummer »I've Seen It All« endet hingegen damit, dass Selma auf einem mit Männern vollgeladenen Zugabteil vor Jeff wegfährt. Selbst als Jeff sie im Gefängnis besucht und ihr seine Liebe gesteht, scheint sie nicht in der Lage zu antworten (1:57:00). Im Gegensatz dazu beginnt der zweite Teil des Liedes »In The Musicals« mit Selmas Frage »Why do I love you so much?« an Oldřich Nový (1:34:14), der als männliche Personifikation von Selmas Musical-Vorstellung fungiert. Selmas fantasiertes Alter Ego scheint eher zu zwischenmenschlichen Beziehungen fähig zu sein:

She [Björk / Selma in den Musiknummern] performs a range of intense and compelling emotions, expresses her sexuality as her body responds pleasurably to the sound she is producing, and projects a sophistication, intelligence, and energy that drains from her elsewhere in the film. (Sjogren 2006: 191)

Asexuell und unzugänglich in der fiktionalen Realität, wird sie in ihrer Musical-Welt »the center of attention, a diva with a majestic (rather than »funny«) voice« (ebd.: 191). Diese Unterschiede zwischen Selma und ihrem Traum-Ich werden in der zweiten Hälfte des Films besonders deutlich: Während Selma äußerlich immer stiller, blinder und teilnahmsloser wird, singt und tanzt sie innerlich weiterhin.

Der Kontrast lässt sich verdeutlichen, wenn man die Songs »In The Musicals« und »107 Steps« mit ihren erzählerischen Rahmen vergleicht. Kurz vor der zweiten Hälfte von »In The Musicals« lenkt der Film die Aufmerksamkeit auf den Gerichtsprozess, der mehrere Zeugenaussagen von Selmas ehemaligen Freundinnen und Freunden beinhaltet. Selma wirkt mittlerweile vollkommen apathisch. Im Verlauf von Novýs Aussage erregt nur das Skizzen-Geräusch eines Gerichtszeichners hinter Selma ihre Aufmerksamkeit und löst so ihre innere Welt aus, in der sie nicht nur singt, sondern auch einen Steptanz mit Nový aufführt.

Vor der Nummer »107 Steps« wartet Selma völlig gelähmt im Todestrakt auf ihre Hinrichtung. Als es an der Zeit ist, die 107 Schritte zur Hinrichtungszelle zu gehen, erleidet sie einen Zusammenbruch und kann nicht mehr gehen, geschweige denn aus ihrem Bett aufstehen. Erst die Hilfe einer freundlichen Gefängniswärterin, die ihr durch den Klang ihrer Schritte einen rhythmischen Auslöser gibt (»I give you something to listen to«, 2:01:41), ermöglicht ihr die Flucht in ihre Fantasiewelt, in der sie dann zu ihrer Hinrichtung tanzt. Wie zu sehen sein wird, erzeugt der Dualismus von Selmas innerer und äußerer Welt eine Spannung zwischen der Interpretation von Björk als Selmas Darstellerin und Björk als Popstar.

»It's Oh So Björk«: Björk als Popstar

Trotz des Albums *Björk* (1977) trug ihr zweites Soloalbum den Titel *Debut* (1993) und unterstrich damit die Vorstellung, es würde sich um ihr erstes »richtiges« Solo-Projekt handeln. Das Album war ein großer Erfolg und definierte Björks Star-Image:

The music videos and cover art for *Debut* [Abb. 9.1] were to define her image for years to come: the cover art by photographer Jean-Baptiste Mondino presents Björk in vulnerable, retiring pose; and the animation-like style of the video for »Human Behaviour«, the first single from the album, projects a child-like Björk in surreal surroundings – a realization she reached with the then little known director Michel Gondry. (Dibben 2009: 16)

Schon hier finden sich Attribute wie »vulnerable«, »retiring« und »child-like«, die – wie noch zu sehen sein wird – auch (ihre Performance als) Selma kennzeichnen. Eine beträchtliche Menge an Forschungsbeiträgen beschäftigt sich mit diesem öffentlichen Image. Das Image, welches Björk durch und über ihre Auftritte hinweg geschaffen hat, erscheint offenkundig autobiographisch. In ihrer Monographie *Björk* analysiert Nicola Dibben, wie die Sängerin die emotionale Authentizität und Intimität, die sie ihrem Publikum zu bieten scheint, durch ihre mediale öffentliche Präsenz in Bildern, journalistischen Berichten und »Behind the Scenes«-Dokumentationen realisiert hat (2009: 154; vgl. auch Dibben 2006). Marion Leonard (2007: 82–86) zeigt, dass britische Journalisten durch die Verwendung einer herablassenden und vor allem geschlechtsspezifischen Sprache Björk als »little pixie« darstellten. Auch im Kontext von *Dancer* wurde Björk so bezeichnet.¹⁵⁴ Daniel Grimley (2005) untersucht, wie in Björks Song »Hidden Place« (One Little Indian Records, 2001) aufgrund der leicht übersteuerten Stimme und der komplexen Klanglandschaft aus unterschiedlichen Klangfarben ein authentischer und intimer Eindruck entsteht. »Hidden Place« war ursprünglich für *Dancer* geplant. Darüber hinaus haben »Hidden Place« und die Musik in *Dancer* viele Gemeinsamkeiten: Die »scratchy vinyl quality« (Grimley 2005: 45) des Songs ähnelt »Scatterheart« aus *Dancer*, in dem das Knistern eines Plattenspielers den Song sowohl klanglich initiiert als auch begleitet; die durch den Drum'n'Bass-Sound suggerierten Herzschläge in »Hidden Place« (ebd.: 47) verweisen auf Selmas hörbaren Herzschlag in »Next To Last Song«. Das Musikvideo

154 Vgl. die Überschrift von Lori Reeses Text für *Entertainment Weekly*: »Björk explains the conflict over »Selmasongs«: EW.com tells you what made the pixie pop star mad, and what's next for her« (Reese 2000).



Abb. 9.1: Cover von *Debut* (One Little Indian und Elektra Records, 1993; links) und *Selmasongs* (One Little Indian, 2000; rechts).

zum Song (Regie: Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin, 2001) verstärkt den Eindruck von Authentizität und Intimität, indem es Björk scheinbar nackt und ungeschminkt in extremen Nahaufnahmen zeigt. Dieses authentische Image von Björk steht in engem Zusammenhang mit ihrer Performance im Film und der Figur der Selma.

Um diese Verknüpfung besser zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf Björks größten Hit. Im Jahr 1995 kam das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« ins Fernsehen. Der Song galt als perfekte Björk-Single, auch wenn sie ihn nicht selbst geschrieben hat (Aston 1996: 305). »It's Oh So Quiet« ist eine Coverversion von Betty Huttons gleichnamiger Aufnahme (RCA, 1951), die wiederum eine Coverversion von Horst Winters »Und jetzt ist es still« (Austroton, 1948) ist. Obwohl man Parallelen zwischen Björks Performance in *Dancer* und anderen Songs oder Alben ziehen kann,¹⁵⁵ eignet sich insbesondere »It's Oh So Quiet« als Ausgangspunkt, um zu verstehen, wie das Publikum Björks Popstar-Image in den Film integriert haben könnte. Hierfür spricht die Veröffentlichung des Songs vor *Dancer* und seine überwältigende Popularität (vgl. Dibben 2009: 17; Pytlik 2003: 100–101). Da sich Björks Persona und Image seither radikal gewandelt haben (vom Kind zum Cyborg),¹⁵⁶ wäre ihre neuere Musik als Ausgangspunkt geradezu irre-

155 Vgl. Dibbens Kapitel zur Bedeutung von Technologie in Björks Schaffen (2009: 72–99), in dem sie *Selmasongs* in Beziehung zu *Vespertine* (One Little Indian, 2001) setzt.

156 Björks Verwandlung lässt sich an ihrem Album-Artwork ablesen. Ähnlich wie das Cover für *Debut* zeigen die meisten Cover Björk in einem mittelgroßen oder schulterhohen Nahporträt

führend, um die damalige Filmrezeption zu verstehen. Genau um diese geht es mir jedoch. Mit dem besagten Song verfolge ich also einen Ansatz, der *Dancer*'s eigentümliche Rezeption als ein historisches Phänomen begreift.¹⁵⁷

Das Video zu »It's Oh So Quiet« ist von klassischen Hollywood-Musicals inspiriert (Pisters 2003: 134). Björk spielt durch ihre energiegeladene »Over-the-top-Performance« auf die amerikanische Musiktheaterschauspielerinnen Betty Hutton an, die für ihre überdrehten, quirligen und hyperbolischen Darstellungen berühmt war. Das Musikvideo erinnert ebenso an Jacques Demys Musicalfilm *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) durch eine ähnliche Ausstattung (die Tankstelle und die Garage) und Tanzrequisiten (die Regenschirme). Henry Keazor und Thorsten Wübbena (2007: 283) erkennen in der Overhead-Einstellung des Musikvideos, die bunte Regenschirme aus der Vogelperspektive zeigt, ein filmisches Zitat, das sich nicht nur auf den Titel von Demys Film bezieht, sondern auch auf die visuelle Gestaltung des Vorspanns, der Regenschirme aus demselben ungewöhnlichen Kamerawinkel zeigt (Abb. 9.2). Außerdem erlangte Catherine Deneuve, die in *Dancer* Kathy spielt, mit ihrem Auftritt in *Les Parapluies* ihren Durchbruch als Schauspielerin. Dieses intertextuelle Netzwerk erweist sich bei näherer Betrachtung des Musikvideos als noch komplexer.

