

Alexander Schlicker

Das entrechtete Subjekt: Thomas Vinterbergs *Die Jagd* (2012) und die Pathologien (s)eines ‚Dorffilms‘

*Der Film Die Jagd thematisiert anhand eines fälschlich der Pädophilie verdächtigten Kindergärtners sowohl die restriktiven Abwehrmechanismen einer Dorfgemeinschaft als auch die Irrationalität der Beteiligten im Umgang mit einem unbestätigten Verdachtsmoment. Dieser Beitrag diskutiert diese Thematik im Kontext der Semantik des ‚Dorffilms‘, der sich als Genre der Verhandlung gesellschaftlicher Konstitutions- und Stabilisationsprozesse zwischen sozialer Inklusion und Exklusion beschreiben lässt. Das Skandalon Pädophilie fungiert als soziales Ausschlusskriterium, das selbst durch staatliche Institutionen oder einen vordergründig christlich motivierten Akt der Vergebung nicht final überwunden werden kann. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob Vinterbergs Film, wie von der Kritik gelobt, tatsächlich als realistische Auseinandersetzung mit der Thematik der Pädophilie gelten kann?*

Der Film beginnt mit der Inszenierung einer Männeridylle, die an der Oberfläche kein Drama vermuten lässt. Diese legt jedoch motivisch und symbolisch den Grundstein für die nachfolgenden Ereignisse. Ausgelassen springen die Männer eines kleinen dänischen Dorfes in den See und planschen im Wasser wie kleine Kinder. So auch Lucas, der als einziger männlicher Kindergärtner in die Dorfgemeinschaft seit Jahren integriert ist. Während Vinterberg die Nacktheit der Männer u.a. durch die explizite Ausstellung ihrer Genitalien unterstreicht, bleibt Lucas im Wasser angezogen und wirkt eher schüchtern. Die unbefangene Nacktheit der Männer verweist bereits auf die Differenz zwischen Erwachsenen und Kindern im Umgang mit Körperlichkeit und den daran gekoppelten Umgangsformen, die sozial legitimiert oder entsprechend

sanktioniert werden. Lucas, der von seiner Frau und seinem Sohn getrennt lebt, pflegt ein intensives Verhältnis zu seinem besten Freund Theo und dessen Familie. Dies zeigt sich besonders an der Zuneigung, die Theos sehr junge Tochter Clara für Lucas empfindet, die er im Kindergarten betreut und die ihn auch zuhause besucht, um mit der Hündin von Lucas zu spielen. Wie der Beginn des Films nahelegt, fungiert Lucas für Clara als eine Art zweiter Vater, der sich fast mehr um sie kümmert als ihre eigene Familie, in der es im Alltag an Zeit mangelt, um sich um Clara angemessen zu kümmern. Entsprechend trifft Lucas Clara etwa vor einem Laden im Dorf allein an und bringt sie nach Hause. Empathie und Einfühlungsvermögen zeichnen seinen Umgang mit Clara und den anderen Kindern aus, womit auch der Fokus auf die Differenz zu den eigentlichen Elternfiguren gelegt wird. Die Eltern interpretieren im Verlauf des Films ihre Kinder geradezu hysterisch im Sinne ihrer eigenen Ressentiments und pervertieren paradoxerweise die Besorgnis um ihre Kinder. Theo wie auch seine Frau akzeptieren und goutieren die Art der Fürsorge durch Lucas ohne Einschränkungen und untermauern dies durch offen artikuliert Zuneigung für Lucas. Zwar wird dieses Vertrauen von Lucas wohlwollend angenommen und auch seine herzliche Haltung zur Familie seines besten Freundes, wird Lucas meist wesentlich zurückhaltender in Umgangsformen mit der Dorfgemeinschaft in Szene gesetzt. An einem eher klischeehaft anmutenden Männerabend wird Lucas von den anderen Männern regelrecht dazu aufgefordert, ihnen in übermäßigem Alkoholkonsum gleichzukommen. Lucas' Zurückhaltung zieht sich durch den ganzen Anfang des Films und betrifft alle seine Sozialkontakte außer den Kindern, mit denen er ausgelassen spielt. So begegnet er den geradezu fordernden Avancen der ausländischen Köchin Nadja, die ebenfalls im Kindergarten arbeitet, äußerst reserviert und scheint die Beziehung anfangs fast widerwillig einzugehen. Von seiner

