

Die Kamera atmet, der Schnitt seufzt, das Kino lebt : Breaking the Waves von Lars von Trier

Autor(en): **Jansen, Peter W.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **38 (1996)**

Heft 208

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866606>

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.

.....

Die Kamera atmet, der Schnitt seufzt, das Kino lebt

BREAKING THE WAVES
von Lars von Trier



Orson Welles befreite die Kamera noch einmal, ähnlich wie dann zwanzig Jahre später Godard noch einmal die Schnittmontage revolutionierte.

Pier Paolo Pasolini wollte, dass man die Kamera spüre, aber damit war der Streit beileibe nicht erledigt. Buñuel hat die Kamera so gut wie nie bewegen wollen, und die Vorwegtravellings in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* sind, bei ihm, eine Ausnahme und optische Sensation. Auch Hawks und Ford wussten immer, wo die Kamera stehen sollte, Hitchcock bewegte sie fast nur, wenn er ein Ausrufezeichen setzen wollte, bei Ozu stand sie vorwiegend still in der tiefgestellten Position, in der man im traditionellen Japan auch zu sitzen pflegte, und Kurosawa lässt lieber den Schnitt spüren und die Anwesenheit mehrerer Kameras gleichzeitig auf der Szene.

Seit der Erfindung der «entfesselten Kamera» durch den deutschen Filmexpressionismus hat es – ein Glück – nie Ruhe gegeben an dieser Front, an

der Eisenstein mit und gegen Lang und Murnau stritt, denn auch seine «Montage der Attraktionen» war schnittbetont und brauchte ein Allotria der Kamera kaum. Orson Welles hat dann noch einmal Bewegung in den Stellungskrieg gebracht – ähnlich wie etwa auch Max Ophüls –, indem er in *CITIZEN KANE* auf keine überkommene Grammatik mehr Rücksicht nahm. Er befreite die Kamera noch einmal, ähnlich wie dann zwanzig Jahre später Godard noch einmal die Schnittmontage revolutionierte, indem er (in *A BOUT DE SOUFFLE*) eher mutwillig und ziemlich verrückt dem Zwang gehorchend, einen viel zu lang geratenen Film auf Normalmass zu bringen, ganze Einstellungen aus kontinuierlich gebauten Sequenzen wegschnitt und so die "Ellipse" zwar nicht unbedingt erfand, aber zum beherrschenden Erzählmoment machte.

Angesichts von *BREAKING THE WAVES* glaubt man sich wieder an einem Wendepunkt der filmischen Erzählsprache zu befinden: Die Kamera bringt sich in jedem Augenblick zur Geltung als die Prosa und die Syntax, in denen dieser Film erzählt ist.

Angesichts von *BREAKING THE WAVES* glaubt man sich wieder an einem Wendepunkt der filmischen Erzählsprache zu befinden. Was schon in früheren Filmen des Dänen Lars von Trier zu spüren war, was sich in *THE ELEMENT OF CRIME* (1984) eher unausgegoren und halbherzig angedeutet hatte, in *EUROPA* (1991) sich weiter voranwagte und erst in der Fernsehserie *THE KINGDOM* (1994) selbstbewusster in Erscheinung trat, ist endlich zur Meisterschaft entfaltet. Die Kamera bringt sich in jedem Augen-Blick von *BREAKING THE WAVES* zur Geltung als die Prosa und die Syntax, in denen dieser Film erzählt ist; ja sie selbst ist nicht nur Text, sondern auch dessen Inhalt, nicht nur das Sprechen, sondern die Sprache, nicht nur das Medium, sondern auch Message, nicht nur das Erzählen, sondern das Erzählte.

Sie scheint in den "Händen" von Robby Müller nie zur Ruhe zu kommen, schwenkt zwischen den Personen hin und her, verliert sie aus dem Blick und tastet sich, suchend, wieder zu ihnen hin. Oder findet sie wieder nach einem gewagten Reiss-Schwenk, wie zufällig, hallo, da bist du ja. Kaum einmal gibt es "richtige" Anschlüsse, und kaum eine Szene, geschweige denn eine ganze Sequenz, ist in klassischen Einstellungsfolgen aufgebaut und elaboriert und ausgebreitet. Manchmal sieht das aus wie beim Home Movie, soll es wohl auch, denn das erzeugt für jeden Zuschauer das Gefühl, selbst die Kamera zu sein, selber auf der Szene Umschau zu halten und sich immer wieder einen neuen Aspekt, einen anderen Seh-Reiz auszusuchen. Vorweggenommene Erfahrungen von Virtualität könnten das sein, von der durch die Di-

gitalisierung von Sehen und Hören – denn auch der Ton erscheint wie willkürlich, als ob man, begrenzt durch eigene Aufmerksamkeit und Perzeptionsfähigkeit, selber hinhöre – mächtig individualisierte Entscheidung der Wahrnehmung. Eine Art von fröhlicher Anarchie scheint zu herrschen.