Das Lied besteht aus zwei sich abwechselnden Abschnitten, einer ruhigen Strophe und einem lauten Refrain mit dem plötzlichen Einsetzen von Bläsern. Regisseur Spike Jonze beschreibt sein Verständnis des Liedes als »the verse being the real world and the chorus being her fantasy«.¹⁵⁸ Das visuelle Arrangement erinnert an Triers Film: Während die Darsteller*innen in der ruhigen Strophe unauffällig im Hintergrund agieren, tanzen sie mit dem lauten Refrain plötzlich in Broadway-Manier, wobei Björk hier ähnlich wie Selma in *Dancer* steppt. Auch die

(einschließlich *Selmasongs*; vgl. Abb. 9.1), während sich ihr Aussehen gleichzeitig extrem verändert (vgl. Gibsons 2015).

157 Die Historizität dieses Rezeptionsstrangs bedeutet allerdings nicht, dass er für die gegenwärtige Filmrezeption bedeutungslos geworden ist. Dass das Gegenteil der Fall ist, zeigt ein Blick in die sozialen Filmnetzwerke wie Letterboxd. So schreibt, um eines von vielen Beispielen herauszugreifen, die Nutzerin Louise Weard über *Dancer*: »This is by far the saddest movie I have ever seen. I could not stop crying for the entire last hour of the film. *Dancer in the Dark* is such a horrible film, and I hate Lars for making a movie so fucking manipulative. I would call this film overly emotional and that it exists solely to get a response from the audience, however it feels authentic. I enjoyed that Lars was taking me on this emotional journey, and although I don't agree with Lars' pessimistic ideology, I still appreciate how depressing this film is. What I really like about this film is that it is really hard to watch. [...] Lars has made one hell of an emotionally manipulative film, and if it weren't for its authenticity and sincerity I would probably fucking hate it. My eyes hurt.« Die vollständige Rezension kann über folgende URL aufgerufen werden: <https://letterboxd.com/weardjupiter/film/dancer-in-the-dark/> (20.05.2021).

158 Das Zitat stammt aus dem Beiheft der DVD-Kollektion *The Work of Director Spike Jonze* von Palm Pictures (2003).



Abb. 9.2: Das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« (2:45) zitiert Demys Musicalfilm *Les Parapluies de Cherbourg* (0:01:04).

dynamischen Kamerabewegungen (»Whip Pans«) in den Refrains erzeugen einen Kontrast zu den Zeitlupenaufnahmen in den Strophen (Rosiny 2013: 190). Hinzu kommt eine leichte Farbaufhellung in den Refrains, sodass die Farben während der Strophen etwas kälter sind.

Es gibt einige Gründe dafür, dass sich die Zuschauer*innen von *Dancer* im Veröffentlichungsjahr 2000 an Jonzes Musikvideo zu Björks Hit »It's Oh So Quiet« erinnern haben könnten. Das Video ist eine Hommage an klassische Hollywood-Musicals und zitiert Demys Musicalfilm *Les Parapluies*, in dem Catherine Deneuve ihren Durchbruch hatte. Indem Trier einen Musicalfilm dreht, der Björk als Hauptfigur und Deneuve als Selmas mütterliche Freundin Kathy besetzt sowie eine dualistische Struktur aus Fantasie- und Realwelt aufweist, die wiederum ähnlich wie in Jonzes Musikvideo visuell inszeniert und voneinander abgegrenzt werden, fügt sich *Dancer* in ein bestehendes intertextuelles Netzwerk ein.

Björk als Selma: Aspekte der Produktion und Rezeption

Bei der Analyse der filmischen Produktion und der öffentlichen Rezeption von *Dancer* deutet die vorherrschende Meinung darauf hin, dass Filmschaffende und Publikum dazu tendierten, Björks Performance als Verwischung der Grenzen zwischen Schauspiel und vollständiger Verwandlung in eine Filmfigur, zwischen Fiktion und Realität und zwischen Selma und Björk zu verstehen. Angesichts der vorangegangenen Ausführungen ist es kaum überraschend, dass Trier Björk dazu einlud, die Filmmusik für *Dancer* zu komponieren, nachdem er das Musikvideo zu »It's Oh So Quiet« gesehen hatte (Trier in Koplev 2003: 188–189; Dibben 2009: 19). Obwohl Björk lange zögerte, als Trier sie außerdem bat, in Erwägung zu ziehen, zusätzlich die Hauptfigur zu spielen, stimmte sie schließlich zu: »Lars, the director, convinced me that the only way to completely complete the music,

was if the person who wrote the songs would also be the main character in the film. He convinced me that it was an extension of my songs« (Björk 2000).

Wenngleich es in der allgemein akzeptierten Erzählung heißt, dass Björk ihr Schauspieldebüt mit Trier hatte (vgl. Reese 2000), war sie bereits zuvor als Schauspielerin aktiv. So spielte sie in dem isländischen Fernsehfilm *Glerbrot* (Regie: Kristín Jóhannesdóttir, 1987) und in dem isländischen Drama *The Juniper Tree* (Regie: Nietzchka Keene, 1990) mit. Diese Projekte gerieten wahrscheinlich in Vergessenheit, weil sie vor Björks internationalem Starrium entstanden, extrem niedrige Budgets hatten und keine große Aufmerksamkeit erhielten. Nach *Dancer* spielte Björk nur noch in dem Experimentalfilm *Drawing Restraint 9* (2005) ihres damaligen Partners Matthew Barney mit.¹⁵⁹ Für die Mainstream-Filmkritik bleibt *Dancer* jedoch ihr erster und letzter Auftritt als Filmschauspielerin.

In der Entstehungszeit des Films konzentrierte sich die Presse auf den erbiterten Kampf zwischen Trier und Björk: »[...] the battle over Selma became *Dancer's* popular hyper/subtext«, wie Badley es ausdrückt (2010: 89; vgl. Stevenson 2002: 152–154). »Von Trier accused her [Björk] of eating her costume. She recently charged her director with being an »emotional pornographer« (O'Sullivan 2000). Laut Trier hatten sie »the worst possible times together« (in Koplev 2003: 186). Dieser Kampf fand seinen Höhepunkt in Björks zeitweiligem Boykott, während dem sie einen Rechtsbeistand konsultierte, um ihren Vertrag aufzulösen (vgl. Lössl 2000; O'Sullivan 2000).¹⁶⁰ Wie sie und der Regisseur in Interviews behaupteten, verwandelte sich Björk mehr und mehr in Selma. Nach dem vorherrschenden Narrativ ging es weniger um die Ermordung von Selma als um jene von Björk (vgl. Tate 2000; Grisseman 2006; Heath 2011):

As the shooting wore on over the summer of 1999 in Avedøre and in Trollhättan, Sweden, the two [Björk und Trier] battled over the soul of Selma. And perhaps as a way for Björk to wrestle her away from Lars, she *became* Selma ... but too completely, without the distance a professional actor brings to the task, without the ability to leave the set at the end of the day and think about something else. When

159 Nach jahrelanger Filmpause hatte Björk darüber hinaus einen kurzen Auftritt in Robert Eggers' *The Northman* (2022). In dem Film spielen auch Willem Dafoe, der zuvor in *Antichrist* und *Nymphomaniac* zu sehen war, und Nicole Kidman, die die Hauptrolle in *Dogville* verkörperte, mit. Das Drehbuch schrieb Eggers mit Sjórn Sigurdsson, der an den Songtexten für *Dancer in the Dark* mitwirkte. In Björks etwa zweiminütigem Auftritt erscheint sie als blinde Prophetin, deren Maske und Kleidung auch aus Björks neuem Bühnenprogramm stammen könnten.

160 Wie außerordentlich problematisch die Zusammenarbeit zwischen Trier und Björk auch abseits der medialen Inszenierung war, lässt ein Facebook-Post von Björk im Jahr 2017 erahnen. Ohne Trier namentlich zu erwähnen, spricht Björk im Rahmen der #MeToo-Bewegung über die sexuelle Belästigung, die sie durch einen »danish director« erfahren hat (Björk 2017).

Selma, for example, was about to shoot her friend, officer Bill, Björk herself had a nervous breakdown. (Stevenson 2002: 149; Herv. i. O.)

Björks eigene Aussagen über ihre Erfahrungen am Set unterstützen diese vermeintliche Authentizität und Transformation. Während sie mehrere Auszeichnungen erhielt – darunter den Preis als beste Schauspielerin bei den Filmfestspielen in Cannes 2000 sowie den Europäischen Filmpreis – und für den Golden Globe Award nominiert war, distanzierte sie sich von der Schauspielerei und negierte ihre Rolle als Schauspielerin: »I understand the ground qualities of a person who is born an actor, and I don't think I have those« (Björk in Tate 2000). Statt die professionelle Qualität ihrer Schauspielleistung hervorzuheben, beschreibt sie ihre Darstellung von Selma als spontan, instinktiv und »natürlich«:

It was all improvised. Lars said I couldn't learn the lines by heart, so ... I would just know, »O.K., I'm going in this room.« Sometimes I would know what would be said to me, and sometimes I wouldn't. We'd just do it, and I'd react instinctively to all the situations. Quite often I'd do something he didn't expect at all. The good thing was I'd been Selma for so long that it was usually right, and it was more Selma than Björk. [...] Afterward, talking to a lot of actors since, I realized it was probably the most spontaneous film ever shot. (Björk in ebd.)

