

Europa von Lars von Trier

Autor(en): **Wehrli, Peter K.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 177

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866971>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EUROPA von Lars von Trier

Der Alb Europa

Der Nachtexpress braust durch Europa. Und beschädigt wie dieses Europa im Jahre 1945, im Jahre Null also, sind auch die Menschen, die sich von den stampfenden Rädern durch die nicht enden wollende Nacht tragen lassen. Nur einer vermag da seine heile Naivität, seinen unverletzten guten Willen auszuleben auf der Geister-

bahnfahrt durch die Trümmerszenarie, die sich vor den Wagenfenstern zeigt. Es ist der deutschstämmige junge Amerikaner Leopold Kessler, der sich als Schlafwagenschaffner hat anstellen lassen. Beseelt von lauterem Aufbauwillen ist er nach Europa gekommen, um seinen Beitrag zu leisten zur Wiederherstellung des Lebens in jenem Land Europas, dem er seinen Ursprung verdankt. Er ist es, der den Funken der Menschlichkeit mit sich trägt durch ein kaputtes Labyrinth aus Misstrauen, Erschöpfung, Hass und Vorurteil. Der Zwang, vor den Entnazifizierungs-Kommissionen bestehen zu müssen, prägt das Verhalten der Leute um ihn ebenso wie die rigidesten, seelenlosen Dienstvorschriften preussischen Zuschnitts. Doch sein aus Idealismus geschmiedeter Panzer schützt Kessler nicht vor schleichender Zersetzung seiner Lauterkeit und vor der Vereinnahmung durch die reaktionären Saboteure aus dem Umkreis der "Werwölfe". Mit ihnen gerät er unwillentlich in Kontakt durch seine Liebe zur Tochter des Be-

sitzers der Schlafwagensgesellschaft, deren Angestellter er ist. Er lässt sich schliesslich dazu missbrauchen, eine Bombe im Zug zu plazieren, den er als Schaffner durch den Topographie gewordenen Horror Europa begleitet. Die Macht der Gefühle, dieses dumpfe Ahnen, hat einmal mehr über anfänglich luzides Erkennen gesiegt. Was im Zuschauer bleibt, ist die Angst vor den Folgen, die unweigerlich eintreten, sobald verordneter und mythisch verbrämter Irrationalismus etabliertes Machtgefüge durchwuchert.

Damit sich solch heilsame Furcht einstellen kann, lässt sich der erst 34jährige Däne Lars von Trier selber auf ein gefährdendes Spiel mit dem Totalitarismus ein: Der Zuschauer erlebt es in beunruhigender Insistenz gleich zu Beginn des Filmes, wenn ihn eine einschläfernde Stimme – es ist das kehliche Organ Max von Sydows – auffordert, alle Muskeln zu entspannen und sich in hypnotischer Selbstaufgabe dem unheilvollen Klima auszusetzen, das der Film beschwört. Ein totalität-

inspirieren. Poes Themen waren eigentlich immer sehr billig und auf Sensationen ausgerichtet. Die Motive des *Vampirismus* und des *Lebendig-Begraben-Seins* findet man heute in den Horror-Cartoons. Ich könnte sagen, dass mich beides beeinflusst hat: einerseits Edgar Allan Poe und andererseits die poeske Welt des Horror-Cartoons.

FILMBULLETIN: Sie selbst haben vorhin gesagt, Ihre Helden seien Idealisten, die am Ende korrumpieren. Wenn ich das weiterführen darf: sie versuchen blauäugig, die Welt vor dem Bösen zu schützen, sind es aber am Ende selber, die die Katastrophe verursachen und das Böse in die Welt hineintragen. Das erinnert mich an Filme von Roman Polanski, namentlich an *DANCE OF THE VAMPIRES*.

LARS VON TRIER: Das ist eine klassische Geschichte, die viele Male erzählt worden ist. Dahinter steckt sicher eine sarkastische Betrachtungsweise. Ich halte mich doch selber für einen Idealisten. Andererseits verstehe ich aber auch die menschlichen Aggressionen. Meine Filme zeigen eben, dass in den Menschen viele Gefühle zusammenspielen. Gut und Böse ist in jedem enthalten, und es ist eine Frage zufälligen Zusammentreffens, was zu welcher Zeit an die

Oberfläche gelangt. Abgesehen davon behaupte ich aber gar nicht, dass alles, was ich mache, neu ist. Wenn Sie den Film von Polanski nennen, bin ich sicher, dass auch er mich inspiriert hat. Ich mag Polanskis frühe Filme sehr, und ganz besonders *CHINATOWN* finde ich sehr schön.

FILMBULLETIN: Versuchen Sie für die Geschichten, die Sie erzählen, immer das schlimmstmögliche Ende zu finden?

