

»Du bist mir ans Herz gebaut.«

Provokation, Tabubruch und ihre narrative Funktion am Beispiel von Lars von Triers *Nymphomaniac* und Rammsteins Filmmusik

ANDREAS BECKER

Rammsteins internationaler Erfolg beginnt 1997 mit wenigen Sekunden Filmmusik zu David Lynchs *Lost Highway*. Der Film stellt zur Realität gewordene Fantasien, Obsessionen und Hass dar und flicht die Zuschauer in einen mediativ-synästhetischen Bilderstrom ein, der in einer Wüste von Gewalt versickert. Auch Bob Cohen in *Triple X* (2002) und Lars von Trier in *Nymphomaniac* (2013) nutzten den am Sprechgesang Till Lindemanns unmittelbar als deutsch erkennbaren Duktus in ihren Soundtracks.

Im Folgenden wird der Fokus auf Lars von Triers Film gelegt und die Frage erörtert, inwieweit hier mit welchen ästhetischen Strategien medial provoziert wird und weiter nach der Relation von filmischem Bild und Musik gefragt. »Die Provokation [war] der Schlüssel, der Rammstein die Tür zum Erfolg öffnete«,¹ schreibt Peter Wicke. Robert Sinnerbrinks Analyse von Lars von Triers Filmen führt ihn zu einem Urteil, das sich wie eine Ergänzung dazu liest: »All three films, in sum, play out this ambiguous and ironic strategy of moral provocation, cinematic game-playing, and philosophical satire.«²

POP- UND ROCKMUSIK IM FILM

Die Idee, populäre Musik anstelle filmspezifischer Kompositionen zu nutzen, ist keineswegs neu. Soundtracks von Filmen bilden ein regelrechtes Subgenre, eine lukrative ökonomische Schiene der Zweitverwertung, schon seit Erfindung des Tonfilms. Man denke an Hits der 1930er-Jahre von Lilian Harvey und Willy Fritsch, Zarah Leander und anderen. Der Film der 1960er- und 1970er-Jahre hat

1 | Peter Wicke: Rammstein. 100 Seiten. Ditzingen 2019, S. 26.

2 | Robert Sinnerbrink: Provocation and perversity. Lars von Trier's cinematic anti-philosophy. In: The Global Auteur. The Politics of Authorship in 21st Century Cinema. Hg. von Seung-hoon Jeong und Jeremi Szaniawski. New York u. a. 2016, S. 95-132, hier S. 111.

dann die Popkultur für sich entdeckt, etwa in Michelangelo Antonionis *Zabris-
kie Point* (1970), Desmond Dekkers *Shanty Town* (im Film *The Harder They Come*
[1972], Regie: Perry Henzell), *The Graduate* (die Reifeprüfung [1967], Regie: Mike
Nichols). Guns-N'-Roses-Musik wurde in zahlreichen Filmen der 1990er-Jahre
ikonisch und Martin Scorsese setzte Stonessongs und Blueshits der 1960er-Jah-
re gerne ein, um die Mentalität der Hippiezeit zu evozieren, etwa in *Casino*
(1995).

Sobald solche Lieder im Film zu hören sind, lugt dieses Medium zur Pop- und
Rockkultur hinüber und nimmt so Anteil an einem auditiven Assoziationsspek-
trum. Und natürlich greift die Musik ebenso filmische Elemente, Sounds, Motive
und Erzählungen auf. Mit dem Einsatz von Songs einer bestimmten Band wird
daher ein zweites Image »ausgeliehen«. Damit sind zugleich eine besondere At-
mosphäre, ein Lebensgefühl und eine Fankultur verbunden.

PROVOKATION ALS MEDIENSTRATEGIE

Zu Triers (wie auch Lynchs) Arbeiten gehört eine Strategie der Provokation
durch Darstellungen des Verbotenen und Tabuisierten. Genau hier setzt die
vorliegende Analyse an. Die These ist, dass Rammstein eben diese Strategien
der Provokation musikalisch wie lyrisch transponieren, Triers Film sich durch
Verwendung dieser Musik auf seine eigene Struktur in einem anderen Medium
bezieht und die Provokation doppelt. Ich konzentriere mich dabei auf die narra-
tive Funktion und die narrativen Elemente und blende die genuin musikwissen-
schaftliche Seite explizit aus, wohlwissend, dass hier noch weitere sehr interes-
sante Forschungsfelder liegen würden, die sich allerdings nur interdisziplinär
erschließen ließen.

Die Band sagt von sich selbst, dass sie »unterhaltendes Schocktheater« mache
und »Provokation ohne Ziel, rein um ihrer selbst willen« übe.³ Rainer Paris hat
für soziale Bewegungen Muster der Provokation beschrieben, die sich bei Ramm-
stein ästhetisch verselbstständigt haben. Auf der Bühne und von ihr herab zu
provizieren, fällt schwerer als in einer politisch definierten Situation. Aber auch