gescheiterten Ehe und der Distanz zu seinem Sohn Marcus gezeichnet, komplettiert die Beziehung zur selbstbewussten Nadja das Bild eines Mannes, der in der homogenen Dorfgemeinschaft zwar integriert ist, aber durch Eigenständigkeit ausgezeichnet ist, die sich bereits an seinem Beruf ablesen lässt. Vinterberg vermeidet in den Anfängen des Films jede Form der Brüchigkeit, die Lucas in seiner solitären Position als ambivalent oder gar bedrohlich markieren könnte. Die Figur Lucas driftet nicht in ein Verhalten ab, das einer Rezeption eines Horror- oder Thrillerfilms Vorschub leisten könnte. Nur die Montage aus dem als Textinsert eingeblendeten Filmtitel in einer distanzierten Außenaufnahme nach der eingangs erwähnten Auftaktszene am See lässt die latente Hybridität der Dorfgemeinschaft erahnen: Die ausgelassene Stimmung am See wird dabei kontrapunktisch mit der Stille der Aufnahme des Waldes gebrochen, der das Dorf umgibt. Diese Montage unterstreicht einerseits bereits die hermetische Abgeschlossenheit eines Idealbildes des Dorfes, das der Film *Die Jagd* selbst während der Verhaftung von Lucas nach seiner vermeintlichen Tat nie verlassen wird. Andererseits manifestiert der Kamerablick den Beobachterstandpunkt des Rezipienten als distanziert: Der Zuschauer dringt im Folgenden in einen sozialen Raum ein, dessen Regeln oder Wertvorstellungen er nicht durch die erste Szene am See als stabil oder entsprechend der Reaktion der Gemeinschaft auf den Pädophilie-Verdacht als für Außenstehende in ihren Konsequenzen nachvollziehbar erachten kann.

In der Verkettung der Ereignisse, die zur Pädophilieanklage führen, wird dieser Inszenierungsgestus besonders offenkundig: Nachdem Clara von ihrem Bruder beiläufig und scheinbar unbedacht ein pornografisches Internetbild erigierter Penisse vorgehalten bekommt und in ihrer frühkindlichen Naivität Lucas einen Kuss auf den Mund gibt, bahnt sich die Katastrophe an. Lucas, der Claras Zuneigung einfühlsam, aber bestimmt mit dem Hinweis ablehnt,

bestimmte Verhaltensweisen wie Küsse wären nur für Erwachsene bestimmt, wird von der Kindergartenleiterin Grethe mit dem Vorwurf konfrontiert, ein Kind aus der Gruppe hätte ihn bezichtigt, seinen Penis gezeigt zu haben. Claras vermeintliche Anklage, in der sich in einer Art psychodynamischer Assoziationskette verschiedene Eindrücke und Gefühlslagen vermischen und die sich aus ihrer kindlichen Unbedachtheit eher zufällig gegenüber Grethe ergibt, wird dabei von Grethe und den anderen Dorfbewohnern immer stärker verselbständigt und mit einer Bestimmtheit ausgeschmückt, die Claras Worten nicht entspricht. So bittet Grethe mangels Kenntnis, wie sie mit der Situation umgehen soll, einen männlichen Berater als kinderpsychologische Unterstützung hinzu. Dieser legt Clara durch seine geradezu projektive Fragetechnik die ‚Aussage‘ förmlich in den Mund und interpretiert ihre spärlichen Auskünfte ohne jede Form der Selbstreflexion. Wird Clara anfangs noch in ihrer Kindlichkeit als phantasierende Person reduziert, verkehrt sich in der zunehmenden Panik der beteiligten Erwachsenen diese Einschätzung ins Gegenteil. Die Feststellung, dass Kinder nicht lügen würden, wird folglich zum Garant für die Schuld von Lucas, obwohl keine Beweise vorliegen und sich später sogar die zusätzlich eingeholten Aussagen anderer Kinder über Lucas als erwiesenermaßen falsch erweisen. Bezeichnenderweise vermeidet Vinterberg die Befragungen anderer Kinder und verschiebt die Annahmen und Anklagen in die Welt der Erwachsenen. Lucas versucht sich gegen die Anschuldigungen zu wehren, wird allerdings nur mit den Konsequenzen konfrontiert, nämlich seiner Entlassung und sofortigen Ächtung durch die Dorfgemeinschaft.

