

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (2004-2005)

Artikel: Dogville : Wirklichkeit oder Die Fiktion in Lars von Triers kleiner Stadt
Autor: Baus, Ursula
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072441>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ursula Baus

Dogville.

Wirklichkeit oder Die Fiktion in Lars von Triers kleiner Stadt



Lars von Trier, DOGVILLE
Regie: Lars von Trier
Drehbuch: Lars von Trier
Kamera: Anthony Dod Mantle
Schnitt: Molly Marlene Stensgård
Produzenten: Vibeke Windeløv
Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall,
Jean-Marc Barr, James Caan, Ben Gazzara u. a.
Fotos: verleih.polyfilm.at/dogville

Nicole Kidman ist – als *Dogville*-Grace – ein kaltes Herzchen, das flüchtige Erinnerungen an Brechtsche Profile zwar weckt, aber nicht erreicht. Dennoch: Sie ist der Star. Die Geschichte, die Lars von Trier mit dieser Lastannahme von Film erzählt, ist kaum der Rede wert, gehört aber zur Verfremdung des Alltags: Grace, ganz gestylte Heldin, tritt als blondes Fräulein mit mysteriöser Vergangenheit wie aus dem Nichts in das Leben der Bürger eines so entlegenen Kaffs in den Rocky Mountains – das nur noch *Dogville* heißen kann, wie der Film. Ihre Anwesenheit, Zeichen einer anderen Realität, sorgt für Ordnungsstörungen und ein desaströses Ende: Nichts und niemand wird von *Dogville* übrig bleiben.

Und der Zuschauer weiß gleich: *Dogville* ist überall – genauso wie Gullen, das Heimatstädtchen in Dürrenmatts *Alter Dame*. Doch anders als die einst rothaarige, in ihrer Jugend „Zauberhexchen“ und „Wildkätzchen“ genannte und im Drama ergraute Claire Zachanassian trägt Grace bis zum Filmende das prominente Antlitz Nicole Kidmans, ein bißchen barbiepuppig und schmolend aufgemacht, Cinderella, Lolita und Moira (Lachesis) in einem.

Abwesenheit und bühnennotwendige Charaktere

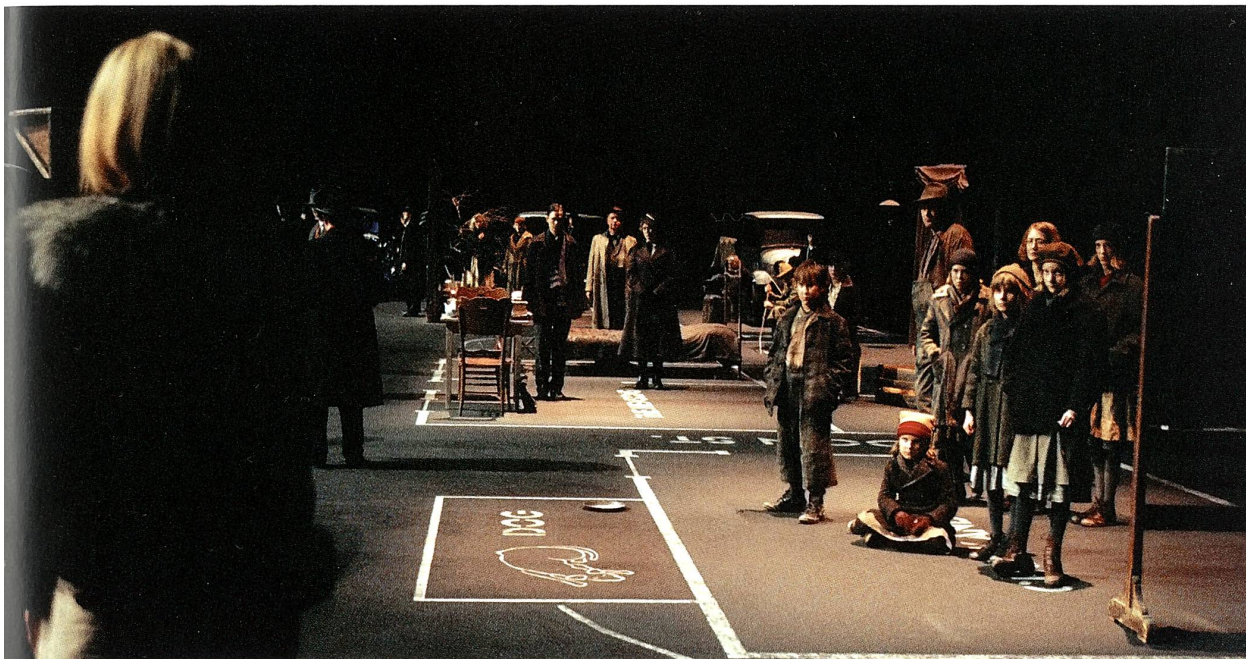
Aus zunächst ungeklärten Gründen, auf der Flucht vor irgendwelchen Gangstern, findet Grace Unterschlupf in dem spießigen Kaff, das – wie Gullen – mit allen bühnennotwendigen Charakteren gesegnet ist. Weil so offensichtlich auf der Flucht, stößt sie einerseits wegen rührender Hilfsbedürftigkeit auf das Wohlwollen des in *Dogville* lebenden, selbsternannten und glücklosen Schriftstellers Tom; andererseits schlägt ihr, weil ihre Herkunft unge-