Lars von Trier lehnt es ebenso ab, Björks erfolgreiches Spiel vor der Kamera als Schauspiel zu bezeichnen, wenn er die Emotionalität ihrer Performance hervorhebt: »It's an incredible performance. And it's not acted, I must say that, it's not acted, it's felt« (Interview auf der DVD-Edition von Zentropa, 2001). Viele Filmkritiker*innen teilten diesen Eindruck, darunter Greg Tate von *Paper* (2000), der es mit »Björk performs Björk« auf den Punkt brachte (2000; vgl. auch Koplev 2000: 200). *PopMatters*-Filmkritiker Lucas Hilderbrand (2000) schrieb: »Björk doesn't shed her »musician« persona, but rather complicates her own mythology with this character's tragic circumstances.« Weiter ist in seiner Kritik (ebd.) zu lesen: »[...] because Björk wrote the songs, they sound like Björk's other work. So the film reads, for Björk fans [...], as if Björk is experiencing Selma's plight.« Die Filmwissenschaftlerin Linda Badley zog sogar Parallelen zwischen Selma und Björks Biographie: »Having worked in fish packing and Coke bottling plants and, in a widely publicized incident, assaulted a journalist who had approached her ten-year-old son, she identified intensely with Selma« (2010: 90). In ähnlicher Weise behauptete die Journalistin Lori Reese von *Entertainment Weekly*, dass Trier

has said that the »Dancer« screenplay was partly inspired by its leading lady. He was intrigued by Björk's Spike Jonze directed video for »It's oh so Quiet,« in which the singer portrays an everyday person who is entranced by musicals, much like Selma is in the film. Moreover, he based several key parts of the screenplay on

press coverage of Björk's life – particularly the singer's now famous fracas with a TV reporter who tried to interview her 14 year old son without permission. »I lost my temper and beat this woman up,« Björk recalls. »Lars talked quite a lot about that, because I'm normally a very peaceful person. When someone is driven that far beyond all lines and then explodes, it's a different kind of explosion.« In »*Dancer*,« Selma is driven to a similarly brutal act while trying to protect her son. (Reese 2000)

Dass Trier bewusst mit Björks Biographie für *Dancer* gearbeitet habe, kann höchstens als naheliegende Vermutung bezeichnet werden, bleibt aber letztlich reine Spekulation, da sich Reeses Behauptung nicht belegen lässt. Dessen ungeachtet zeigt sich hier explizit, dass die Rezeption eine Beziehung zwischen Björks Selma, »It's Oh So Quiet« und Björks Privatleben konstruierte. Laut Badley führt die vermeintliche Überschneidung zwischen Selma und Björk zu einem Finale, in dem Fiktion und Realität nicht mehr zu trennen sind:

Selma cannot be distinguished from Björk, as the [execution] scene has been described by cast and crew members as »real« trauma and judged both as award-worthy acting and as completely unprofessional. Was it even a performance? As in the most disturbing scenes in [Trier's] *The Idiots*, the borders between reality and simulation, performance and being, masochistic empathy and sadistic voyeurism collapse. We become witless witnesses of *someone's* real trauma, and the film ends in agonizing rupture. (Badley 2010: 98–99; Herv. i. O.)

Aber was ist es, wenn nicht eine Performance? Wie entsteht der Eindruck, Björk würde überhaupt nicht spielen? Und warum hat Björks Verkörperung von Selma einen solch emotionalen Einfluss auf das Publikum?

Persona: Musik- und Filmperformance

Um diese Fragen zu beantworten, braucht es ein komplexes Verständnis von Performance. Deshalb wird im Folgenden eine der einflussreichsten Theorien der musikbezogenen Performance Studies vorgestellt, diskutiert und in die Analyse integriert. Es handelt sich um Philip Auslanders Performance-Theorie der »Musical Persona«, die – statt einen musikalischen Text im traditionellen Sinne – den Performer in den Mittelpunkt stellt. Auslander stützt sich auf Lorraine Dastons und Otto Sibums Definition der Persona als erkennbare kulturelle Identität zwischen individueller Biographie und sozialer Institution (2003: 2–3). »Unlike actors, opera singers, or even ballet dancers,« so Auslander (2006: 117), »musicians normally do not portray overtly fictional characters in their performances.« Auf

Simon Friths breit rezipiertem Buch *Performing Rites* aufbauend (1996: Kap. 9, 10; insb.: 186, 212), identifiziert Auslander drei Schichten in musikalischen Performances (2009: 305):

- 1) die »Real Person« (Friths »personally expressive strata«),
- 2) die »Performance Persona« (Friths »star personality«)
- 3) und den »Character« (den Frith als »song personality« bezeichnet).

Letzteres definiert Auslander als »an optional element that comes in primarily when the musician is a singer performing a song that defines a character textually« (2004: 7). »Real Person« und »Character« dienen Auslander wiederum zur näheren Bestimmung der »Persona« ex negativo, indem er sie definiert als

a performed identity that is not a fictional character such as those portrayed by actors. It is presentational rather than representational (or at least is perceived that way) and often takes the form of a self-presentation on the part of the performer. Although the audience may believe this self-presentation to constitute the performer's identity as a human being (this is particularly true in such realms as stand-up comedy and popular music), it is crucially important to understand that it is a construct designed to allow the performer to work within specific aesthetic, genre, social, and cultural frames and discourses. (Auslander 2015a: 76)

Die Musik-Performance wird so zu einer Identitätsdarstellung, wobei alle Musiker*innen – unabhängig vom Star-Status – musikalische Personae verkörpern (Auslander 2015b: 318). Auslander zufolge handelt es sich bei der Persona zudem um »an identity that can be performed directly and for its own sake rather than as an intermediary between actor and character« (2015a: 67). Die Persona kann daher als direktes Objekt des Verbs »to perform« verstanden werden, sodass Identitäten zu performativen Konstrukten werden (Auslander 2006: 102).

Da für Auslander die musikalische Darbietung eine Form der Selbstdarstellung ist, übernimmt er die Taxonomie des Soziologen Erving Goffman, um näher zu beschreiben, wie Personae konkret aufgeführt werden (vgl. ebd.: 103–118). Auf diese Weise betrachtet Auslander die Musikperformance aus soziologischer Perspektive, mit der Performance als soziale Interaktion verstanden wird. In seinem berühmten Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* (erstmal 1956), auf das sich Auslander bezieht, dient Goffman wiederum das Theater als Modell, um menschliche soziale Interaktion zu verstehen. Goffman (2017: 23) verwendet den Begriff »Fassade« für das »standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet«. Sie dient »in einer allgemeinen und vorherbestimmten Art dazu [...], die Situation für das

Publikum zu bestimmen« (ebd.: 23). Er unterscheidet drei Elemente, die in der Regel zur Fassade gehören:

- 1) das »Bühnenbild«, das »Möbelstücke, Dekorationselemente, Versatzstücke, die ganze räumliche Anordnung umfaßt – die Requisiten und Kulissen für menschliches Handeln, das sich vor, zwischen und auf ihnen abspielt« (ebd.: 23);
- 2) die »Erscheinung«, die sich »auf die Teile der persönlichen Fassade [bezieht], welche uns über den sozialen Status des Darstellers informieren« (ebd.: 25);
- 3) das »Verhalten«, mit dem »die Teile der persönlichen Fassade gemeint [sind], die dazu dienen, uns die Rolle aufzuzeigen, die der Darsteller in der Interaktion zu spielen beabsichtigt« (ebd.: 25).

Goffman (ebd.: 23) verwendet den Begriff »Performance« (in der deutschen Übersetzung: »Darstellung«) zur Bezeichnung des »Gesamtverhaltens eines Einzelnen [...], das er in Gegenwart einer bestimmten Gruppe von Zuschauern zeigt und das Einfluß auf diese Zuschauer hat«. Im Gegensatz zu Definitionen von Personae als transmediale Phänomene (vgl. Hansen 2019) verstehe ich die Persona als spezifisch körperliche Präsenz in konkreten Aufführungen. Performance umfasst selbstverständlich mehr als die Konzertbühne. Musiker*innen führen ihre Personae auch durch Musikaufnahmen, Interviews, Fotos, Dokumentationen, Filme und andere Medien auf. Eine solche Präsenz ist gewiss von verschiedenen Medientexten beeinflusst. Aber für mich umfasst der Begriff »Image« besser das transmediale Phänomen, das die Rezeption einiger Personae prägt. Das Image eines Performers ist die relativ beständige, kollektive, transtextuelle und transmediale Konstruktion eines Individuums. Da das Image folglich über verschiedene Medientexte hinweg entsteht, zielt es auf die Frage: Was, glauben wir, zeichnet diesen bestimmten Performer aus? Mit Persona beziehe ich mich hingegen auf das, was *durch einen konkreten Medientext* aufgeführt wird.