LARS VON TRIER: Ich kann mich nicht daran erinnern, je versucht zu haben, ein Ende zu konstruieren; die Geschichte findet von ganz allein zu ihrem Ende. Von einem bestimmten Punkt an entwickelt die Geschichte eine ganz eigene Logik, die zwangsläufig zu einem bestimmten Ende hinführt. Aber ich glaube auch nicht, dass meine Geschichten schlimm enden, für mich enden sie poetisch.

FILMBULLETIN: Die Geschichten sind so strukturiert, dass die jeweils zentrale Figur in ihr Unterbewusstsein hinabsteigt, in eine alptraumhafte Welt, aus der sie nicht mehr herausfindet.

LARS VON TRIER: Das stimmt, und das mag zwar auch etwas alptraumhaft sein, aber ich sehe das in seinen Möglichkeiten ambivalenter. In Ingmar Bergmans *SÅSOM I EN SPEGEL*

(*WIE IN EINEM SPIEGEL*) spielt Harriet Andersson eine Frau, die schizophren ist. Sie sagt, sie sei zeitweilig gesund und wechsele dann wieder über in den krankhaften Zustand der Schizophrenie. In der realen Welt oder in der Traumwelt zu sein, ist für sie gleichwertig und gleich angenehm. Das eigentlich Mühsame und Schmerzhaftes ist bloss der Übergang zwischen diesen beiden Welten. Den ganzen Film hindurch geht sie ein und aus in dieser Traumwelt, in dieser Welt der Imagination, in dieser, wenn Sie wollen, krankhaften Welt der Schizophrenie, und das ist furchtbar. Am Ende entscheidet sie sich für die Traumwelt und bleibt dort. In diesem Sinne ist es doch eine Art Erlösung, wenn meine Filme damit enden, dass die Protagonisten endgültig in die Welt der Imagination eintauchen. Für mich ist das poetisch, und laut Bergman ist das sogar etwas Angenehmes. Nur wenn Sie sich an die reale Welt klammern und Ihr Leben unbedingt kontrollieren wollen und wenn Sie nicht den Kräften Ihres Unterbewusstseins und Ihrer Imagination nachzugeben bereit sind, ist das etwas Furchtbares.

FILMBULLETIN: Fisher in *THE ELEMENT OF CRIME* empfindet den Abstieg in sein Unterbewusstsein aber doch als ein Gefangensein und versucht am

res Mittel also als Ansatz zu einer Totalitarismus-Kritik. Und erst beim Erwachen, wenn die Zahnräder der Vernunft wieder einrasten ins Lebensgefüge, spürt der Zuschauer, auf welcher mesquine Weise die Hölle, die er durchlebt hat, erzeugt und eingerichtet worden ist. Demagogische Taktik liefert so den Schlüssel zum Sicherheitsschloss, das die Gegebenheiten historischer Wirklichkeit mit jenen filmkünstlerischer Evokation verkettenet. Noch selten ist es einem Künstler gelungen, die – angeprangerten – Mittel der Verunklärung so strikt für aufklärerische Zwecke nutzbar zu machen! Durchlebte Panik erst nährt da die Flamme des Erkennens. Solche Sätze rücken Lars von Triers Vorgehen unweigerlich in die Nähe von Postulaten der Surrealisten. Und genau an diesem Punkt wird die Auseinandersetzung mit dem Film EUROPA doppelt interessant: Lars von Trier geht – mit verschmizter Listigkeit sogar – stilistisch nicht auf die surrealistischen Postulate seiner Vorgänger ein. Stilgeschichtlich verblüf-

fend bewandert, dreht er das Rad eine volle Epoche zurück und führt uns ein schillerndes Kaleidoskop expressionistischer Gestaltungsweisen vor Augen. Der zweite Weltkrieg entlarvt mit den Stilmitteln des ersten! An Philosophen fehlt es ja nicht, die uns deutlich gemacht haben, wie weit "expressionistisches Pathos zur gusseisernen Feierlichkeit nationalsozialistischer Rituale" pervertiert worden ist: Rückprojektionen und Mehrfachbelichtungen sind die technischen Mittel, die Lars von Triers Film so zwingend in den deutschen Kulturkreis einbinden, wie es der Stoff von ihm fordert.

"Augenpulver", sagen da abschätzig einige Kritiker. Da finde ich es gerechter, von der Ingeniosität einzelner Bilderfindungen zu reden. Erfundene Bilder! Solche liefert uns Lars von Trier in beeindruckender Folgerichtigkeit. Und er macht dabei den Ursprung seiner Erfindungen stets einsehbar. Inszenierte Bilder, dieser oftmals handwerkliche Umgang mit Vorgefundenem, liefert selbst das Normkino in

Massen. Und die Erfindungsgabe ist es, die gespannt macht auf Lars von Triers Weiterarbeiten. Angesichts von soviel stilistischer und handwerklicher Interessanz wird die Feststellung fast schon nebensächlich, es gelinge Lars von Trier, bewährte Schauspieler (vorab etwa Eddie Constantine, aber auch Barbara Sukowa) gegenläufiges Profil entwickeln zu lassen. So etwas kann sich nur dort ergeben, wo es einer stilsicheren Hand auch gelingt, divergierende Individualitäten in eine fast schon manieriert eigenwillige Bild- und Formwelt einzukneten. EUROPA bleibt ein Filmerlebnis von panischer (!) Durchnervtheit, das deshalb nachhaltig wirken wird, weil es das Quälende zeigt, um das Gegenteil Wunsch werden zu lassen. Was andere Regisseure oft in verquastem Bildsalbader zu wollen vorgeben, das verwirklicht Lars von Trier mit beklemmendem stilistischem Durchhaltewillen, mit der manischen Aufsässigkeit des Albs, von dem uns erst das Wort "Ende" erlöst.