3 | So Schlagzeuger Christoph Schneider (Wo liegt das Problem? In: Rammstein. Hg.
von Gert Hof. Berlin 2001, S. 26–29, hier S. 26): »RAMMSTEIN ist unterhaltendes
Schocktheater. Wir freuen uns, wenn viele Leute beeindruckt sind und die Frauen uns
Klasse finden. RAMMSTEIN provoziert musikalisch, lyrisch und visuell. Ja, alleine der
Name provoziert. Provokation ohne Ziel, rein um ihrer selbst willen. Der Spaß am Effekt
und der Reaktion. Maßloses Überhöhen der Dinge. Es gibt keine Message. Interpretie-
ren kann der Konsument. Derer gibt es viele. Der Intellektuelle sieht einen Sinn in dem,
was wir machen. Ein Musiker kann seine Wirkung nur schwer einschätzen.«

hier gilt, dass eine Provokation »eine situativ geltende Norm«⁴ auf freche Weise verletzt. Dabei mache der Störer sich schuldig und nehme »ein *Stigma* auf sich, stigmatisiert sich selbst«,⁵ wie es weiter heißt. Es »hat auch schon früher Konflikte gegeben, die in Erinnerung sind und Narben hinterlassen haben«.⁶ Provokationen seien »Grundmuster der kollektiven Bewegungspraxis und der praktischen Herstellung von Kollektivität«.⁷ All das ließe sich auf Rammsteins Bühnenshows und ihre Selbstinszenierung beziehen. Dass Lindemann als »Bühnenheld« versucht, Stigma in Charisma zu verwandeln,⁸ darf für einen Star vorausgesetzt werden.

Die Narben in den sozialen Beziehungen, die Paris anspricht, sind in Rammsteins Bühnenshows sprichwörtlich ins Fleisch gebrannt. Was der Psychotherapeut Reinhard Haller zur *Pyromanie* sagt, ließe sich daher auch auf Rammstein übertragen: »Feuer ist jenes Element, das den engsten Bezug zu Emotionen und Affekten hat. Es befriedigt archaische Bedürfnisse, gilt als Symbol für Kraft, Wärme und Reinigung, für Begeisterung, Kreativität und Inspiration, auch für Leidenschaft und Zerstörung. Der Blick in das Feuer löst Angst und Faszination aus, er spricht archaische Schichten unserer Persönlichkeit an.«⁹ Weiter heißt es über straffällig Gewordene: »Viele Brandleger fühlen sich vom Leben und der Gesellschaft enttäuscht und kämpfen mit Neidgefühlen auf die scheinbar heile Gesellschaft. Sie spüren eine ungeheure Wut auf die böse, kalte und verständnislose Welt und wollen sich an dieser für ihre individuellen Kränkungen rächen. Darüber hinaus vermittelt das flackernde Feuer offensichtlich einen Ausgleich für emotionale Defizite und spendet symbolisch auch seelische Wärme.«¹⁰ In dieser Hinsicht liegt die Blaupause von Rammsteins Bühnenshows in eben jener pathogenen Haltung, die *gefeiert* wird. Das Deviante, Krankhafte, Katastrophen und Kriminelle zu zelebrieren und positiv zu besetzen, ist das Muster hinter Rammsteins

4 | Rainer Paris: Stachel und Speer. Frankfurt am Main 1998, S. 58. Sinnerbrink hat in seiner Trier-Analyse vorgeschlagen, im Falle Triers zwischen *provocation*, *evocation* und *invocation* zu unterscheiden. Zur Provokation heißt es: »Provocation is an active stance, a relational performance, demanding an active response: a deliberate, intentional, concerted effort to ›force‹ the recipient – the viewer or critic – into an affectively charged response, using means that are confronting or confusing, surprising or shocking, dissonant or disturbing.« (Sinnerbrink: Provocation and perversity, S. 96). Hiermit ist allerdings noch in keiner Weise beschrieben, welcher ästhetischen Form und welcher Verbindungslinien es bedarf, um zu provozieren. Auch die Frage nach dem Motiv der Provokation möchten wir stärker akzentuieren.

5 | Paris: Stachel und Speer, S. 59.

6 | Ebd., S. 61.

7 | Ebd., S. 72.

8 | Ebd., S. 79.

9 | Reinhard Haller: Die Macht der Kränkung, Kindle-Ausg. Wals bei Salzburg 2015, S. 183.

10 | Ebd., S. 183.

Image.¹¹ Diese Signatur wiederholt sich in zahlreichen Rammsteinsongs. Dass es eine Flugshow war, die am 26. August 1988 an der US-Militärbasis Ramstein zum Tod zahlreicher Menschen führte, ist eine Chiffre.¹² Man hätte dieses Unglück leicht vermeiden können, hätte man denn darauf verzichten wollen, militärische Potenz als Unterhaltungsereignis zu präsentieren. In dem gesamten Setting der Flugshow liegt eine durch das Spektakel verdeckte Aggression, die von der deutschen NS-Vergangenheit, dem Zweiten Weltkrieg bis zur amerikanischen Außen- und Militärpolitik und von der deutschen Nachkriegspolitik bis hin zum Unterhaltungsereignis reicht und in dem sich Widersprüche im Ereignis der Explosion der italienischen Fliegerstaffel auf eine apokalyptische Weise verdichten. Damit wurde die politisch-militärstrategische Funktion der Air-Base, die gewöhnlich ein Schattendasein führt, in die massenmediale Aufmerksamkeit gerückt.

Provokant wird der Bezug auf das Unglücksereignis dadurch, dass Rammstein sich nicht nur mit ihrem Namen, sondern auch im Song ihres Debütalbums *Rammstein* (1995) (wenn auch jetzt mit zwei »m«) unzweifelhaft darauf beziehen, das infernalische Moment aber regelrecht feiern, anstatt es zu bedauern, wie es politisch-moralisch geboten wäre:

Ein Mensch brennt.
Rammstein
Fleischgeruch liegt in der Luft.
Rammstein
Ein Kind stirbt.