Für das Image ist die Idee einer ›realen‹ Person von hoher Bedeutung für das Publikum. Gleichzeitig führt das Beharren auf der ›realen‹ Person zu Problemen für ein breiteres Verständnis der Funktionsweise des Images, da es den Versuch impliziert, die Darsteller*innen zu essenzialisieren. Auslander beschreibt das Konzept folgendermaßen:

real person is the dimension of performance to which the audience has the least direct access, since the audience generally infers what performers are like as real people from their performance personae and the characters they portray. Public appearances offstage do not give reliable access to the performer as a real person

since it is quite likely that interviews and even casual public appearances are manifestations of the performer's persona rather than the real person. (Auslander 2006: 5–6)

Allerdings kann nach Goffman jede soziale Interaktion als theatralische Aufführung beschrieben und verstanden werden, sodass die Idee einer ›realen‹ Person irreführend erscheinen mag. Schließlich ist Goffmans zentrales Argument, dass wir gewissermaßen alle Theater spielen – selbst wenn wir unsere Rolle für vollkommen ›wahr‹ halten sollten (Goffman 2017: 19–23).¹⁶¹ Folgt man Goffman, dann ist es nicht nötig, einen konzeptuellen Gegensatz zwischen Selbstdarstellung und fiktivem Charakter zu suggerieren. Stattdessen kann jede Selbstdarstellung so verstanden werden, dass sie ein gewisses Maß an Theatralität besitzt. Die ›reale‹ Person wird nicht enthüllt, sie wird aufgeführt. Außerdem tendiert das Star-System dazu, die biographische Persönlichkeit eines Performers als kollektiv zugängliches Image zu verpacken (vgl. Borgstedt 2008: 133). Das Publikum kennt die Performer als Privatpersonen nur durch diese medial konstruierte Form. Darüber hinaus hat das Publikum keinen Zugriff auf die private Identität eines Performers (vgl. Frith 1996: 215; Auslander 2009: 306; Moore 2012: 125–127).¹⁶² Performer verkörpern zwar auch Personae, wenn das Publikum sie nicht kennt, und sie funktionieren selbst dann, wenn sie unsichtbar bleiben wie etwa bei Musiker*innen im Orchestergraben (vgl. Auslander 2015a: 68–69). Gleichwohl zeichnet sich das Star-System gerade dadurch aus, dass das Publikum Personae in Bezug auf Dinge wahrnimmt, die es aufgrund popkultureller Medientexte über die Performer weiß oder zu wissen glaubt. So bedeutsam die Suche nach der ›realen‹ Person hinter der Celebrity-Fassade für die zeitgenössische westliche Populärkultur auch sein mag, muss doch betont werden, dass diese ›echte‹ Person hinter der Maske des Künstlers oder der Künstlerin eine Konstruktion ist (vgl. Meyers 2009; Dyer 2012: 81–88; Jacke 2013). Die Allgegenwärtigkeit einer Ideologie der Authentizität ist ein recht junges Phänomen der westlichen Kultur, mit dem ›Glaubwürdigkeit‹ und ›Wahrhaftigkeit‹ eines Menschen zum obersten Kriterium avancierten. Richard Dyer nimmt dieser Denkweise das scheinbar Selbstverständliche:

the truth of social affairs has become rooted not in general criteria governing social behaviour itself but in the performers themselves and, at the same time, the criteria governing performance have shifted from whether the performance is

161 Die deutsche Übersetzung des originalen Buchtitels *The Presentation of Self in Everyday Life* bringt es treffend auf den Punkt: *Wir alle spielen Theater*.

162 Die Kommunikation zwischen Stars und Fans hat sich seit der Jahrtausendwende, zu der *Dancer* erschienen ist, durch die sozialen Medien radikal verändert. Für Pop-Persona als transmediale Phänomene vgl. Hansen (2019).

well done to whether it is truthful, that is, true to the true personality of the performer. [...] Even truth is a peculiar criterion: we no longer ask if someone performs well or according to certain moral precepts but whether what they perform is truthful, with the referent of truthfulness not being falsifiable statements but the person's »person«. [...] Hence, to take one striking example, the enormous moral fervour surrounding lying; taken by the West as an absolute moral wrong, its acceptance as morally useful in many societies baffles us. We are hardly able to think about another's statements without first determining whether the person really does mean what she/he says (and not whether it is right, or expedient, or formally correct, or kind). (Dyer 2012: 82)

Authentizität und die Idee einer »realen« Person sind kulturhistorisch bedingt. Während die »reale« Person eine öffentliche Vorstellung von der Künstlerin oder dem Künstler als »echtem« Menschen bzw. dessen »Backstage-Erscheinung« beschreibt, die vom Publikum transtextuell und transmedial konstruiert wird, verweise ich mit dem Begriff »Performer« auf die Handlungsfähigkeit eines bestimmten Menschen primär als Kategorie der Diskursanalyse. Ähnlich wie Michel Foucaults »Funktion Autor« dient diese Kategorie nur als Mittel zur Klassifikation und Inbezugsetzung: »[...] mit einem solchen [Autor-]Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen« (2000 [1969]: 210).

Die Beziehung zwischen all diesen Kategorien ist durch eine wechselseitige Abhängigkeit gekennzeichnet: Das eine informiert und prägt die öffentliche Wahrnehmung des jeweils anderen. Es handelt sich dabei um dialektische Spannungen, da das Publikum Performances von Persona und Charakter nicht nur im Hinblick auf das Image interpretiert, sondern auch auf Vorstellungen von der »realen« Person. Gleichzeitig geben diese Aufführungen dem Image eine Form und prägen unsere Konstruktion von dem Performer als menschlichem Wesen mit Gefühlen, Intelligenz, Überzeugungen, Erfahrungen und Werten. Das Image kann also als ein Oberbegriff verstanden werden und hängt über den verschiedenen Elementen eines Performers, sodass z. B. ein emotional authentisches Image entsteht, wenn eine Persona identisch mit unserer Vorstellung von dem Performer als »reale« Person erscheint.

Auslanders Unterscheidung zwischen der Persona und dem fiktiven Charakter, der von Schauspieler*innen aufgeführt wird, könnte den Eindruck erwecken, dass musikalische Aufführung in einem Gegensatz zur Schauspielerei zu verstehen ist. Dies ist aber nicht der Fall. So wie die Musical Persona nicht die Existenz eines fiktiven Charakters in einem Lied ausschließt, schließt der fiktive Charakter in einem Film nicht die Existenz einer Schauspiel-Persona aus. Tatsächlich entwickelte Auslander seine Idee einer Performance Persona mithilfe Brecht'scher

Schauspiel-Theorie und der einflussreichen »Wooster Group«, indem er die traditionelle Schauspieler-Charakter-Dyade zu einer Triade erweiterte, in der die Persona des Schauspielers eine fiktionale Kreation darstellt, die den Bedürfnissen der Aufführung dient (vgl. 2002 [1986]: 56–57; 1992: 125–167). Die Persona, so Auslander (2015a: 65), »resides in an ambiguous middle ground between fiction (character) and reality (actor)«. Der Soziologe Andreas Reckwitz sieht in seinem Buch *Die Erfindung der Kreativität* sowohl Popmusiker*innen als auch Filmschauspieler*innen als die paradigmatischen Verkörperungen des Stars im 20. Jahrhundert. Ihre Kreativität ist nicht mehr an ein Werk, sondern an eine Performance gebunden. Eine solche »Performance-Kreativität« ist

in der spezifischen »Ästhetik der Präsenz« des Performance-Künstlers begründet: Das Werk ist mit der körperlichen Selbstaufführung identisch. Anders als im Falle des Autors, Malers oder Komponisten verschwindet der Künstler hier nicht »hinter« seinem Werk, der Filmschauspieler und Popmusiker ist vielmehr für den Rezipienten *im Vollzug* dieses »Werks« körperlich präsent – wenn auch in der Regel medial vermittelt. Das ästhetische Erleben des Publikums kann sich dann statt auf ein ästhetisches Objekt im engeren Sinne auf die Performativität des Stars richten. Oder anders formuliert: das Subjekt ist hier das Objekt seiner eigenen kreativen Gestaltung und präsentiert sich vor dem Publikum als ein solches. (Reckwitz 2019 [2012]: 253; Herv. i. O.)