Wo die Kamera zu atmen scheint, scheinen die Schnitte zu schreien oder wenigstens zu seufzen. Denn sie kommen, von dem oft wie wild schweifenden Blick der Kamera präjudiziert, unvorhersehbar, meist abrupt und im Tigersprung, kaum einmal sanft und gleitend. Blenden, der filmische Erzählkitt schlechthin, scheint es nicht zu geben, weil das Epos von rund 150 Minuten Länge niemals glatt und geruhsam, sondern auch ein Drama ist, das durch lyrische Intermezzi gegliedert wird. Das sind die ruhigen Momente der Zwischentitel (Kapitelüberschriften) mit absolut unbewegten Landschaftspanoramen Nordschottlands von überwältigender Schönheit, skandiert hauptsächlich von vorwiegend sentimental eingestimmten Liedern aus der Provenienz des nostalgischen Folk&Rocks von Bob Dylan bis Elton John, Leonard Cohen bis David Bowie, von Thin Lizzy bis Deep Purple. «Blowin' in the Wind» oder «Suzanne», «Love Lies Bleeding» oder «Life on Mars», «Your Song» oder «Child in Time»: Musik von gestern, wenn man's kritisch nähme, aber ebenso klassisch wie Bachs «Siciliana».

Das ist der Boden und die Ackerkrume, aus denen das Melodram fast wie von selbst gedeiht. Denn um nichts anderes geht es und mit einer Wucht und einem Mut ohnegleichen, als werde



Es gibt nicht viele Filme, in denen eine Figur ein auch nur ähnlich intensives Bewusstsein von der ungeheuerlichen Unwiederholbarkeit jeder Berührung, jeder Minute, jeden Atemzugs vermittelt. Mit Bess scheint man der Zeit selbst zuzusehen.

das Melodram hier und jetzt zum erstenmal erfunden und sofort zu seinem absoluten Höhepunkt getrieben. Bess und Jan heissen seine Protagonisten, und während Jan nicht aus dieser Gegend stammt, könnte Bess nirgendwo anders geboren sein. So sehr ist sie geformt von der herben und unwirtlichen Landschaft, die ihre Bewohner geradezu terroristisch zu Lebens- und Gemeinschaftsformen nötigt, die selbst vom Terror strukturiert zu sein scheinen. Da ist jeder einzelne nicht nur auf den nächsten einzelnen und die Gemeinde angewiesen, da ist nicht nur jeder jedes anderen Helfer, sondern auch Beobachter, Aufpasser, Polizist. Denn jeder hat jeden vor der Not, auch der Not der Sünde zu bewahren. Da hat die Landschaft selbst, haben die rauhen Winde und die stürmische See, haben die beschwerlichen Umstände des Lebens den religiösen Fundamentalismus ganz aus sich selbst hervorgebracht.

In der Gemeinde wird er vom Rat der Alten, Presbytern gleich, exekutiert und bewacht, und was sie im Leben nicht zu bewahren und durchzusetzen vermögen, vergelten sie noch jedem Toten, dem der Ortspfarrer einen Fluch ins Grab nachschicken muss. Kein Wunder, dass sie die Liebe missbilligen, die zwischen Jan, dem aus einer anderen Gegend stammenden Vorarbeiter auf einer weit seeabwärts gelegenen Bohrinself, und Bess wie eine archaische Urgewalt ausbricht, rücksichtslos und anarchisch wie die Kamera, wie der Schnitt, wie die Erzählung des Erzählten. Sie heiraten, und schon ihre erste Kopulation, die Entjungferung der Braut, eine gemeinsam gewollte Vergewaltigung, wenn es das denn geben sollte,

vollzogen auf der Toilette noch während des Hochzeitsfestes, setzt dieser Liebe die Mass-Stäbe.