Darin liegt eine Lust am Untergang, an der Apokalypse und Zerstörung, die sich in einer Hingabe an die Dystopie, den Tod und in der frechen Verkehrung moralischer Normen manifestiert. Diese nietzscheanische ›Umwertung aller Werte‹ findet sich in nahezu allen Liedern wie auch Performances der Band und rückt sie in die Nähe zur Gothic- und Punkszene. Vorbilder sind natürlich

11 | Bei Gitarrist Paul Landers (Rammstein hätte es im Westen nie gegeben. In: Hof: Rammstein, S. 34–39, hier S. 34) heißt es etwa zur Namensfindung: »Der Name Rammstein kam von Schneider, Flake und mir. Wir hatten früher einfach so die Idee, wir müssten eine Band haben, die ›Rammstein-Flugschau‹ heißt. Im Überschwang des Übermutes fiel der Name ein paar Mal und blieb irgendwie so kleben, auch wenn einige von der Band das blöd fanden. Was sie jetzt natürlich nicht mehr wissen wollen. Jedenfalls blieb der Name einfach hängen wie ein Spitzname. ›Flugschau‹ war dann zu lang, aber Rammstein fanden wir gut, das hat auch zur Musik gepasst.«

12 | Siehe dazu Kathrin Seelmann-Eggebert: Die Flammenhölle von Ramstein. Als italienische Piloten ihr berühmtestes Kunststück vorführten, steuerten sie in die Katastrophe: 1988 starben auf der U.S. Air Base Ramstein 70 Menschen, tausend wurden verletzt. Die Überlebenden quält das Unglück bis heute. In: Der Spiegel vom 10. Dezember 2018, online unter www.spiegel.de/geschichte/ramstein-1988-die-flugschau-katastrophe-auf-der-us-air-base-a-1242058.html.

auch die Märchen der Gebrüder Grimm, die Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, Edgar Allan Poes, Robert Louis Stevensons wie auch William Blakes Visionen.

Tills Vater Werner Lindemann war DDR-Kinderbuchautor.¹³ Und so ist der Sohn sicherlich intensiver als manch anderer mit Märchenerzählungen (aber auch mit Bertolt Brecht und der sozialistischen Theaterkultur) in Berührung gekommen. Die Rock-, Punk- und Heavy-Metal-Kultur hat Gruppen wie *Sex Pistols*, *Kiss*, *Black Sabbath*, *Metallica*, *Alice Cooper*, *Marilyn Manson*, *Judas Priest*, *Motörhead* und viele andere hervorgebracht, die ebenjene Narrative schon lange vor Rammstein pflegten. Rammstein allerdings kombinierten diesen Sound mit der Coolness von Kraftwerk, Laibach und Depeche Mode.

Rammsteinsongs loten häufig grausamste Verbrechen aus, wenn etwa in *Stein um Stein* (2004) oder *Wiener Blut* (2009) das Einmauern einer Frau beschrieben wird. Vergleichbare Fälle gingen mehrfach durch die Presse, etwa der Fall des Belgiers Marc Dutroux oder dann (nach Veröffentlichung des Liedes) die Gefangenschaft von Natascha Kampusch bei Wolfgang Přiklopil oder wenige Jahre darauf Josef Fritzls Kellergefängnis. Songs wie *Mutter* (2001) thematisieren die Hassgefühle eines Retortenbabys aus der Ich-Perspektive, der Baia-Mare-Dammbruch (2000) mit der Cyanidfreesetzung ist in Verbindung mit dem *Donaulied* sicherlich ein Bezug für *Donaukinder* (2009). *Mein Herz brennt* (2001) rückt die Alpträume in den Vordergrund, wobei das Video von Eugenio Recuenco mit der Pianoversion von Sven Helbig die Medizingeschichte der Beelitz-Heilstätten bei Potsdam aufgreift, während Lindemann in Butoh-Tanz-Manier agiert. Es sind auch gewalttätige Obsessionen, die Rammstein immer wieder dramatisieren und die eigentlich unter Tabu stehende Bereiche wie Kindesmissbrauch, Prostitution, Kastration oder sadomasochistische Praktiken zum Gegenstand haben: *Weißes Fleisch* (1995), *Mein Teil* (2004)¹⁴, *Feuer und Wasser* (2005), *Mann gegen Mann* (2005), *Ich tu dir weh* (2009), *Frühling in Paris* (2009), *Hallomann* (2019).

Betrachtet man diese Muster, so muss man den Selbstaussagen der Band widersprechen. Es ist durchaus keine reine *Provokation um ihrer selbst willen*, sondern die Provokation ist ein Mittel, ein Instrument, um entlang tabuisierter Motivfelder in einen a-diskursiven Bereich vorzudringen, ähnlich den Avantgardebewegungen des Dadaismus, des Expressionismus und des Surrealismus, die von Rammstein massiv beliehen werden. Man denke nur an Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* und Conrad Veidts Schauspiel, an physisch präsente Schauspieler der Weimarer Zeit wie etwa Heinrich George oder an Otto Hüntes

13 | Siehe dazu Werner Lindemann: Mike Oldfield im Schaukelstuhl. Notizen eines Vaters. Köln 2020. Lindemann hat auch Lyrik publiziert: *Messer* (Gedichte und Fotos. Frankfurt am Main 2002), *In stillen Nächten* (Gedichte. Köln 2013) und *100 Gedichte* (2. Aufl. Köln 2020).