Die Performativität des Stars entwickelte sich mit dem Aufkommen der Filmschauspieler*innen in den 1920er- und der Popmusiker*innen in den 1950er-Jahren als Brennpunkt der ästhetischen Erfahrung des Publikums. Spätestens seit dem »Method Acting« der 1940er-Jahre, bei dem die Schauspieler*innen mit Erfahrungen und Emotionen aus dem eigenen Leben arbeiten, sind das Aufführen eines geskripteten Charakters und Selbstdarstellung (also das Aufführen einer Persona im Sinne Auslanders) in der öffentlichen Vorstellung konzeptuell miteinander verwoben (vgl. Gledhill 1991: 223). Bereits 1948 schrieb Helmuth Plessner: »Der Film bringt es zur Illusion des Schauspielers, der sich selbst verkörpert. Deshalb kann eigentlich nur hier die Rolle zum bloßen Vorwand und Hilfsmittel der Darstellung einer Person werden« (1982 [1948]: 406). »The star«, so merkt Edgar Morin zwölf Jahre später an (1960: 37), »is not only an actress. The characters she plays are not only characters. The characters of her films infect the star. Reciprocally, the star herself infects these characters.« In Bezug auf das Theater beschreibt David Graver eine Form der körperlichen Präsenz als »Personage« der Bühnenschauspieler*innen: »[...] an aura generated by the public circulation of stories about the actor« (1997: 226). Ähnlich wie Auslander betont Graver, dass Personage nicht mit der »realen« Person identisch ist, sondern vielmehr als »represen-

ting oneself within a particular discursive domain« zu verstehen sei (ebd.: 227). Während oben Richard Dyer bei einer ideologisch-gesellschaftlichen Einordnung von Auslanders Theorie durch die Dekonstruktion des »echten« Menschen half, sei an dieser Stelle daran erinnert, dass der Zusammenfall von Performer, Image und Persona (d. h. Performance als eine Form der Selbstdarstellung) ein historisch junges Phänomen der westlichen Populärkultur darstellt, welches sowohl die Film- (spätestens seit Marlon Brando) als auch die Musikindustrie (spätestens seit Frank Sinatra) betrifft.

Selbstverständlich gibt es weiterhin Unterschiede zwischen schauspielerischen und musikalischen Darbietungen. Während die Schauspiel-Persona in der Regel zwischen Schauspieler*in und Charakter vermittelt (Auslander 2015a: 64), wird die musikalische Persona in der Regel von Musiker*innen direkt aufgeführt (Auslander 2006: 117). Dementsprechend sind musikalische Personae tendenziell statischer als die Personae von Schauspieler*innen, die wiederum dafür bekannt sein können, sich vollständig in ihre Rollen zu verwandeln. Wenn man Authentizität und Fiktionalität (oder Theatralität) als Pole entlang eines Kontinuums versteht, scheint das Publikum dazu zu neigen, musikalische Darbietungen als tendenziell in die eine Richtung (Musiker*innen spielen Versionen ihrer selbst) und schauspielerische Darbietungen als tendenziell in die andere Richtung wahrzunehmen (Schauspieler*innen präsentieren fiktive Charaktere). Diese Wahrnehmungstendenzen (statisch vs. flexibel, authentisch vs. fiktional) lassen sich jedoch destabilisieren, wenn man die flexiblen und theatralischen Personae von Musiker*innen wie David Bowie oder Lady Gaga mit dem sog. Typecasting in der Filmbranche in Beziehung setzt. So spielen Schauspieler wie Adam Sandler oder Dwayne »The Rock« Johnson immer wieder ähnliche Rollen (Sandler als infantiler und aggressiver Tollpatsch; Johnson als muskelbepackter und stets siegreicher Held). Gerade bei diesen Beispielen verschwimmt die Grenze zwischen Charakter und Persona, weil sich weder entscheiden ließe, ob Sandler in erster Linie seine Persona spielt und nicht eine Reihe von fiktiven, sich stark ähnelnden Charakteren, noch ob Bowie fiktive Charaktere spielt und nicht eine Reihe von deutlich unterschiedlichen Personae.

In der Tat sind Persona und Charakter im Filmschauspiel eng miteinander verwoben. Im Vergleich zu den optionalen Song-Charakteren bei der Aufführung einer musikalischen Persona und dem vergleichsweise geringen Stellenwert, den diese Charaktere bei der Konstruktion des Images der Musiker*innen haben, sind die von Schauspieler*innen dargestellten Charaktere viel stärker in die Aufführung einer Persona involviert und integraler Bestandteil des Images der Schauspieler*innen. Auslander (2006: 102) stellt fest: »What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical per-

sona.« Ich möchte hinzufügen, dass das, was Filmschauspieler*innen aufführen, nicht ausschließlich ein fiktiver Charakter, sondern auch die eigene Identität als Schauspieler*in ist: die Schauspiel-Persona. Sowohl die musikalische Persona als auch die Schauspiel-Persona können verstanden werden als »a performed presence that is neither an overtly fictional character nor simply equivalent to the performer's »real« identity« (Auslander 2006: 102).

Somit bietet die Persona ein Werkzeug, das es ermöglicht, genauer zu vergleichen, was Performer durch schauspielerische und musikalische Aufführungen darstellen. Meine These ist, dass dieses Konzept ein besseres Verständnis von Björks Performance in *Dancer* ermöglicht. In Anbetracht ihres etablierten Images als authentischer Popstar und ihrer vorherigen Abwesenheit vom Mainstream-Film lässt sich mit einer gewissen Sicherheit sagen, dass dieses Image die ästhetische Erfahrung des Publikums beeinflusst hat. Passenderweise wird sie im Film nur mit ihrem Künstlernamen Björk und nicht mit ihrem vollen Namen genannt. Gewiss ist jedes Erkennen eines Star-Darstellers auf der Leinwand mit einem Ausbruch von transtextuellen Aktivitäten verbunden, aber, wie Ben Winters anmerkt, »actors rarely perform *as actors* in an [sic] metafictional way in the same way as musicians or musical stars« (2014: 34; Herv. i. O.). Gewöhnlich bleibt der Unterschied zwischen schauspielerischen und musikalischen Darbietungen bestehen, wenn Musiker*innen in einem Film auftreten:

more often than not, the on-screen musical performer [in diesem Fall: der bzw. die klassische Musiker*in im Erzählfilm] is functioning differently from his/her fellow actors. Unlike them, s/he may not even be playing a fictional character, but a version of themselves [...] and, as such, s/he is often engaging in the very activity that defines their »star« quality, namely musical performance. (Winters 2014: 18).

Das damalige Publikum war darauf ausgerichtet, Björks Schauspiel als eine Form der Selbstdarstellung zu erleben, da sie nicht nur eine berühmte Musikerin war und ist, sondern im Film auch singt und tanzt, also *als Musikerin* auftritt. Der Diskurs, der den Film umgab, tendierte gleichzeitig dazu, ihre Identität als Schauspielerin zu leugnen und damit der Performance jeden offenkundig fiktiven Charakter abzuspochen. Im Folgenden demonstriere ich auf Grundlage dieser ausgebreiteten Performance-Theorie, wie Björk in *Dancer* die Möglichkeit hatte, ihre musikalische Persona *durch den* und *in dem* Charakter der Selma aufzuführen und so ihr Image als emotional authentische Künstlerin zu integrieren.

Björk vs. Selma: Die Konstruktion des filmischen Charakters und die Suche nach Authentizität

Nach Auslander stellen Genres eine Reihe von Beschränkungen für die Konstruktion von Personae dar, weil sie sich als soziale Rahmen mit bestimmten Konventionen bilden: »[...] musical genres are Goffmanian frames that contextualize the expectations surrounding the mutual self-presentations of musicians and their audiences« (2015a: 69–70). In *The American Film Musical* verdeutlicht Rick Altman diese Beziehung zwischen Genre und Persona für das Musical:

more than in any other genre, the musical calls on actors to play themselves. Thus Chevalier plays the song-and-dance-man Chevalier, Astaire plays the elegant top-hat-white-tie-and-tails Astaire, and Kelly plays the familiar happy-go-lucky self-confident Kelly. As viewers, we rarely have to deal with a contradiction between actor and character, thus reducing the gap separating fiction and reality, and with it the spectator's psychic expenditure. (Altman 1987: 80)

In einem Filmmusical stellen Schauspieler*innen üblicherweise keine offenkundig fiktiven Charaktere dar, sondern führen Personae auf, die mit ihren Images übereinstimmen. *Dancer* verstärkt diese Art der Rezeption.¹⁶³ Der grundlegende Unterschied zwischen Björk und Gene Kelly besteht jedoch darin, dass Kelly weniger als sich ausdrückender Künstler denn als Unterhalter (Entertainer) gesehen wurde (vgl. Cohan 2005: 149–199). Hingegen lenkt Björks Image als Künstlerin, die ihre Musik selbst komponiert, aufführt und produziert, die Rezeption ihrer Musik auf eine Interpretation in Anbetracht ihrer Biographie und auf eine Wahrnehmung als emotional authentisch. Lars von Triers und Björks zuvor zitierte Aussagen über ihre Schauspielerei unterstreichen diese Wahrnehmung, nach denen Björk gerade nicht versucht habe, einen offenkundig fiktiven Charakter zu verkörpern. »Authenticity«, so Richard Dyer (2012: 86), »is established or constructed in media texts by the use of markers that indicate lack of control, lack of premeditation and privacy.« Wie bereits dargelegt, betonte der Diskurs um den Film die spontane, unmittelbare und private Natur ihrer Performance.