klärt und ihr Verhalten fremd ist, der schleichende Argwohn aller Dogviller entgegen: Sie ist „keine von uns“. Schon nimmt das Unheil seinen Lauf: Grace muß ihr Bleiberecht erkämpfen, Sympathien gewinnen – und das gelingt dem Engels Gesicht durchaus. Emsig und geduldig hilft sie, wo sie kann, lehrt die Kinder, erträgt den Hypochonder, hilft in der Landwirtschaft, putzt und trägt zur Kurzweil eines blinden alten Herrn bei.

Allein: Das ist, weil die Bewohner von *Dogville* so nimmersatt sind wie die Gullen, und zwischendurch der Sheriff mit investigativem Begehrt auftaucht, nicht genug: Mehr und mehr und mehr wollen sie, triezten das arme Mädchen bis aufs Fleisch; die zunächst Willkommene wird nur noch hinhaltend geduldet, kurz darauf unterdrückt, mißhandelt, schließlich tyrannisiert. Man sieht im eigenen Leben nie so genau hin, wie so etwas abläuft.

Der Regisseur, Lars von Trier, inszeniert die Parabel als unerbittlicher Moralist: Kein Grau nirgends, Schwarzweiß überall.

Der Nicht-Ort *Dogville* ist der architektonische Vorschein der faktischen Verhältnisse, so wie die Kulissen der Architektur überall den Vorschein auf die Verhältnisse abgeben, nur in *Dogville* spärlicher, härter, unverstellter, kulissenhafter, durchsichtiger. Grace bleibt zunächst das arme Aschenputtel – aber die Geschichte geht, jeder ahnt es, böse aus. Sie wird, als ihr Vater, die gnadenlose Macht des Faktischen, in schwarzer Gangsterlimousine in *Dogville* vorfährt und in eben dieser Grace die fortgelauene Tochter findet, zur rachsüchtigen Moira. Sie verschafft sich, Tochter des Verbrechens, „Gerechtigkeit“ wie einst Claire Zachanassian, nur rabiat: Sie be-



sticht nicht, wie Claire, die Güllener mit Milliarden, auf dass diese ihre treulose Jugendliebe Alfred III töten. Nein, Grace veranlaßt selbst, dass die Schergen des Vaters die Dogviller sämtlich erschießen, dass die Stadt dem Erdboden gleichgemacht wird. Denn, so findet sie, sie sind „nicht gut genug“. Tom, den schlaffen Taugenichts, exekutiert sie selbst – ‚Gerechtigkeit‘ muß sein. Am Schluß des Films bleibt die Welt, wie sie der Vorschein der kleinen Stadt gezeichnet hat, schlecht, denn Macht korrumpiert. Lars von Trier mag an Seeräubern Jenny gedacht haben, die mit Kurt Weils melodischer Sarkastik auf die Frage „Welchen sollen wir töten?“ so leichthin daher plappert: „Alle.“

Der Ort. Ein Genius loci? *Dogville*, das ist überall, wie Gullen überall ist. Von oben schaut der Zuschauer auf eine Art Zentralbühne, auf der nicht Häuser stehen, sondern ein Stadtgrundriß mit schematisch weißen Linien aufgetragen ist. Aus der räumlichen Andeutung ragt da eine ruppige Holztür auf, dort eine Bretterwand – und karges Mobiliar, Minimalismus aus Armut geboren; man weiß, ohne doch zu sehen, wie es in *Dogville* aussieht.