14 | Siehe hierzu Karley K. Adney: A Carnavalesque Cannibal: Armin Meiwes, »Mein Teil« and Representations of Homosexuality. In: Rammstein on Fire. Hg. von John T. Littlejohn und Michael T. Putnam. Jefferson 2013. Kindle-Ausg., S. 133-149.

architektonische Entwürfe für Fritz Langs *Metropolis* (1927). Man kann hier wiederum Wickes Urteil nur folgen, wenn er schreibt:

Rammstein lässt mit diesem Gesamtensemble aus Text, Musik und Show bestimmte Bilder an die Oberfläche des Bewusstseins aufsteigen, die ihren Ursprung in der mit Medienbildern überfüllten Phantasie des Publikums haben. Nicht Rammstein inszeniert diese Bilder, die Band liefert nur die Trigger [...], die sich im Bewusstsein aus dem Horror der Tagesnachrichten, aus Spielfilmen und den Gewaltextzessen im abendlichen Fernsehen sedimentiert haben.¹⁵

Während die Rapperszene mit Capital Bra, RAF Camora, Haftbefehl (mit dem Lindemann auch in seinem Soloprojekt zusammengearbeitet hat) die Welt vom Rand der Ausgestoßenen und Kleinkriminellen beschwört, dringen Rammstein in die Zonen des Verdrängten, Tabuisierten *innerhalb* der Gesellschaft vor. Die Rapper lassen das Deutsche durch Slang- und Pidginsprache fremd werden, Rammstein zerstören die Hochkultur eines Brecht, eines Goethe und der Romantik, indem sie sie verkitschen und verschmähen, während sie diese zitieren. Schriftsteller Andreas Maier hat darauf hingewiesen, dass die Band den Merkel-Jahren einen Klang verliehen hat, sodass »Rammstein für Deutschland werden konnte, was Walt Disney für Amerika ist.«¹⁶

Geerdet ist das Ganze dann durch die Physis, etwa die erwähnte Feuershow, die Lautstärke, auch die beschriebenen Felder von körperlicher Marter. Anstelle einer Vermeidung dieser Verbrechen und Abgründe gehen Rammstein den Weg des *Aushaltens* und bedichten und besingen diese Felder, steigen in deren negative Dynamik ein und erinnern sie in mimetisch-ritueller Wiederholung, anstatt sie zu verdrängen oder neu zu diskursivieren. Man kann darin eine Art *soldatischer Haltung* sehen und das so entstehende Bild als Inszenierung von Tapferkeit deuten, wenngleich es – verrückt man die Perspektive ein wenig – wie bei aller militärischer Zurschaustellung von Stärke und Macht grotesk-komisch wirkt, zumal Rammstein sich das freiwillig zumuten.

15 | Wicke: Rammstein, S. 37. Auch hier verfährt Lars von Trier ähnlich, wenn er sich in seinen Filmen auf die Kunstgeschichte und die Musik, etwa Richard Wagners, bezieht (Sinnerbrink: Provocation and perversity, S. 96 f.) Zu den musikhistorischen Zitaten bei Rammstein siehe Martina Lücke: Modern Classics: Reflections on Rammstein in the German Class. In: Die Unterrichtspraxis/Teaching German 41 (2008), H. 1 (Spring), S. 15-23, online unter <https://doi.org/10.1111/j.1756-1221.2008.00002.x>.

16 | Andreas Maier: Der deutsche Klang der Merkel-Jahre. Rammstein auf Tournee. Vom Airbase-Crash über Grimms Märchenwald zur großen Götterdämmerung-Geschichtsshow: Wie Rammstein für Deutschland werden konnte, was Walt Disney für Amerika ist. Ein Gastbeitrag. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15. Juli 2019, S. 11, online unter www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/rammstein-auf-tournee-der-werdegang-des-rock-musikers-16284681.html.

Als deutschsprachige Band *exotisieren sie sich selbst*. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, dass alle Filme, die bislang Rammsteinmusik verwendeten – wie auch Triers Arbeit –, das Deutsche und die deutsche Kultur als Motiv überhaupt nicht thematisierten. Rammsteins Lieder bilden offenbar eine autonome globale Signatur eines spezifischen Feierns von Gewalt wie auch einer Affirmation des Tabuisierten, um deren Beleihung es hier geht. Dass das Deutsche in Los Angeles, im Science-Fiction wie auch in einer fiktiven Vorortsiedlung in Dänemark erklingt, wirkt deshalb überhaupt nicht deplatziert. Es ist das Eingeständnis, dass jene Bereiche aus Sicht des deutschen, d. h. exotischen, Narrativs *fremdartig* aufgeführt werden sollen, also in einer Sprache, die die meisten Zuschauer *nicht* verstehen; die diskursive Gewalt bleibt daher eine linguale Chiffre.

Nymphomaniac UND DAS NETZ MUSIKALISCHER ASSOZINATION

Doch nun zu Triers Film. Entgegen dem Tabubruch, einen Mainstream-Pornofilm zu machen, erzählt Trier seine Geschichte selbst durchaus konventionell. Da ist das Kammerspiel, in dem Joe (Charlotte Gainsbourg) dem Helfer Seligman (Stellan Skarsgård) ihre Lebensgeschichte erzählt. Von dort aus wird die Off-Erzählstimme übernommen und die Bilder setzen dann die verbale Erzählung fort, so, als ob wir als Zuschauer in die Erinnerung eindringen würden. Der Film bekommt etwas Maschinelles, Rhythmisches, weil einzelne Assoziationen, Personen, Felder wiederkehren und so Erzählepisoden eindeutig gruppiert werden. Das erinnert an Peter Greenaways frühe Arbeiten, die bewusst ohne Empathie erzählt sind und dazu auch, wie Triers Film, Schriftelemente und Graphen integrieren.