Peter K. Wehri

Ende, einen Ausweg zu finden. Die Schlusszene zeigt, wie er den Dekkel zu einem Schacht öffnet, der ihn – so zu verstehen – nur noch tiefer in sein Unterbewusstsein und in die Traumwelt hineinführen würde. Er blickt hinab wie in eine Grube bei Poe und blickt auf ein Wesen, das man als Personifikation des Albs interpretieren könnte. Es erinnert mich äusserlich an den *Nachtmahr* in dem gleichnamigen Gemälde des Schweizer Romantikers Johann Heinrich Füssli. LARS VON TRIER: Ja, es sieht so aus, aber daran hatte ich nicht gedacht. Ich dachte, dass dieses merkwürdige kleine Tier, auf das er blickt, dass dieser Koboldmaki ...

FILMBULLETIN: Also eine Lemure, die ja etwas Gespenstisches an sich hat. LARS VON TRIER: ... dass das eigentlich ein ganz nettes Tier sei. Es sah doch sehr nett aus! Aber es war sehr aggressiv und hat unseren Kameramann in den Finger gebissen, er hat fürchterlich geschrien. Dieses Tier hat sehr grosse Augen, denn über Tag schläft es und erwacht nur nachts zum Leben. Das fanden wir interessant, weil der ganze Film nur nachts spielt. Wenn Fisher auf dieses Nachttier blickt, sieht er, könnte man sagen, auf ein menschliches Wesen in einer früheren Form. Ich gebe zu, das ist

sehr romantisch, und Sie haben ja auch recht, wenn Sie meine Filme romantisch nennen, denn immer näher an die Natur heranzukommen, an die Gefühle, das ist gut. All das Wissen, die Logik, die Mathematik, das ist der falsche Weg.

FILMBULLETIN: Sie machen sehr durchstrukturierte Filme. Mir ist aufgefallen, dass Sie in der Struktur sehr oft mit repetitiven Elementen, mit Duplikationen und Multiplikationen von Handlungsmotiven und Bildkompositionen arbeiten. Ich möchte das gerne einmal an THE ELEMENT OF CRIME demonstrieren. Das beginnt schon bei der Handlungsstruktur. Es geht in dem Film um eine Mordserie, also um einen *Wiederholungstäter*. Aber nicht nur die Tat, sondern sogar der Täter selbst wiederholt sich, indem Osborne die Morde Harry Greys fortsetzt und Fisher die Morde Osbornes. Auch dieselbe Reiseroute zur Ausführung der Morde und Erfüllung eines geometrischen Mordschemas wird mehrfach realisiert, zum Teil noch in der Vorgeschichte: zweimal von Harry Grey, einmal von Osborne und einmal von Fisher.

Ein anderes Beispiel: Fisher findet seinen alten Lehrer Osborne wie tot auf dem Boden liegend – auf dem Rücken, mit dem Kopfende schräg

zur Kamera, die ihn aus einer leichten Obersicht aufnimmt; Fisher bringt ihn mit etwas Schnaps wieder ins Leben zurück. Der gleiche Vorgang wiederholt sich, wenn Fisher später die Prostituierte Kim in der gleichen Position wie vorher Osborne findet. In der gleichen Position zur Kamera sieht man an anderer Stelle auch Fisher selbst liegen und wieder an anderer Stelle ein kleines Mädchen, das ermordet werden wird.

Noch ein anderes Beispiel zeigt, wie Kim in plötzlicher Panik vor Fisher zu fliehen versucht, indem sie durch die Scheibe eines Fensters springt, von Fisher aber zurückgezogen wird. Auch diese Szene wiederholt sich: anstelle Kims sehen wir das kleine Mädchen, das von Fisher getötet werden wird. Wenn wir einen Schritt weitergehen, kann man sagen, dass EUROPA in gewissem Sinne wie eine Variation von THE ELEMENT OF CRIME erscheint, indem der eine Film Bildmotive und Strukturen des anderen Films abwandelt – auch die Bewegung des Sichdrehens, des Dahintreibens, des In-einen-Strudel-Geratens, also dieses Sogs, den man sowohl als *Maelström*-Effekt wie auch als *Vertigo*-Effekt bezeichnen könnte.

LARS VON TRIER: Ich bitte vielmals um Entschuldigung, aber ich war auf der