Wer also ist diese Björk, die sich scheinbar selbst präsentiert? Im Musical innerhalb des Melodrams (Selmas Imagination) performt Björk ihre musikalische Persona. Obwohl die äußere Selma und Björk Attribute wie »kindlich« oder »verletzlich« teilen, sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden musikalischen Personae

163 Für eine Analyse von *Dancer* im Hinblick auf die Traditionen des Filmgenres Musical vgl. Heldt (2013: 162–170).

weitaus auffälliger.¹⁶⁴ Wenn man die Erscheinung und das Verhalten (persönliche Fassade) von Selmas Traum-Ich in *Dancer* mit Björk in »It's Oh So Quiet« vergleicht, lässt sich feststellen, dass sie nicht nur vorgeblich fixierte Ausdrucksträger teilen (wie Geschlecht, Alter, phänotypische Merkmale, ethnische Herkunft, soziale Schichtzugehörigkeit), sondern auch eine Reihe flüchtiger Ausdrucksmittel: ob Bewegung (Stepptanz), Kostümierung (einfarbige Shift-Kleider mit Juwel-Halsausschnitt und kurzen Ärmeln), das Fehlen von sichtbarem Make-Up, Gesichtsausdrücke wie kindliches Lächeln mit geschlossenen Augen und zum Himmel erhobenem Kopf (Abb. 9.3) oder die leicht übersteuerte Stimme, die durch die hörbar geringe Distanz den Eindruck einer intimen zwischenmenschlichen Beziehung verstärkt. Die Musikeinlagen in *Dancer* erscheinen aufgrund der persönlichen Fassade und des Bühnenbilds als mögliche Musikvideos für Björk. All diese Aspekte bewirken, dass die aufgeführte Entität die Gestalt eher der Darstellerin und ihrer Persona als des fiktiven Charakters annimmt, wodurch der Eindruck von »Björk performs Björk« (Tate 2000) entsteht. »In one sense,« wie Britta Sjogren treffend feststellt, »the musical scenes convey Selma's fantasy that she is Björk« (2006: 191; Herv. i. O.). Mit anderen Worten: Björk spielt einen Charakter, der davon träumt, Björk zu sein.

Da unsere Wahrnehmung des Films durch unsere Vorstellung vom Image der Darstellerin geprägt ist, färbt Björks musikalische Persona auf die musikalische Persona im Film ab und intensiviert so den Eindruck von Selma als authentischem Charakter. Das Auftreten als Musikerin und Komponistin unterstützt diesen intimen Aspekt der Authentizität. Die Doppelrolle betrifft sowohl Filmcharakter als auch Popstar: Die innerfilmische Selma komponiert die Songs insofern, als sie sich diese in ihrer Fantasiewelt ausdenkt, und die außerfilmische Björk komponiert die Songs im wahrsten Sinne des Wortes, veröffentlicht sie als Album *Selma-songs* (One Little Indian Records, 2000) und nimmt sie teilweise sogar in ihre Bühnenprogramme auf.¹⁶⁵ Obendrein ist Björks musikalische Persona in der Intimität von Selma platziert. Obwohl Selma und Björk damals gemeinsame Eigenschaften wie kindliche Unschuld oder Verletzlichkeit verkörperten, verdeutlicht die Selma in der fiktionalen Realität, dass der Film keine Filmbiographie über Björk ist. Während der musikalischen Darbietungen wird Selma jedoch zu einem Teil von Björks musikalischer Persona, da sie durch die Songtexte auch eine fiktive Entität

164 Die Liedtexte, die der isländische Lyriker Sjórn Sigurðsson mit Trier geschrieben hat, tragen ebenfalls kindliche Züge (vgl. etwa das onomatopoetische »Rattle, clang, crack, thud, whack, bam!« in der ersten Musiknummer »Cvalda«).

165 So integrierte Björk z. B. die »Overture«, welche *Dancer* einleitet, in ihr Bühnenprogramm für den 7. Dezember 2001 im Royal Opera House in London. Der Auftritt wurde auf DVD veröffentlicht (One Little Indian, 2002).

aufführt, nämlich Selmas Charakter. Wie in Abb. 9.3 dargestellt, verzahnen die Musikeinlagen Björks musikalische Persona mit Selmas Charakter: Selmas fantasiertes Alter Ego bietet Björk den Kontext, ihre musikalische Persona direkt zu performen, während gleichzeitig diese Persona zwischen Performer (Björk) und Charakter (Selma) vermittelt und so einen Björk-als-Selma/Selma-als-Björk-Nexus konstituiert. In Anlehnung an Moores (2002) Typologie für die Konstruktion von Authentizität entspricht dieser Nexus sowohl seiner »third person authenticity« (»authenticity of execution«) als auch der »first person authenticity« (»authenticity of expression«). Erstere entsteht, »when a performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another« (ebd.: 218). Letztere tritt ein, »when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form« (ebd.: 214). Björks

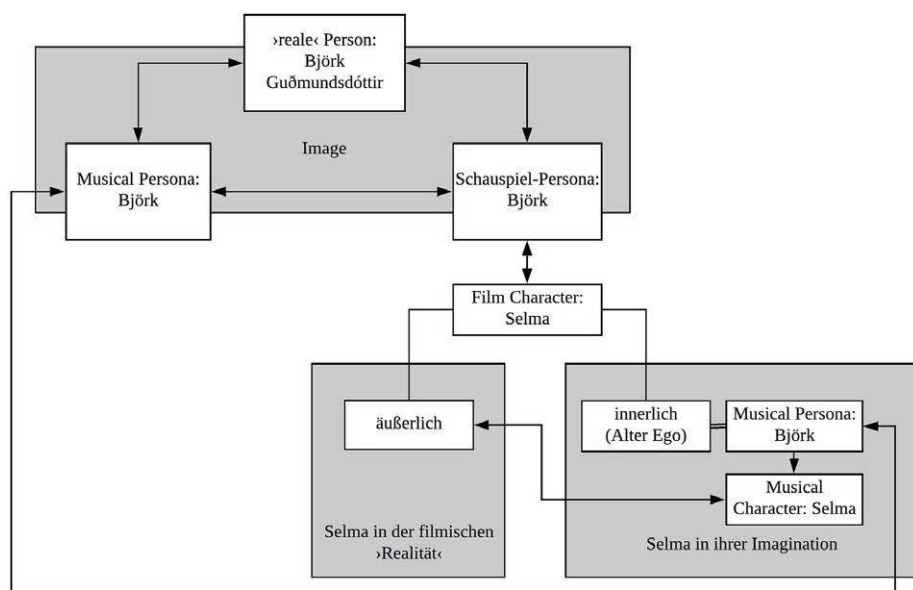


Abb. 9.3: Die Konstruktion von Björks Performance in *Dancer in the Dark* (links: »It's Oh So Quiet«, 3:38; in der Mitte: *Dancer in the Dark*, 0:59:59; rechts: ebd., 1:15:11).

Performance vermittelt »so ist es, Selma zu sein« und »so ist es, ich zu sein« gleichzeitig, da sowohl Selma ein Teil von Björk (Selmas Charakter in Björks Musik-Performance) als auch Björk ein Teil von Selma ist (Björks musikalische Persona in Selmas Imagination).

Zurück zu Linda Badleys (2010: 98) Frage: »Was it even a performance?« Aus meiner Sicht war Björks Selma eine Performance, die ihren Status als Performance infolge ihrer Konstruktion verschleiert. Der Eindruck von Björks schauspielerischer Leistung als Darstellung ihres »authentischen Selbst« entsteht durch die Anlage des Filmcharakters, da sie Björk den Kontext bietet, gleichzeitig ihre musikalische Persona und Selma in der inneren Welt des Charakters zu spielen. Badleys verschwommene Grenzen zwischen »reality and simulation« (ebd.: 98) gelten in erster Linie für die Grenzen zwischen Björks musikalischer Persona und den Musikeinlagen im Film, aber da Björks musikalische Persona als emotional authentisch wahrgenommen wurde und Selma Teil von Björks Performance ihrer musikalischen Persona innerhalb von *Dancer* ist, authentifizieren sich Björk und Selma gegenseitig. Die filmische Simulation scheint Realität zu werden.