Die Musik verleiht dem Film eine assoziative Struktur. Sie webt die Szenen aber auch allusiv in die Filmgeschichte ein. Schostakowitschs subversiver *Walzer* 2, den wir aus Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* (1999) kennen, erklingt mehrfach zur Akzentuierung des Lusttriebs. Bachs *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* (BWV 639), das in Tarkowskis *Solaris* (1972) durch Eduard Artemjews Variationen die Szenen metaphysisch auflädt, wird hier transponiert, um *sexuelle* Ekstasen spirituell zu pointieren (was durchaus ironisch unterlaufen wird).¹⁷ Andere Musik, etwa Steppenwolfs Hymne *Born to be wild*, wird im Stile Martin Scorseses eingesetzt, um die Spontaneität tabuisierter bzw. verbotener Handlungen zu unterstreichen und die Lust, die darin besteht, willentlich ein existenzielles Risiko einzugehen. Zusätzlich sind die draufgängerischen Damen Joe (Stacy Martin) und B (Sophie Kennedy Clark) im Zug eine Art von weiblichen Gegenbildern zu Peter Fonda und Dennis Hopper in dessen *Easy Rider* (1969).

17 | Man denke auch an den Einsatz von Bachs *Matthäuspension* in Scorseses Vorspann zu *Casino*, der die Sprengung von Sam ›Ace‹ Rothstein (Robert De Niro) durch eine Autobombe zu einem metaphysischen Ereignis macht.

Rammsteins Lied *Führe mich* erklingt zweimal, am Anfang und am Ende des ersten Teils, in kompletter Länge. Damit wird das sadomasochistische Motivfeld des Films im Song bereits inhaltlich entworfen, in Form einer plakativen Rock-ouvertüre, während wir visuell noch ein herabgekommenes, kellerartiges und von vor Feuchtigkeit triefendes Labyrinth von Backsteinbauten mit einer klappernden Katzenluke sehen. Schließlich werden die Alltagsverrichtungen Seligmans ironisch überdeterminiert. Der Song ist eine Neueinspielung und findet sich ursprünglich auf dem Album *Liebe ist für alle da* (2009), das aufgrund einer Gewaltdarstellung indiziert wurde, wogegen Rammstein allerdings erfolgreich klagten.¹⁸ Der Refrain ist durchaus mehrdeutig, kann in Teilen als Liebeserklärung, Wunsch nach Geborgenheit, aber auch als Drohung und Mordfantasie verstanden werden:

Führe mich, halte mich
 Ich fühle dich
 Nymphomaniac
 Ich verlass' dich nicht.

Im Liedtext wird dann aber deutlich, dass hier eine Art Dystopie von Sexualität und Verlangen beschrieben bzw. aufgeführt wird, bei der die Architektur die Körper von zwei Menschen zwanghaft umschließt:

Du bist mir ans Herz gebaut
 Zwei Seelen spannen eine Haut
 Und wenn ich rede, bist du still
 Du stirbst, wenn ich es will[.]

Die Provokation besteht in der Verwandlung eines Liebesliedes in eine Gewaltfantasie, was das Thema von Triers Film musikalisch verdichtet und vorwegnimmt, gerade auch dessen provokante Genremischung. Die mit Pathos gesungenen Passagen transportieren einen entgegenlaufenden Subtext. Wie wenig oberflächlich das ist, erweist sich ebenso in der Handlung von Triers Film, der diese obsessiven und obszönen Wünsche als Normalität schildert. Dass der Reim Lindemanns schließlich kalkuliert in Kitsch entgleitet, wirkt dabei umso überzeugender, denn die Grenze zwischen Normalität und Wahnsinn wie die zwischen Legalität und Devianz ist niemals eindeutig:

Zwei Bilder, nur ein Rahmen
 Ein Körper, doch zwei Namen
 Zwei Dachte, eine Kerze
 Zwei Seelen in einem Herzen[.]

18 | Wicke: Rammstein, S. 4.

Diese aus poetologischer Sicht an Kinderreime erinnernden Zeilen werden durch das Bild der Kerze *als Phallus* aufgeladen und erst dadurch von ihrer Banalität befreit, dass Lindemann den Wahnsinnigen spielt und aus ihnen Sprechakte desselben macht. Solch ein Lied kann also nur aus diesem medialen Dispositiv von Musik, verbaler Anspielung, Musikvideo und Performance heraus verstanden werden. Es ist ebenso kalkuliert kakophon wie in Teilen bewusst geschmacklos.

RAMMSTEINS UND TRIERS »AFFEKT-THEATER«, DIE DARSTELLUNG SADOMASOCHISTISCHER PARAPHILIEN UND DAS PROVOKATIONSPRODUKT MUSIK/FILM

Das ist nicht bloße Provokation um ihrer selbst willen, sondern ein Versuch, den menschlichen Obsessionen, Imaginationen und dem Wahnsinn audiovisuelle Aufmerksamkeit zu verleihen, ähnlich wie das André Breton, Luis Buñuel, Robert Wiene und Max Ernst machten. Die so aufgeführten Fantasien sind an sich keineswegs so ungewöhnlich, wie dies zahlreiche Darstellungen der Psychoanalyse zeigen. Man denke an Havelock Ellis Buch *Love and Pain*¹⁹ oder an Wilhelm Stekels *Sadismus und Masochismus*. Letzterer kommt hierin zu einer pessimistischen Sicht, wenn er schreibt: »Die Grausamkeit liegt in der menschlichen Seele sprunghaft wie eine Bestie, die gefesselt ist. [...] Ein dünner Kulturfilm deckt die atavistischen Instinkte.«²⁰ Aber nicht nur diese dystopische Perspektive, auch die von Stekel beschriebenen *Paraphilien* sind ein Fundus für *Rammstein*, eben weil auch unsere so modern scheinende Gesellschaft es nicht vermochte, mit ihnen umzugehen.