In diesem Kontext schlägt die Inklusion der Dorfgemeinschaft von Lucas in eine radikale Exklusion um. Schon bei seinem ersten Versuch, nochmal mit Grethe über die Hintergründe und Faktenlage der Beschuldigung zu sprechen, verweigert sie den Dialog und ein männliches Mitglied des Dorfes verweist Lucas rigide

von seinem nun ehemaligen Arbeitsplatz. Lucas, der sich wie in Kafkas *Der Prozess* keiner Schuld bewusst ist und dem nicht einmal der vermeintliche Tathergang erläutert wird, steht sofort außerhalb der Dorfgemeinschaft und ihrer Kommunikation. Lucas wird nur noch mit den Folgen der Gespräche konfrontiert und auch territorial aus allen Orten des Dorfes sofort implizit oder explizit verwiesen. Grethe hatte außerdem ohne offensichtliche Notwendigkeit bereits die Exfrau von Lucas über die vermeintlichen Vorfälle informiert und das ganze Dorf schließt sich ohne eine stichhaltige und rationale Aufarbeitung der Vorwürfe dem bereits gefällten Urteil an. Auch die Versuche durch Lucas und dann auch seinem Sohn Marcus, mit den Bewohnern über den Vorfall zu sprechen, scheitern nicht nur, sie führen selbst bei Marcus zu Akten radikaler körperlicher Gewalt. Als Lucas etwa in einem Laden einkaufen will, wird er erst abgewiesen, dann sogar von mehreren Ladenmitarbeitern zusammengeschlagen. Das Dorf wird zum rechtsfreien Raum, in der staatliche Institutionen wie eine eingreifende Polizei nur dann zugegen ist, als Lucas verhaftet wird. Die mehrmaligen Versuche Claras, die mittlerweile zumindest ansatzweise die Konsequenzen ihrer Tat zu begreifen scheint, die Erwachsenen davon zu überzeugen, eine Dummheit begangen zu haben, werden nicht ernst genommen und gemäß der unausgesprochenen Moraldoktrin sogar von ihren Eltern geradezu eingepasst. Clara wird von ihrer Mutter die Erinnerung an die Tat abgesprochen, doch führt dies nicht zu einer Revision des Vorverurteilung, an der selbst der richterliche Freispruch nichts ändert. So bleibt es bei der Brutalität der Gemeinschaft und ihrer Haltung eines im Zweifel gegen den Freigesprochenen.

Das Verhalten der Gemeinschaft ist somit von Angst, Aggression und Irrationalität bestimmt. Clara wird in ihrer Naivität von ihren Eltern wie eine Puppe instrumentalisiert, um die Anklage moralisch und in ihrer fatalistischen Sinnhaftigkeit vor sich selbst zu stützen.