Es ist eine unvergessliche Szene schon deshalb, weil sie wesentlich auf das Gesicht, die Augen, den Mund der Bess-Darstellerin Emily Watson komponiert und konzentriert ist. Ihr Blick ist voller Neugier und Erwartung und Furcht zugleich, ein Blick, der sagt: jetzt geschieht, was zu geschehen hat und schon deshalb nur gut sein kann. In diesem Augenblick der Augen-Blicke etabliert Emily Watson eine Persönlichkeit der absoluten Präsenz, eine Gestalt, die in fast allen späteren Momenten eine Aufmerksamkeit vorstellt, die sich der Gegenwart jedes Ereignisses und jeden Gefühls vollkommen gegenwärtig zu sein scheint. Es gibt nicht viele Filme, in denen eine Figur ein auch nur ähnlich intensives Bewusstsein von der ungeheuerlichen Unwiederholbarkeit jeder Berührung, jeder Minute, jeden Atemzugs vermittelt. Mit Bess scheint man der Zeit selbst zuzusehen.

Sie gilt als naiv und irgendwie schwierig, vielleicht als verschroben, und irgendwann scheint sie auch schon einmal Bekanntschaft mit der Psychiatrie gemacht zu haben. Sie erkundet den Körper ihres Mannes, dem sie sich mit einer Absolutheit hingibt, die an den *amour fou* nicht nur grenzt. Als er vom Hochzeitsurlaub zurückkehren muss auf seine Bohrinself, wird sie fast wahnsinnig vor Schmerz, wie sie auch ohnmächtig werden kann unter dem Ansturm ihrer Gefühle. Dann hält sie, immer wieder in den einzelnen Erzählsegmenten des Films, in der Kirche Zwiesprache mit Gott, indem sie ihm ihre im Alt dann leicht abgesenkte Stimme leiht, für Zuspruch und milden Tadel.





Und auch das ist eine Absonderheit, die von den Wortführern des religiösen common sense nicht gebilligt werden kann und als Sünde bezeichnet wird.

Mit der Sünde aber ist es eine Sache, von der sich das frömmste – und nicht nur das frömmelnde – Gemüt keine Vorstellung machen kann. Denn für Bess kann nichts Sünde sein, was aus ihrer Liebe hervorgeht. Zweifel wandeln sie nur an, wenn sie der Intensität ihres Verlangens nach ihrem Mann Eigensucht zu unterstellen nicht umhin kann. So inbrünstig hat sie von Gott Jans Rückkehr erbeten, dass sie sich schuldig fühlt, als er, nach einem schweren Unfall auf der Bohrinsel, tatsächlich unerwartet schnell wieder da ist: als dem Sterben naher Krüppel und, wenn überhaupt, auf Lebenszeit paralytisiert.

Womit des Melodrams nahezu farcenhafte Tragödie erst beginnt. Denn Jan, der ihr seinen Körper nie mehr für ihre zugleich zärtlichen und schamlosen Erkundigungen darbieten kann, Jan erbittet von Bess einen Liebesdienst jenseits aller Vorstellungen. Sie soll sich – und seine ungebrochene Sensibilität wird sie auch beim Schwindeln ertappen, wenn sie nur so tut, als ob sie es getan hätte – anderen Männern hingeben und ihm davon berichten. Im öffentlichen Autobus setzt sie sich neben einen wildfremden älteren Mann, greift ihm wortlos in die Hose und masturbiert ihn. Aus einer Destille holt sie sich den unansehnlichsten Mann und kopuliert mit ihm am Wegrand hinter einer Hütte. Mit den Huren geht sie auf den Strich, mit Netzstrümpfen angetan und einem ordinär kurzen und engen roten Lederrock. Sie wagt, was alle Prostituierten und auch ihr Fährmann ablehnen zu tun, den Besuch auf dem "grossen Schiff", wo ein sadistischer Skipper sie zutode malträtiert wird.

Denn so, als Sterbende kehrt sie heim, und während sie stirbt, wird Jan ganz unerwartet und unverhofft wieder gesund, so gesund jedenfalls, dass er dabei sein kann, wenn seine Arbeitskollegen und Freunde die Leiche vor der öffentlichen Verdammung entführen und sie auf See bestatten. Doch noch nicht genug der Wunder. Denn noch steht uns mit Jan bevor, dass Glocken im Himmel hängen und läuten, Glocken, wie es sie, von den Fundamentalisten als Teufelswerk bezeichnet, in der Gemeinde niemals gab und wie sie Bess sich immer ersehnt hat.