Empathie und Eskapismus

Nach Maria Cizmic (2015) zeigt Triers Verwendung von präexistenter Rockmusik in *Breaking the Waves* (1996), »how empathy and escape, pleasure and suffering can become entangled in a morally complex embrace« (ebd.: 1). Cizmic folgt dem phänomenologischen Ansatz von Vivian Sobchack, laut dem das Betrachten von Filmen Reaktionen hervorruft, die das Wissen über physisch gelebte Erfahrungen beinhalten (vgl. Sobchack 2004: 53–84). »The images and sounds on screen«, so fasst Cizmic (2015: 4) den Text von Sobchack zusammen, »trigger knowledge about how an experience might feel upon the body, or taste on the tongue, or impact upon [an] individual's sense of gravity, weight, and movement.« In *Breaking* entsteht durch den 1970er-Jahre-Rock beim Publikum eine physische Empathie für die Protagonistin Bess, indem die Musik es dazu anregt, sich am eigenen Leib vorzustellen, was Bess im Film erlebt (ebd.: 5). Doch während Bess' Umstände außer Kontrolle geraten, eröffnet die Musik einen Ausweg aus der Abwärtsspirale des Films, da sie dem Publikum ermöglicht, sich auf die eigene körperliche und emotionale Reaktion auf die *Musik* zu konzentrieren (ebd.: 17–18). So werden die Zuschauer*innen durch den Einsatz von Musik in *Breaking* zwischen zwei Zuständen hin- und hergerissen: »[...] an embodied identification with Bess and an awareness of one's own physical responses to music separate from Bess« (ebd.: 1). »At the same time that a viewer can empathise with Bess,« so

Cizmic (ebd.: 22), »such a person can have his or her own personal experiences; at the same time that Bess suffers, a viewer can enjoy a bit of musical pleasure.« Durch die gleichzeitige Assoziation und Dissoziation mit der Protagonistin und ihrer Erzählung entsteht die für die »Active Spectatorship« typische Gleichzeitigkeit von Involvierung in und Distanzierung zum filmischen Geschehen, was laut Cizmic unsere Beziehung zum Dargestellten infrage stellt:

Von Trier's use of music encourages an audience member to relate to Bess in an embodied manner while never letting one lose a sense of one's own body as distinct from the film. This musically constructed position raises what I think is one of the central ethical questions of our own historical and cultural moment: how do we relate to representations of someone else's suffering? (Cizmic 2015: 27)¹⁶⁶

Die Integration von Björk und ihrer Musik in *Dancer* funktioniert auf ähnliche Weise. Björks Musik kann das Publikum dazu bringen, ein Gefühl der Empathie mit Selma zu empfinden. Aber während Selmas Umstände außer Kontrolle geraten, lässt der Film Raum für unsere Reaktionen auf ihre Musik, sodass sie einen Eskapismus ermöglicht: ein kurzes Durchatmen, bevor die Geschichte weiter eskaliert. Wenn wir Selma in »107 Steps« auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung tanzen und singen sehen, erinnert uns die Musiknummer daran, dass das, was wir sehen, die Performance des Popstars Björk ist. Da die Nummern lang genug sind, um sich von der Erzählung des Films zu lösen und den Fokus vom Film auf die Performance des Songs zu verlagern, scheinen die musikalischen Einlagen einen Raum für das Publikum zu schaffen, der unabhängig von Selmas Tragödie ist. Abgesehen von der Besetzung eines Popmusikers liegt ein großer Unterschied zwischen *Dancer* und *Breaking* in der Verlagerung der Musik in Selmas Imagination, sodass *sie selbst* musikalischen Genuss erlebt – sogar auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung. Die Musik lässt uns daher zwischen zwei Polen oszillieren: einer Identifikation mit Selma und einem Bewusstsein für die eigene Erfahrung mit Björk. Da das Publikum den Raum des Eskapismus mit Selma teilt, wird durch die Konstruktion von Selmas Charakter und die Integration von Björk noch mehr als in *Breaking* deutlich, wie sich Lust und Leid, Empathie und Eskapismus in moralischer Komplexität verschränken können. Sollen wir über die Figuren und Ereignisse urteilen, als wären sie real? Oder sollen wir erkennen, dass der Film uns so nah wie möglich an Selma heranzieht, nur um uns daran zu erinnern, dass die wahre Fiktion unsere eigene Wahrnehmung dieser Nähe ist?

166 Zur »Active Spectatorship« in Triers Filmschaffen vgl. Kapitel 8.

In der Schlusssequenz wartet Selma am Galgen auf ihre Hinrichtung. Sie singt schließlich ihre letzte Nummer »Next To Last Song« ohne hellere Farben, statische Kameras, 5.1-Ton, Vollplayback oder jegliche musikalische Untermalung. Was wir sehen und hören, scheint nicht mehr Selmas Imagination zu sein, denn es fehlen die Komponenten, die die Traumwelt audiovisuell markiert haben. In ihrer Studie zur weiblichen Stimme im Kino interpretiert Britta Sjogren diesen unmittelbaren, direkten Klang als »final ›pinning‹ of Björk's voice to Selma's body« (2006: 195). Doch wen sehen wir hier? Wer ist am Galgen: Björk, die leidet, während sie Selma spielt, oder Selma, gespielt von Björk, oder beide? In Triers Drehbuch liest sich diese Szene wie folgt:

Selma moves into the song with complete confidence. Happy and exalted as never before! She makes up the song as she sings it with great pleasure. This song is filmed both in the same way as the other dance numbers, with many fixed cameras, and with the traditional handle camera. When we are in the fixed camera state, everybody in the room seems to have frozen and does not move much. In the handle camera state, Brenda's argument with the officials still goes on, as does the other chaotic action. (Trier 2000: 150–151)

Laut Drehbuch war eine Gleichzeitigkeit von Traumwelt und fiktiver Realität geplant. Der finale Film verwehrt dem Publikum die Flucht in Selmas musikalische Welt. Dennoch bietet die filmische Realisierung ein gewisses Maß an Uneindeutigkeit, da die Reaktionen der anderen Filmcharaktere offenlassen, ob auch sie Selmas Gesang hören. Die im Drehbuch beschriebene Gleichzeitigkeit, die sich durch Parallelmontage ausdrückt, würde indes klar zwischen diesen beiden Ebenen unterscheiden. Das Fehlen dieser eindeutigen Unterscheidung im Film führt im Gegenteil dazu, dass der Eindruck entsteht, Selmas Charakter und Björks musikalische Persona würden völlig ineinander übergehen: Björk in Selmas Traum und Selma in Björks Performance. Wir sehen und hören Björk singen, nicht nachsynchronisiert, sondern live am Filmset aufgenommen, ohne Playback oder musikalische Begleitung, lediglich ihr Herzschlag ist zu hören. Björks Performance ist von etwas gekennzeichnet, was Auslander im Anschluss an Goffman »dramatization« nennt (vgl. 2021: 111), d. h., sie macht *in* ihrer Performance sichtbar, was ihr diese Performance abverlangt, sodass ihr vermeintlich innerer Zustand offengelegt wird. Ihre Anstrengungen sind hörbar in ihren vereinzelter Intonationsfehlern, der Klarheit ihrer stimmlichen Artikulation, den intim hervorgehobenen nicht-musikalischen Stimmgeräuschen (einschließlich scharfer Atemzüge), ihrem verstärkten Herzschlag und ihrer dynamischen Bandbreite von zerbrechlichem *piano* bis hin zu kraftvollem *forte*. Ebenso macht sie ihre Beanspruchung durch eine geduckte Haltung und Mimik sichtbar, die von Agonie bis zum

kindlichen Lächeln reicht und durch extreme Nahaufnahmen noch verstärkt wird. Im Gegensatz zur Version dieses Songs auf dem Album *Selmasongs* (die auch im Abspann zu hören ist), ist der Text, den sie am Galgen singt, überdies erstmals explizit in der Erzählung verankert, da sie ihren (abwesenden) Sohn Gene anspricht und auf einen gemeinsamen Moment zu Beginn des Films zurückverweist.¹⁶⁷ Im Filmfinale beanspruchen Björks musikalische Persona und Selmas Charakter so gleichzeitig denselben Grad an Sichtbarkeit.¹⁶⁸ Die Persona wird vom Charakter ununterscheidbar, und die Performance wird eher als Präsentation des Selbst denn als Repräsentation eines Charakters wahrgenommen.

Der Einsatz von Musik in *Dancer* und die Integration von Björks Persona werfen wichtige ethische Fragen auf: Wie verhalten wir uns als Publikum zu voyeuristischen Darstellungen des Leidens eines anderen Menschen, wenn diese einen Wirklichkeitsanspruch erheben? Wie gehen wir mit der (Selbst-?)Opferung einer Person um, die wir zu kennen glauben? Inwieweit dürfen wir als Gesellschaft ›echte‹ Aufführungen würdigen, in denen die Darsteller*innen das Leiden ihrer Figuren miterleben, oder sollten wir auf einer Professionalität bestehen, die Fiktion und Realität klar trennt? Wie schon in Kapitel 8 ging es mir auch hier nicht darum, Antworten auf diese Fragen zu finden. Mein Erkenntnisinteresse galt vielmehr der Art und Weise, *wie* diese Fragen überhaupt erst entstehen. Lars von Trier sagte, was er für das Publikum von *Dancer* erreichen wollte, sei

that you take things as seriously as you do in an opera. Some years ago, people really cried at operas. I think it's a skill to be able to find such an emotion in something so stylised. I would love to feel that much for someone who's been killed with a cardboard sword. (Trier 2000: vi)

Dieses Kapitel demonstrierte, wie wichtig eine zugrunde liegende Präexistenz – sowohl im allgemeinen (und konzeptuell bewusst ausgeweiteten) Sinne von Björks Star-Status als auch im speziellen Sinne von »It's Oh So Quiet« – für die Rezeption sein kann. Was in *Dancer in the Dark* Bedeutung schafft und die Illu-

167 Der improvisiert wirkende Liedtext (»Dear Gene, of course you are near and now there's nothing to fear. [...] Remember what I have said. Remember wrap up the bread. Do this, do that, make up your bed«, ab 2:07:23) bezieht sich auf einen Streit, den Selma zu Beginn des Films (ab 0:09:35) mit ihrem Sohn hat: »And you forgot to make your bed as well. And you forgot to wrap up the bread. Two times!«

168 Die Performance-Situation wird hier – wie in der Musical-Probe am Filmanfang (vgl. Kapitelbeginn) – noch auf eine andere Art und Weise gedoppelt: Die Kameraposition zu Beginn der letzten Filmeinstellung positioniert die Zuschauer*innen in das sitzende Publikum, welches der Hinrichtung beiwohnt. Der Effekt ähnelt einer Mise en abyme: Wir sehen das Publikum, das wiederum die Hinrichtung sieht, wodurch uns Zuschauer*innen der Akt des Zuschauens gespiegelt wird.

sion von schockierendem Realismus erzeugt, ist die spezifische Beziehung zwischen Björks außerfilmischer Präsenz (als Popstar) und ihrer filmischen Performance (als Selma). Lars von Triers Schwert mag ein Requisit aus Pappe sein. Die Analyse von *Dancer's* Rezeption als transmediales Phänomen hat allerdings gezeigt, warum dieses Pappschwert so real aussieht und sich sein Hieb so ausgesprochen grausam darstellt.