Zurückgeworfen in eine Situation, die sie weder begreifen noch anders handhaben können, verfällt das Dorf in eine archaische Rachestruktur. Als Lucas nach seinem Freispruch in sein Haus zu Marcus zurückkehrt, werfen unbekannte Täter erst einen Stein durch sein Fenster, anschließend finden beide ihren Hund erdrosselt vor der Haustür. Die lokale Ausweisung aus den Räumen des Dorfes mündet also nicht in einer häuslichen Schutzzone. Während Lucas zuvor beispielsweise von Theo mit Gewalt aus seinem Hause verbannt wurde, greift die Gemeinschaft im Schutze der Anonymität auf seinen Heimatraum über. Das entrechtete Subjekt steht der anarchischen Gemeinschaft nahezu wehrlos gegenüber. Lucas steht als Figur in dieser Situation zwischen zwei Extremen: Einerseits versucht er der Situation insbesondere in seinen Gesprächsversuchen mit Theo, Marcus oder Grethe Herr zu werden, andererseits ist auch sein Verhalten von irrationalen Entscheidungen unterwandert, die seine psychische Überforderung bestätigen. Erst verzichtet er auf einen Rechtsbeistand, später greift er Theo während der Weihnachtsmesse in der Kirche an, als er diesen hinter seinem Rücken mit seiner Frau tuscheln sieht. Der Angriff markiert zweierlei: Zum einen setzt er das Bemühen von Lucas fort, sich aus seiner zunehmend emotional passiven Opferhaltung zu befreien. So schlug er bereits nach dem Angriff auf ihn im Laden nachträglich zurück, in dem er einem der Angreifer die Nase bricht, um auf sein Recht zu pochen, weiter als freies Mitglied der Gemeinschaft einkaufen zu dürfen. Sein Glaube an eine rationale oder soziale Lösung der Situation ging bis dato nicht auf. Die Gewalt, so unvermittelt und unnötig überzogen sie insbesondere bei Marcus angewendet wird, als er versucht die Situation mit Theo und Clara zu erörtern, korrespondiert mit der Heimlichkeit der Gemeinschaft, die Vinterberg auch den Blicken des Zuschauers entzieht. Die Weihnachtsmesse führt dann eine Wende der Ereignisse herbei, die sich jedoch in ihrer Brüchigkeit als

erneut signifikant für den Umgang des Films mit Archaismus und Moral erweist: Nach der Messe führt Theo, von Zweifeln immer stärker geplagt, ein weiteres Gespräch mit Clara, die erneut ihr Gerede als Dummheit bezeichnet. Gegen den Willen seiner Frau, sucht Theo Lucas auf, um ihn in einer symbolischen Geste der Vergebung Essen zu bringen. Ohne eine explizite Aufarbeitung der Geschehnisse vertragen sie sich in einer Art stillen Abmachung miteinander. Der Schluss des Films wagt dann einen Zeitsprung. Ein Jahr nach diesen Ereignissen findet sich das Dorf zusammen, um Marcus in die Jagdtradition des Dorfes einzuführen. In einem öffentlichen Akt wird Marcus ein Gewehr übergeben, um anschließend auf die Jagd zu gehen. Während dieses Zeremoniells ist Lucas erneut als scheinbar resozialisierter Teil der Gemeinschaft anwesend. Seine Zurückhaltung setzt seine eingangs angelegte Figurenkonzeption als reservierter, aber freundlicher Bürger fort. Selbst mit Clara, die auch während der Ereignisse den Kontakt zu Lucas gesucht hat, findet er eine Rückkehr in die vormalige Verbundenheit, in dem er Clara durch ein Zimmer trägt, da sie mit ihrer hochgradig neurotischen Anlage nicht über Linien auf Teppichen und Böden gehen will. Doch während der Jagd wird Lucas im Wald beinahe Opfer eines Schusses, der von einer nicht eindeutig identifizierbaren Person aus dem Hinterhalt auf ihn abgegeben wird. Der Verdacht liegt sehr nahe, dass es sich um Claras Bruder Thorsten handelt, der bereits in einer Weihnachtsszene zuvor oder während der Jagdzeremonie durch seinen unversöhnlichen Blick eine mehr als latente Missbilligung bezüglich der Entwicklungen zum Ausdruck bringt. Vinterberg lässt den Film mit diesem Warnschuss und Lucas' umherstreifenden Blick durch den Wald enden.