Am Schluß des Films bleibt die Welt, wie sie der Vorschein der kleinen Stadt gezeichnet hat, schlecht, denn Macht korrumpiert

Als der Regisseur *Dancer in the Dark* gedreht hatte – Filmschauplatz war auch damals „Amerika“ –, warfen ihm amerikanische Kritiker vor, er sei doch nie in Amerika gewesen. Die Schelte forderte heraus, zumal Lars von Trier meinte, für den Mythos *Casablanca* mit Humphrey Bogart und Ingrid Bergmann sei auch niemand je in *Casablanca* gewesen. Nun ja, die herzzerreißende Story, die sich in Rick's Café abspielte, ließe sich kaum mit *Dogville* vergleichen. Bemerkenswert bleibt allerdings, daß sich die alte Fangemeinde vor kurzem erst entschlossen hat, das nie existente Rick's Café, das 1942 für den Film erfundene, in *Casablanca* einzurichten.

Lars von Triers *Dogville*-Architektur ändert sich den ganzen Film lang nicht – oder doch nur: kaum; hier eine Lichtveränderung, da eine Irritation wie der nur in den Grundriß als Piktogramm hineingemalte ‚Hund‘ – und die aufgeweitete *Elm Street*, die eine Vorfahrt der raumgreifenden Gansterlimousinen erlaubt – mehr bekommt der Zuschauer nicht zu

sehen. Die Standpunkte der Kamera bleiben konstant, viele Szenen zeigen nur die Gesichter der Handelnden, der Sprechenden. Karg, alles ist sehr, sehr karg.

Die Theorie. Dogma 95 Man denke zurück an 1995. Lars von Trier hatte sich mit dem Regisseur Thomas Vinterberg in Paris einer Art filmischen Reinheitsgebots, dem *Dogma 95* verschworen, das keine Requisiten, keine Szenenbilder, Kunstlichtatmosphären, Filter, Kameraschienen und -wagen erlaubte. Verwackelte Bilder der Handkamera, Drift und unverbrauchte Gesichter, unscheinbare Orte und O-Ton um jeden Preis sollten das, was als Echtheit und Authentizität gelten sollte, für die Leinwand garantieren. Gegen all die Hollywood-Effekt-Filme galt es, den Realismus im Film als Qualitätswert des Kinos zu proklamieren.

In *Das Fest* (1997) oder *The Blair Witch Project* (1999) spielten beide mit der Echtheit der (Dreh-)Orte in einer Weise, die den Zuschauer in einem unglaublichen, im Kino seltenen Bann hielt. „Die Droge Wirklichkeit“ thematisierte nun gerade im Sommer 2004 auch der *Spiegel*: Das Doku-Genre erweise sich



in diesen Tagen als so populär wie kaum zuvor, weil das Publikum von den Expeditionen an immer entferntere Orte ermüdet sei – von *Matrix*, *Herr der Ringe*, *Shrek 2*, um ein paar zu nennen; es schätze die Darstellung des „realen“ Ortes, wie er gerade in den Dokumentarfilmen „gezeigt“ werde, mißtraue seit dem 11. September 2001 dem Fernsehen abgründig und suche die vertrauenswürdige Information nun also im Kino. *Dogma 95* redete den Dokumentarfilmen aber gerade nicht das Wort, denn die Geschichten von *Das Fest* oder *The Blair Witch Project* waren so frei wie glänzend erfunden.

Zeig die Wahrheit Was aber hat der ‚realistisch‘ dargestellte Ort mit „Wahrheit im Film“ zu tun? Jener Realismus, der in den letzten Monaten den Boom des Dokumentarfilms auslöst, ist – mehr oder weniger – reine Fiktion: Die Darstellung vermeintlicher Wirklichkeit im Dokumentarfilm suggeriert die ebenso vermeintliche, historische Wahrheit – und gaukelt dem Zuschauer doch einiges vor.