Quellen

Literatur

- Ago, Alessandro (2003): Once Upon a Time in Amerika: *Dancer in the Dark* and Contemporary European Cinema. In: *Spectator*, 23/2: 32–43.
- Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press.
- Aston, Martin (1996): *Björk: Björkgraphy*. London: Schuster & Schuster.
- Auslander, Philip (1992): *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, Philip (2002 [1986]): Just Be Your Self: Logocentrism and Difference in Performance Theory. In: *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. Hg. von Phillip B. Zarrilli. London und New York: Routledge. S. 53–60.
- Auslander, Philip (2004): *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*. In: *Contemporary Theatre Review*, 14/1: 1–13.
- Auslander, Philip (2006): *Musical Personae*. In: *The Drama Review*, 50/1: 100–119.
- Auslander, Philip (2009): *Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*. In: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Hg. von Derek B. Scott. Farnham: Ashgate Publishing. S. 303–315.
- Auslander, Philip (2015a): On the Concept of Persona in Performance. In: *Kunstlicht*, 36/3: 62–79.
- Auslander, Philip (2015b): Everybody's in Show Biz: Performing Star Identity in Popular Music. In: *The Sage Handbook of Popular Music*. Hg. von Andy Bennett und Steve Waksman. Los Angeles und London: Sage. S. 317–331.
- Auslander, Philip (2021): *In Concert: Performing Musical Persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Badley, Linda (2010): *Lars von Trier*. Urbana et al.: University of Illinois Press.

- Björk (2000): Why she decided to act. Webchat, 22. Juni, archiviert am 22. Dezember 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20071222180117/http://www.bjork.com/facts/about/right.php?id=629> (05.08.2021).
- Björk (2017): Facebook-Post, 15. Oktober. URL: <https://www.facebook.com/bjork/posts/i-am-inspired-by-the-women-everywhere-who-are-speaking-up-online-to-tell-about-m/10155777444371460/> (05.08.2021).
- Björkman, Stig (2001): Trier über von Trier: Gespräche mit Stig Björkman. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Borgstedt, Silke (2008): Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams. Bielefeld: Transcript.
- Cizmic, Maria (2015): The Vicissitudes of Listening: Music, Empathy, and Escape in Lars von Trier's *Breaking the Waves*. In: Music, Sound, and the Moving Image, 9/1: 1–32.
- Cohan, Steven (2005): Incongruous Entertainment: Camp Cultural Value, and the MGM Musical. Durham und London: Duke University Press.
- Cooke, Mervyn (2008): A History of Film Music. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daston, Lorraine und Sibum, H. Otto (2003): Scientific Personae and Their Histories. In: Science in Context, 16/1–2: 1–8.
- Dibben, Nicola (2006): Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk. In: Music Analysis, 25/1–2: 171–197.
- Dibben, Nicola (2009): Björk. London: Equinox Publishing.
- Dyer, Richard (2012): In the Space of a Song: The Uses of Song in Film. New York: Routledge.
- Foucault, Michel (2000 [1969]): Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 198–229.
- Frith, Simon (1996): Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press.
- Gibson, Harriet (2015): Björk's Album Artwork: from Sci-Fi Mother Earth to McQueen's Kimono – in Pictures. In: The Guardian, 22. Januar. URL: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2015/jan/22/bjorks-album-artwork-in-pictures-vulnicura-biophilia> (05.08.2021).
- Gledhill, Christine (1991): Signs of Melodrama. In: Stardom: Industry of Desire. Hg. von ders. London: Routledge. S. 206–229.
- Goffman, Erving (2017 [1956]): Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. München: Piper.
- Graver, David (1997): The Actor's Bodies. In: Text and Performance Quarterly, 17/3: 221–235.

- Grimley, Daniel M. (2005): Hidden Places: Hyper-realism in Björk's *Vespertine* and *Dancer in the Dark*. In: *Twentieth-Century Music*, 2/1: 37–51.
- Griseemann, Stefan (2006): Torture is Fine: Lars von Trier Interview. In: *Film Comment*, Januar–Februar. URL: <https://www.filmcomment.com/article/lars-von-trier-interview-manderlay/> (05.08.2021).
- Hansen, Kai Arne (2019): (Re)Reading Pop Personae: A Transmedial Approach to Studying the Multiple Construction of Artist Identities. In: *Twentieth-Century Music*, 16/3: 501–529.
- Heath, Chris (2011): Lars and his Real Girls. In: *GQ*, 17. Oktober. URL: <https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-bjork-john-c-reilly-kirsten-dunst-nicole-kidman-extras> (05.08.2021).
- Heldt, Guido (2013): *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*. Bristol and Chicago: Intellect.
- Hilderbrand, Lucas (2000): *Dancer in the Dark*, *Les Misérables*, or, It's Oh So Björk. In: *PopMatters*, Juli. URL: <https://www.popmatters.com/dancer-in-the-dark/> (01.11.2019).
- Jacke, Christoph (2013): Inszenierte Authentizität versus authentische Inszenierung: Ein Ordnungsversuch zum Konzept Authentizität in Medienkultur und Popmusik. In: *Ware Inszenierungen*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript (Beiträge zur Populärmusikforschung, 39). S. 71–95.
- Johnston, Nessa (2020): Singing, Sonic Authenticity and Stardom in *Dancer in the Dark*. In: *The Singing Voice in Contemporary Cinema*. Hg. von Diane Hughes und Mark Evans. Sheffield und Bristol: Equinox. S. 20–37.
- Kaufman, Anthony (2003): Lars von Trier Comes Out of the Dark. In: *Lars von Trier Interviews*. Hg. von Jan Lumholdt. Jackson: University Press of Mississippi. S. 153–158.
- Keazor, Henry und Wübbena, Thorsten (2007): *Video thrills the Radio Star*. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. Bielefeld: Transcript.
- Koplev, Kjeld (2003): 9 a. m., Thursday, September 7, 2000: Lars von Trier. In: *Lars von Trier Interviews*. Hg. von Jan Lumholdt. Jackson: University Press of Mississippi. S. 170–204.
- Leonard, Marion (2007): *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series).
- Lössl, Ulrich (2000): Interview mit Lars von Trier: Björk wollte nicht erhängt werden. In: *Der Spiegel*, 28. September. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-lars-von-trier-bjoerk-wollte-nicht-erhaengt-werden-a-95723.html> (05.08.2021).
- Meyers, Erin (2009): »Can You Handle My Truth?«: Authenticity and the Celebrity Star Image. In: *The Journal of Popular Culture*, 42/5: 890–907.

- Moore, Allan (2002): Authenticity as Authentication. In: *Popular Music*, 21/2: 209–223.
- Moore, Allan (2012): Addressing the Persona. In: *Black Box Pop: Analysen Populärer Musik*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript (Beiträge zur Populärmusikforschung, 38). S. 125–133.
- Morin, Edgar (1960 [1957]): *The Stars: An Account of the Star-System in Motion Pictures*. New York: Grove Press.
- O’Sullivan, Charlotte (2000): Love, hate and rows with Bjork. In: *Independent*, 25. August. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/love-hate-and-rows-with-bjork-697347> (05.08.2021).
- Pisters, Patricia (2003): *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Plessner, Helmut (1982 [1948]): Zur Anthropologie des Schauspielers. In: *Ausdruck und menschliche Natur: Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 205–219.
- Pytlík, Mark (2003): *Björk: Wow and Flutter*. Toronto: ECW Press.
- Reckwitz, Andreas (2019 [2012]): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reese, Lori (2000): Björk explains the conflict over »Selmasongs«. In: *Entertainment Weekly*, 31. Oktober. URL: <https://ew.com/article/2000/10/31/bjork-explains-conflict-over-selmasongs/> (05.08.2021).
- Rosiny, Claudia (2013): *Tanz Film: Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript.
- Sjogren, Britta (2006): *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press.
- Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.
- Stevenson, Jack (2002): *Lars von Trier*. London: BFI Publishing.
- Tate, Greg (2000): Björk’s Second Act. In: *Paper*, 1. Oktober. URL: <http://www.papermag.com/bjorks-second-act-1425145050.html> (25.01.2018).
- Trier, Lars von (2000): *Dancer in the Dark*. London, Basingstoke und Oxford: Filmfour Screenplay / Macmillan Publishers.
- Winters, Ben (2014): *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experience in Screen Fiction*. New York und London: Routledge.