Als titelgebendes Leitmotiv lässt sich das Jagen in vielfältiger Weise auch beispielsweise auf Nadjas oder Claras Werben um Lucas beziehen. In Analogie zu Michael Hanekes *Das weiße Band* (2009)

geht das rigide Gesetz der In- und Exklusion innerhalb der Dorfgemeinschaft unausgesprochen auf Kinder über, die sich zwar den kirchlichen Ritualen der Weihnachtsmesse im Sinne der Konvention anpassen, allerdings nicht dem Wort der Vergebung, sondern dem von den erwachsenen vorgelebten alttestamentarischen Verdikt der Vergeltung folgen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Reaktion von Lucas – wie schon sein Name geradezu typischerweise für den skandinavischen Film im Umgang mit religiöser Symbolik – zu deuten als aktive Vergeltung, die auf die Rückeroberung aberkannter Rechte abzielt. Lucas' anfangs unterwürfige Opferhaltung erfährt somit gerade an Weihnachten eine Umdeutung, die als vorläufige Wiedergeburt seiner sozialen Existenz instrumentalisiert wird, ehe das Finale des Films diese Wendung pervertiert. Der Kreislauf einer latenten Vergeltung und einer möglichen weiteren Vergeltung (etwa durch Marcus?) wird durch den finalen Schuss im Wald in seiner Bedeutsamkeit unterstrichen. Ob sich in Thorstens offener Missbilligung der Reintegration von Lucas ein zumindest latentes Gefühl der Schuld mischt, da er Claras Aussage durch die Pornografie beeinflusst hat, bleibt der Deutung des Zuschauers überlassen und wird vom Film nicht eindeutig beantwortet.

Vinterbergs *Die Jagd* wurde mehrfach mit Auszeichnungen wie dem europäischen Filmpreis geehrt und vor allem für die Umkehrung eines üblichen Täter-Opfer-Schemas im Bereich der Pädophilie gelobt. Doch ähnlich wie Michael Hanekes *Liebe* (2012), der ebenfalls von der Kritik für eine vermeintlich realistische Darstellung eines Sterbeprozesses im Rahmen einer Ehe mehrfach ausgezeichnet wurde, hält *Die Jagd* bei genauerer Betrachtung dem Diktum einer realitätsgetreuen Auseinandersetzung nicht stand. Denn obwohl Vinterberg unter anderem durch die detaillierte Abbildung einer dänischen Dorfgemeinschaft einen realistischen Anspruch zu erheben scheint, dominiert die fiktionalisierende

Perspektive auf das Geschehen. Bereits die psychologischen Untersuchungen dienen entweder der tragischen Verkettung der Ereignisse oder fehlen vollständig, wie sowohl das hochgradig induktive Gespräch zwischen Grethe, Clara und dem Gutachter als auch die nur anzitierten Gespräche mit anderen Kindern des Dorfes belegen. Dies setzt sich auf anderen Ebenen fort: Weder die juristische Auseinandersetzung oder die polizeiliche Arbeit sind Teil der Darstellung. Die Staatsgewalt, die beispielsweise von Grethe mehrmals in ihrer wichtigen Funktion für die Aufarbeitung des Pädophilieverdachts benannt wird, bleibt bewusst außerhalb der Ereignisse, um den Akzent auf die Mechanismen der Dorfgemeinschaft zu legen. Auch die undifferenzierte und trotz aller Einwände unhinterfragte Frontstellung der Dorfgemeinschaft gegen Lucas ist der dramatischen Steigerung seines Martyriums geschuldet. Die Gewaltexzesse gegen Lucas und Marcus bleiben nicht nur ungestraft, sondern bis auf wenige verbleibende Freunde, die Lucas noch unterstützen, stillschweigend von der Dorfgemeinschaft akzeptiert. Die Drastik der Gewalt, wie gerade die Tötung des Hundes anzeigt, dient der hochgradig emotionalen Solidarisierung des Zuschauers mit Lucas. Nun ist Vinterberg allerdings die Fiktionalisierung und Dramatisierung seines Films nicht per se vorzuwerfen. Vielmehr wirft *Die Jagd* ein Schlaglicht darauf, wie ein skandalöses Thema wie Pädophilie eingepasst wird in filmische Konventionen, die weite Teile des Publikums dann offenbar als realistische Behandlung des Themas empfinden und die manipulativen Lenkungen in der Inszenierung des Films außer Acht lassen.