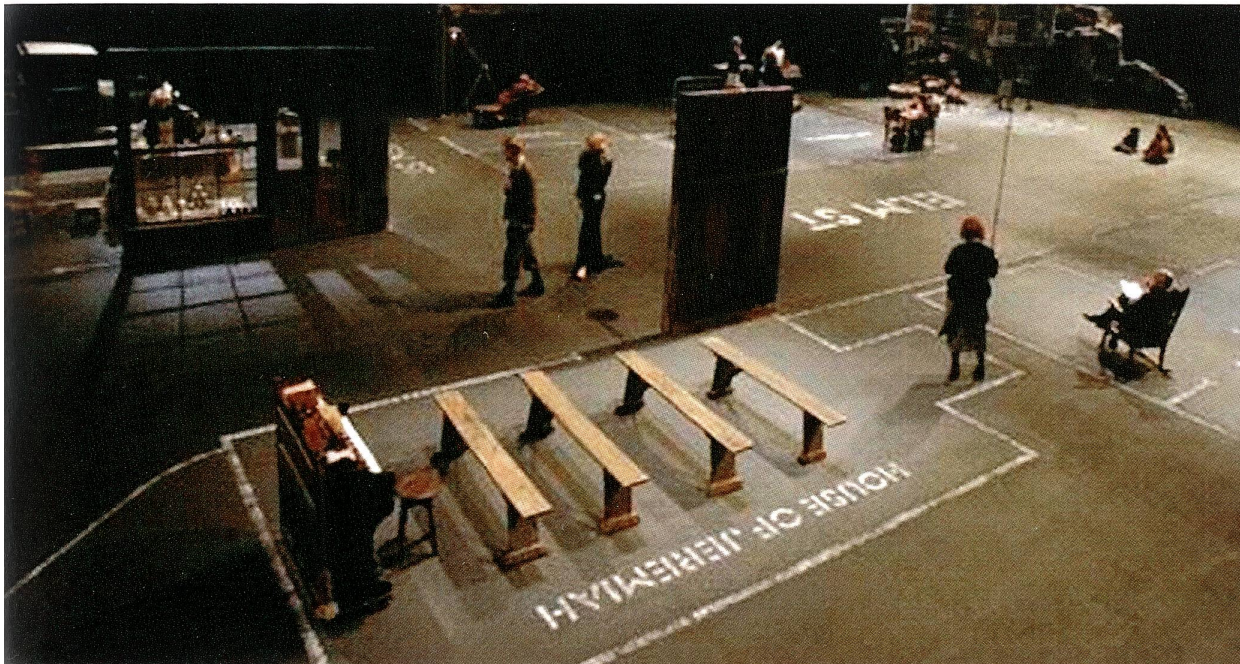
Was unterscheidet einen Nachbau des Besprechungsraums, in dem Hitler am 20. Juli 1944 einem Attentat zum Opfer

fallen sollte, von der Leinwandrealität eines Rick's Café in *Casablanca*? Im Kontext der erzählten Geschichte konnte es kaum einen echten Ort als Rick's Café geben, an dem sich das Schicksal des zynischen Protagonisten und Ilsa, der Frau des Widerstandskämpfers Víctor Laszlo, entscheiden sollte. Nun sollte man eine Stauffenberg-Dokumentation besser nicht mit *Casablanca* vergleichen. Näher liegt die Authentizität der KZ-Darstellung in Roberto Benignis *Das Leben ist schön* (1998): Ist sie von Rang für die Qualität des Films? Der Filmarchitektur eines Ortes – erdacht oder real oder für real gehalten, darf und muß zum Glück von Film zu Film neu erfunden werden.

Roland Emmerich benutzt, ja, braucht in *The day after tomorrow* den bildlichen Mythos einer Stadt wie New York, um deren Veränderung durch die Klimakatastrophe publikumswirksam zu inszenieren. New York, wie Emmerich es zeigt, ist nicht ‚überall‘, sondern ein symbolisch hoch belasteter, konkreter Ort, dessen Vereisung den Zuschauer schaudern läßt. Natürlich wäre die Eiszeit auch das Ende anderer Orte, aber besonders kinotauglich ist tatsächlich nur Manhattan, ein Landstrich wie Nordamerika,

dessen Bevölkerung ausgerechnet in Mexiko um Asyl bitten muß. Emmerich hat den detailliert abgebildeten Ort auf die Leinwand zu bringen – sonst verfehlt der Film die Wirkung.