»Alle Sado-Masochisten sind affekthungrige Menschen. Sie benötigen ein Affekt-Theater.«²¹ Man könnte sagen, dass Rammstein und Trier eben jenes »Affekt-Theater« buchstäblich aufführen und damit weniger die Zuschauer provozieren (diese sind schon Fans und genießen das), sondern durch das Gesamtkunstwerk Show/Film einen Keil in die Gesellschaft treiben, der eben darin besteht, dass sich jene, die das *nicht* rezipieren und *nicht* mögen, provoziert fühlen. Je mehr sich jene »Außenstehenden« durch die bloße Rezeption angegriffen sehen, desto eingeschworener wird die Fangemeinde, die das »Provokationsprodukt« konsumiert. Sie kann sich in diesen Stil wie in eine Mode hüllen und sich in der Affirmation des Dargestellten erhaben fühlen, auf jeden Fall ist sie sich der Ablehnung der Anderen sicher (in dieser Erwartung der negativen Reaktion des Anderen liegt

19 | Havelock Ellis: *Love and Pain*. In: Ders.: *Studies in the Psychology of Sex*. Bd. III. 2. Aufl. Philadelphia 1924, S. 66-188.

20 | Wilhelm Stekel: *Sadismus und Masochismus*. Berlin/Wien 1925, S. 36.

21 | Ebd., S. 56.

durchaus ein Hauch von sadomasochistischem Spiel auf der massenmedialen Ebene der Rezeption). In dieser Hinsicht liegt der Provokation eine klare Haltung zugrunde, die Stekel formuliert: »Die kulturelle Moralheuchelei führt schließlich dazu, daß die Menschen vor sich selbst Theater spielen müssen und sich besser fühlen wollen, als sie sind.« (Ebd.: 7)²² Der Weg zu Rammstein und zu Trier geht von dem kathartischen Impuls aus, das ›innere‹ Gesellschaftstheater durch das rammstein-/triersche ›Anti-Theater‹ (man denke auch an dessen *Idioten*, 1998) in eine neue Balance zu bringen, indem man es medial negiert.

Die ›Provokation‹ bestünde dann darin, dass in jene tabuisierten Zonen eine Bresche geschlagen wird und eine satyrhafte Imaginationswelt zur Aufführung kommt, die durchaus weiter verbreitet ist, als man zunächst annehmen mag. Das Unpassende, Kitschige und Groteske in dieser Ästhetik wirkt umso authentischer, weil niemand behauptet, diesen Abgründen eine ästhetische Ordnung verleihen zu können.

Das nymphomanische Verhalten Joes wäre dann ebenfalls keineswegs krankhaft, sondern nur ästhetisch geoffenbarte Obsession, veräußerlichte Vorstellungswelt. Es würde viel eher ein Bild gesellschaftlicher Machtverhältnisse hin auf die leibliche Sexualität gespiegelt und damit einem Bereich Ausdruck verliehen, der in der Regel nicht thematisiert wird, aber latent vorhanden ist. Der Körper Joes würde dann all jene Ansprüche und jene Gewalt auf sich locken, die gewöhnlich diffus ist und (in anderer Konzentration und Form) jede Zuschauerin und jeden Zuschauer ebenso trifft. Es ist dies ein ähnliches Verfahren wie dasjenige, welches Lindemann (aus männlicher Perspektive) auf der Bühne praktiziert. Der Körper ist letztlich der Austragungsort, wird zur Projektionsfläche gesellschaftlicher Tabus, subversiver Aggressionen und Vorurteile. In ihn schreibt sich in einer sadomasochistischen Inszenierung die latente Gewalt ein.

Man bedenke aber, dass in ›modernen‹ Gesellschaften nicht nur die Sexualität tabuisiert ist, sondern auch die *Bilder von* Sexualität zensiert werden und mitunter auch Diskurse *über* diese Bilder keineswegs selbstverständlich sind und – wenn nicht erneut zensiert – so doch nur in Arkadenöffentlichkeiten wie derjenigen der Kunst und der Wissenschaft (d. h. höchst stilisiert und konventionalisiert) geduldet werden. In Triers Film zeigen sich diese Mechanismen freilich anders, wie

22 | Allerdings geht es weder Rammstein noch Trier darum, diese diskursiv oder wie auch immer aufzulösen, wie dies Stekel versucht. Auch wird dem Abnormalen und Devianten wenig Verständnis entgegengebracht. Und an einer Auflösung sind beide Positionen wenig interessiert. Bei Rammstein werden die so dargestellten Devianzen wie in einem Kabinett vorgeführt und bleiben Negativbeispiele, an denen man sich abreagiert, anstatt dem auf den Grund zu gehen, Trier macht aus ihnen Sensationen, die vom Bild in die Physis springen. Es kann hier nicht auf Stekels musikalisches Modell eingegangen werden, der in seiner Analyse von einer Polyphonie spricht und von Mittel- und Oberstimmen, deren »Gleichgewicht gestört« sei (ebd., S. 18, allgemein dazu siehe S. 15ff.).

Georg Seeßlen ganz pointiert zeigt: »Die Provokation einer Hardcore-Szene [...] ist, möglicherweise, zugleich geprägt von Lust und von Angst, von Angst vor der Lust, und von der Lust an der Angst.«²³ Diese eingekapselten Gewalt- und Sexualfantasien zu befreien und die Diskurse porös zu machen, daran arbeiten Trier wie Rammstein.