Die *Jagd* zeichnet das Bild einer restriktiven und bezüglich ihrer Umgangsformen im Krisenfall letztlich pervertierten Gesellschaft, wie sie Vinterberg selbst mit *Das Fest* (1999) bereits inszeniert hat. Da *Das Fest* die pädophilen Übergriffe eines Vaters an seinen Kindern in seinen traumatischen Konsequenzen zum Inhalt hat,

stellt sich *Die Jagd* als werkinthener Komplementärfilm des Regisseurs dar. Vinterberg, so könnte man provokant formulieren, hat mit seinem Film schlicht die Tradition des skandinavischen ‚Dorffilms‘ fortgeführt, wie sie insbesondere die Dogma-Bewegung oder in ihrer Nachfolge ehemalige Mitglieder wie Lars von Trier mit *Dogville* (2003) hervorgebracht haben. Der Regisseur schreibt seine Werkgeschichte des Panoptikums einer pervertierten Gesellschaft weiter, in der Pädophilie und Inzest dazu dienen, die pathologischen Strukturen einer Gesellschaft in ihrer Gewalt und Irrationalität zu inszenieren. Ob nun bei Thomas Vinterberg oder Lars von Trier auf ihre jeweilige Art, Dörfer und ihre Bewohner fungieren als restriktive Einheiten, die innerhalb ihrer Sozialstrukturen jede Form der Abweichung radikal sanktionieren. Im Gegensatz zur Tradition des Stadtfilms, der mit Filmen wie Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003), Gaspar Noés *Enter the Void* (2009), Charlie Kaufmans *Synecdoche, New York* (2008) die Entgrenzung des Raumes oder das Spannungsverhältnis verschiedener ausdifferenzierter Orte, Transite und Schwellen als Krisenerfahrung eines Subjekts behandelt, dramatisiert ein Film wie *Die Jagd* die Enge eines Raumes, der einen Rückzug des Einzelnen entfernt von der Gemeinschaft nicht zulässt. Der Einzelne kann sich nicht vor dem Geflüster und den Zugriffen der Gemeinschaft schützen, wie der Steinwurf durch das Fenster oder das Getuschel während der Weihnachtsmesse demonstrieren. *Die Jagd* leistet gemäß dieser Perspektive weniger einen Beitrag zu einer realistischen Auseinandersetzung mit Pädophilie als gesellschaftliches Problem, sondern fügt sich ein in das düstere Weltbild des Regisseurs Thomas Vinterberg. So kann sein Film zwar als Inszenierung einer von ihm postulierten verdrängten Wahrheit über gesellschaftliche Verhaltensweisen und einer zumindest filmhistorisch neuen Sicht auf pädophile Täter-Opfer-Konstellationen durchgehen. Ob dieser Inszenierungsmodus bei aller oberflächlicher Bemühung um

Realitätsnähe auch die Wirklichkeit gesellschaftlicher Sozialstrukturen außerhalb eines fiktionalen Films angemessen abbilden kann, bleibt zweifelhaft.