Dogville bietet all das – nicht Der Realismus des Ortes ist das eine bemerkenswerte Moment in Lars von Triers Film. Die weißen Linien auf der Bühne deuten das Städtchen an – mehr nicht. Aber sie bedeuten mehr. Die angedeutete Architektur, die *arte povera* der Tagesreste steckt mit ihren Kulissen einen Mikrokosmos im schwarzen Jetzt ab, über das nichts hinausweist. Sie wecken in jedem Zuschauer die individuelle Erinnerung, die Vorstellungskraft, das Abschweifen der Gedanken und verlagern so das fiktive Moment der Konkretisierung des Ortes vom Film zum Zuschauer. Der möge sich ausmalen, wie *Dogville* konkret aussieht – der Filmemacher muß ihn nicht präzisieren, darf sich auf Erinnerung und Vorstellungsvermögen der Zuschauer verlassen. Ge- oder mißbraucht der Regisseur das Bilderdenken des Zuschauers? Die irgendwie erinnerten Orte sind nicht im geringsten fiktionaler als die konkret abgebildeten. Im Gegenteil: Vom Zu-



schauer dürfte das selbst geleistete Erinnern, das Wiedererkennen einer Typologie des Ortes als realer erlebt werden als das in detail Gesehene. Diese Regie-Entscheidung überzeugt absolut.

Filme, die nicht direkt dem Bühnenfilm zugeordnet werden können, verfahren mit dem Medium des fiktiven Raums bisweilen ähnlich: In *The Swimmer*, 1968 in experimentellen Zeiten gedreht, vagabundiert Hollywoodstar Burt Lancaster Tag für Tag durch die Swimmingpools eines noblen Wohnquartiers. In jedem Pool zieht er seine Bahnen, geht dann zum nächsten in der Nachbarschaft, so daß der Zuschauer im Lauf des Films zu einer Art Grundriß des Quartiers kommt. Skurril dabei: Lancaster war bereits 55 Jahre alt, als er die Badehosenrolle übernahm – und im Ambiente der Partypeople eine merkwürdige Figur abgab.

Wie Nicole Kidman in *Dogville*. Lars von Triers Reduktion des Filmortes überträgt die Last der Darstellung auf die Schauspieler. Sie müssen Türen schließen, wo keine sind, Fenster öffnen, die ohne Ausblick bleiben – das scheint ihnen und den Zuschauern viel abzuverlangen. Aber in *Dogville* werden reale Orte am allerwenigsten vermißt. Hier und da

Die kleine Stadt als verfremdete Zentralbühne, auf der nicht Häuser stehen, sondern ein Stadtgrundriß mit schematisch weißen Linien aufgetragen ist

Foto: Rolf Konow, dogville.dk/pressphotos

wirkt eine Szene zwar gekünstelt – Schwamm drüber. Die Akustik entspricht der eines Kammerspiels, und der Erzähler ergänzt manches Ungesehene, erläutert Gefühle, spricht Verschwiegene aus. Auf diese Figur aus dem Off könnte man womöglich verzichten.

Die Bühne im Film Konzeptionell gehört *Dogville* dem Bühnenfilmgenre an. Aber dafür ist die Geschichte – und nur sie selbst, nicht die Bühne – nicht gut genug. Erinnern wir uns an die Verfilmung von Faust mit Gründgens und Quadflieg, die Inszenierung des Hamburger Schauspielhauses: Verglichen mit *Dogville* sind Mimik und Ausdruckskraft der Schauspieler von anderem Kaliber, die Dialoge und das Thema von einem anderen Stern; Bühne ist kein Thema mehr vor lauter Präsenz der Akteure. Lars von Trier scheint mit *Dogville* auf dem Wege zwischen *Dogma 95* und dem krassen Gegenstück der *Faust*-Verfilmung etwa auf der Hälfte angekom-

men zu sein. Raumverliebt und darin auf den eigenen Film bezogen wie Peter Greenaway ist Lars von Trier nicht. Er spielt damit, wie Filme und Filmbilder längst das Gedächtnis der Zuschauer geprägt haben.

Die Rückkopplung eines Films an „wahre“ Geschichten entscheidet sich, das zeigt *Dogville* einigermaßen klar, nicht primär an der Darstellung vom Ort des Geschehens. In *Bowling für Columbine* oder *Fahrenheit 9/11* von Michael Moore verschwindet das Fiktive des Filmortes als Belanglosigkeit hinter der Fiktion handelnder Figuren: Die Zuschauer schaudern, weil die Figuren, die Moore auf die Kinoleinwand bringt, echt sein könnten – und es bisweilen auch sind.

Mit dem Moment, als die Bilder laufen lernten, beginnt die Theorie des Films. Darin schien er dem Theater den Rang ablaufen zu können. Das Fiktive, mit der Handlung Verwobene irgend eines realen Raumes wird größeres Erstaunen hervorrufen als eine wie auch immer geartete Filmarchitektur. Doch das Wichtigste ist und bleibt, auf der Bühne wie im Film: die immer wieder neu zu erzählende Geschichte. Und in *Dogville* überzeugt diese leider nicht.