Mit anderen Worten: Angstfrei und ohne Schuldbewusstsein, öffentlich und ohne Scheu, sexuelle Tabus zu überschreiten, das provoziert auch noch medial und auf der Bühne. In dieser Hinsicht bewegen sich sowohl Trier wie auch Rammstein in den gleichen Zonen.²⁴ Anders als in der Psychoanalyse lässt sich das Geschehen bei beiden nicht (oder zumindest nur zum Teil) von der individuellen Lebensgeschichte, von Traumata oder von früheren Konflikten aus deuten, ja erscheint als hermeneutisch nicht zugänglich. In dieser Nichtauflösbarkeit durch eine Interpretation liegt ein weiterer Teil der Provokation.

Wenn Joe und B. zu Beginn eine Tüte Schokobonbons als Preis für den meisten Geschlechtsverkehr im Fernzug ausloben, so geht es darum, *Katalysatoren* zu schaffen, Bilder, Symbole und Narrative in eine Dynamik zu bringen, die schließlich rein ästhetisch ausgedrückt werden. Die Frage ist auch nicht, ob das realistisch ist. Das Narrativ ist experimentell, mit dem eigenen Leib als Versuchsanordnung, bei Joe, bei Lindemann: Was würde geschehen, wenn ...? Die Veränderung von Joes Charakter über die Jahre ist sprunghaft, sie reicht von der sadistischen zur masochistischen Haltung und wechselt oft die Pole.

BEISPIELANALYSE. MR. UND MRS. H

Ähnlich wie Rammstein verfährt auch Trier, indem er mit den moralischen Erwartungen durch Zitate und Allusionen, durch Querverbindungen von Kontexten und Bildern systematisch (und die Reaktionen wohl ahnend) bricht. Darin liegt etwas Spitzbübisches, ja Freches. Besonders deutlich wird dies in Kapitel fünf von *Nymphomaniac*, in dem der sakrale Kontext mit Musik von Bach sexuell aufgeladen wird, in Teil zwei, als Trier im Kapitel sieben, *The Duck*, in dokumentarischer Manier zeigt, wie Joe (Charlotte Gainsburg) sich von K (Jamie Bell) malträtieren lässt.²⁵ Ein Motiv lässt sich für dieses Verlangen kaum aus-

23 | Georg Seeßlen: Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über *Nymphomaniac*. Berlin 2014, S. 34.

24 | Wiederum könnten Filme wie Triers *Antichrist* (2008) oder *The House That Jack Built* (2018) als Beispiele dienen.

25 | Man denke hier wieder an die Darstellung der Flagellation bei Stekel und Ellis, etwa seine Schilderung der Patientin Florrie: »Ihre Peitsche war der Peitsche ähnlich, die der Vater gebraucht hatte. Sie erkannte erst viel später, dass das gefürchtete Instrument der Jugend nun ihr geliebter Fetisch geworden war.« (Havelock Ellis: Der Mechanismus der sexuellen Abweichung. In: Stekel: Sadismus und Masochismus,

machen. Vielleicht ist es der Drang, durch erlittene Gewalt *Ekstasen* zu erleben, aber das bleibt unbestimmt.

In Kapitel drei des ersten Teils, *Mrs. H*, wird die durch Joes (Stacy Martin) Verhalten verursachte Dynamik ganz konkret. Wie ihr Vater ein Herbarium anlegte, so erstellt Joe eine Sammlung von Männern, vergisst aber die Katalogisierung, verfährt aleatorisch, würfelt ihre eigenen Ausreden per Zufall aus. Schon dadurch sind Konflikte vorprogrammiert. Entweder verstehen die Männer nicht, was mit ihnen gespielt wird, oder ihnen ist es schlichtweg egal, ob Joe die Wahrheit sagt, weil sie nur ihre Lust befriedigen wollen (was auch Joes Ziel ist). Insofern entspricht das ›Verfahren‹ ihrer Absicht.

Zum Showdown kommt es letztlich deshalb, weil Joe es nicht mehr vermag, diese Bühnenhaftigkeit zu kontrollieren. Ihr Liebhaber H (Hugo Speer), Vater von drei Söhnen, will sich wegen ihrer spontanen Forderung von seiner Frau Mrs. H (Uma Thurman) trennen. Dass das Telefonat von Joe solch eine Katastrophe nach sich zieht, hängt mit der eigentlichen Botschaft offensichtlich nur wenig zusammen, sondern deutlich wird dadurch vielmehr der Zustand der zerrütteten Ehe. Wie am Fließband hat Joe ihre Verehrer bestellt und diese lassen auch dann nicht von ihren Absichten, als sie sich voreinander blamieren.

Joe bespielt die Bühne der Verliebtheit, *ohne* diesem Gefühl zu verfallen. Sie betreibt eine Gefühlshygiene und lädt durch ihr geschickt soft gestyltes Äußeres zur Projektion ein, macht aus ihrem Leben eine Kulisse der Lust und zitiert zärtliche Bekundungen wie Leerlaufhandlungen. Die Männer, und gerade Mr. H, glauben ihr dennoch. Es genügen diese *inszenierten Anzeichen der Liebe*, damit dies geschieht. Geht man davon aus, dass niemand hier naiv ist, so kann man die Beziehung zwischen Joe und dem älteren H nur als *sadomasochistisch* beschreiben, wobei Joe *sadistisch* und H *masochistisch* wäre. Diese oberflächliche Harmonie ruht auf einer stillschweigenden Gewalt, sie *ist* Gewalt dann, wenn man die Lebenssituation der beiden mit einbezieht.

Das Pokerspiel, H pünktlich vor dem nächsten Liebhaber aus der Wohnung zu bekommen (für den sie schon den Tisch deckt), indem sie H auffordert, seine Familie zu verlassen, verliert Joe. H entschließt sich nämlich genau dazu, um ihr seine ›Liebe‹ zu beweisen, und steht wenig später mit seinem Koffer vor der Tür. Nicht bedacht hat er allerdings, dass seine Frau ihm mit den Kindern folgen würde, was wiederum zu einer Reaktion von Joe führen muss. Nirgends im Film würde Rammsteins *Führe mich* so gut passen wie hier, wo es nicht erklingt. Mrs. H ist eben so geschickt wie Joe, wenn sie weinend die Treppe heraufschlurft und den Konflikt theatralisiert. Angesichts ihres wie ein Kartenhaus zusammenfallenden Lebensentwurfs führt sie das Wohl ihrer Kinder an, deren Wunsch, sich diese vom Vater verabschieden zu wollen, zeigt ihnen Joes Bett, als wäre es ihre

S. 200–234, hier S. 215) Im Original bei Havelock Ellis: *The History of Florrie and the Mechanism of Sexual Deviation*. In: Ders.: *Studies in the Psychology of Sex*. Bd. VII. 3. Aufl. Philadelphia 1928, S. 121–212.

eigene Wohnung (»Let's see daddy's favorite place«, 01:25:04) und kocht Tee. Diese Brechung und Spiegelung von Joes Verhalten, das Erzeugen von moralischen Gegenbühnen, die allein der Destruktion von Joe dienen, kann nicht ohne Antwort bleiben. Als sich Joe dazu entschließt, sich mit den Kindern zu versöhnen, er still neben H. sitzt und beide die Kinder beobachten, wird deutlich, dass Mrs. H's Versuch, ihren Mann und Joe über die Moral zu demütigen, gescheitert ist. Nachdem Joes zweiter Liebhaber anklopft, halten die drei kurz hintereinander Händchen und Joe flirtet sogar noch mit Mrs. H. Man kann die Situation als unterschiedliche Form des Theatralen verstehen. Das eine Modell (Mrs. H's) folgt dem Muster der klassischen Tragödie, die die Konflikte für das Publikum (die Kinder) erinnern will, verbalisiert und diskursiviert.²⁶ Das andere Modell (Joes) ist gegenwärtig, antidramatisch, hält aus und ist auf eine zynische Weise spielerisch, vergesslich, amoralisch und hedonistisch, gestisch subversiv und körperlich. Worte zählen für Joe nicht, was sich darin zeigt, dass sie am Tisch plötzlich ganz gelassen sagt, dass sie H *nicht* liebt.

SCHLUSSBEMERKUNG

Wie es Rammstein bei ihren provokanten Collagen nicht um eine Lösung, sondern um eine *kathartische Zurschaustellung* von Konflikten geht, so assembliert Trier in dieser Szene Versatzstücke des Familienlebens, verweigert sich aber ebenso einer Analyse oder Sinnfindung. Seligman fragt wenig später die Joe der Jetztzeit, die dies erzählte, was diese Episode mit ihrem Leben gemacht habe (»How this episode did affect your life?« – »Not at all.«, 01:41:11). Es ist, als ob die Gefühle vom Subjekt nicht mehr auf sich bezogen werden können. Sie werden von Joe (und von Lindemann auf der Bühne) ausgehalten, man gewöhnt sich an sie, wie Walter Benjamin es für den Schock beschrieben hat. Die Ursache der Konflikte bleibt a-narrativ, collagen- und bruchstückhaft. Natürlich rühren die Blessuren und die Zurichtung Joes von ebenjenem Verhalten, aber dies wird nicht *eingesehen*. Die Modelle der Diskursivierung sind bekannt, die Antworten lassen sich schemenhaft abrufen wie in der Selbsthilfegruppe, die Joe schließlich besucht, aber die Konflikte werden dadurch nicht beseitigt. Man folgt nicht dem traditionell narrativen Muster des Entwicklungsromans, widersetzt sich geradezu einer herleitenden Interpretation und Genese. Diese Grundhaltung

26 | Man müsste das subtile Schauspiel von Uma Thurman hier noch einmal genauer untersuchen, gerade ihren hysterischen Anfall, dessen Vorbereitung und dann dessen unkontrollierten Ausbruch. Siehe hierzu etwa Antje Flemming: *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin 2010, insbes. S. 40 f. (wo es um Triers Umgang mit den Schauspielern und deren Gefühlen geht) und das Kapitel »Hysterie«, S. 128–137. Die Rolle von Weiblichkeit und Männlichkeit, auch deren Umkodierung und Verschmähung, deren Zitieren wäre hier zu untersuchen.

ist Trier und Rammstein gemein. Joe findet sich später in jener verkehrten Rolle der Gedemütigten wieder.²⁷ Es geht nicht darum, der Rolle eine Interpretation zu verschaffen oder dem Leben einen Sinn. Stattdessen werden die vorhandenen Konflikte körperlich, vormodern, exorzistisch, wiederholt, das »negative Paradies ist die dionysische Ekstase«²⁸.

27 | Bei Stekel (Sadismus und Masochismus, S. 118) heißt es: »Wir aber erkennen in dem Masochismus als wichtige Tatsache das Ausweichen vor dem normalen Geschlechtsakte.« In dieser Hinsicht könnte man fragen, ob *Nymphomaniac* überhaupt Sexualität darstellt und nicht das *Fliehen* vor und *gewalttätige Verdecken* derselben: »Nymphomaniac ist kein pornografischer Film, sondern einer, der sich der Pornografisierung stellt.« (Seeßlen: Lars von Trier goes Porno, S. 214). Man vergleiche auch Sion Sonos Antiporno (2016) damit.

28 | Seeßlen: Lars von Trier goes Porno, S. 81.