Doch nichts – und das ist das ästhetische Wunder dieses Films –, nichts ist fragwürdig, dubios oder gar lächerlich in *BREAKING THE WAVES*. Nichts ist voyeuristisch oder schlüpfrig und noch nicht einmal unangenehm. Das macht die vehemente Ausstrahlung aller Darsteller und vor allem der Debütantin Emily Watson. Das machen die offensichtlichen und auch verdeckten Erinnerungen an Urbilder und Ikonen europäischer, westlicher, fast möchte man sagen: abendländischer Kultur. Gegen Ende des Films wird die von ihrer Mutter aus dem Haus gewiesene und von der ganzen Gemeinde verstossene Bess von Kindern, wie es

Die wichtigsten Daten zu **BREAKING THE WAVES**:

Regie und Buch: Lars von Trier; Kamera: Robby Müller; Kamera-Operator: Jean-Paul Meurisse; Kamera-Assistenz: Pim Tjujerman, Per Fredrik Skiöld, Thomas Holm; Schnitt: Anders Refn; Art Director: Karl Juliusson; Kostüme: Manon Rasmussen; Make-up: Jennifer Jorfald, Sanne Gravfort; Spezial-Make-up: Morten Jacobsen; Musik-Produzent: Ray Williamson; Songs: «All the Way from Memphis» gespielt von Mott The Hoople, «Blowin' in the Wind», «Gay Gordons», «Scotland the Brave», «Barren Rock of Aden» gespielt von Tom Harboe, Jan Harboe und Ulrik Corlin, «Pipe Major Donald Mac-

Lean» gespielt von Peter Roderick MacLeod, «In a Broken Dream» gespielt von Python Lee Jackson, «Cross Eyed Mary» gespielt von Jethro Tull, «Virginia Plain» gespielt von Roxy Music, «Whiter Shade of Pale» gespielt von Procol Harum, «Hot Love» gespielt von T Rex, «Suzanne» gespielt von Leonard Cohen, «Love Lies Bleeding», «Goodbye Yellow Brick Road», «Your Song» gespielt von Elton John, «Whisky in the Jar» gespielt von Thin Lizzy, «Child in Time» gespielt von Deep Purple, «Life on Mars» gespielt von David Bowie, «Siciliana» von Johann Sebastian Bach, «Happy Landing» von P. Harmann; Ton: Per Streit. Darsteller (Rolle): Emily Watson (Bess),

Stellan Skarsgård (Jan), Katrin Cartlidge (Dodo), Jean-Marc Barr (Terry), Udo Kier (Sadist auf dem Schiff), Adrian Rawlins (Doktor Richardson), Jonathan Hackett (Pfarrer), Phil McCall (Grossvater), Mikkel Gaup (Pits), Roef Ragas (Pim), Sandra Voe (Mutter von Bess), Sarah Gudgeon (Sybilla), Robert Robertson (Vorsitzender), Desmond Reilly (Alter), Finlay Welsh (Coroner), David Gallacher (Arzt in Glasgow), Ray Jeffries (Mann im Bus), Owen Kavanagh (Mann beim Leuchtturm), Bob Docherty (Mann auf Boot), David Bateson (junger Matrose), Callum Cuthbertson (Radio-mann), Gavin Mitchell, Brian Smith (Polizei-Offiziere), Iain Agnew, Charles Kearney, Steven Leach (betende

Männer), Dorte Rømer (Schwester), Anthony O'Donnell, John Wark (Knaben), Bonnie McKellaig (Kantor). Produktion: Zentropa Entertainments; in Zusammenarbeit mit Trust Film Svenska, Liberator Productions, Argus Film Produktie, Northern Lights; in Co-Produktion mit: La Sept Cinéma, Swedish Television Drama, Media Investment Club, Nordic Film- & Television Fund, VPRO Television; Produzenten: Vibeke Windeløv, Peter Aalbæk Jensen; ausführender Produzent: Lars Jönsson. Dänemark 1996. Format: Cinemascope, 1:2.35; Farbe, Dolby SRD; Dauer: 158 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Dorftrotteln widerfährt, verfolgt und mit Steinen beworfen. Als sie ohnmächtig niedersinkt, ist die Ikone der Maria Magdalena vollendet. Aber es kommt kein Heiland daher, sie zu erheben, sondern nur ein Pfarrer, der sich von ihr abwendet.

BREAKING THE WAVES ist voll der Anspielungen und Anleihen, die ihre Wurzeln in der christlichen, aber auch heidnischen Ikonographie Europas haben. Sie sind das Bindemittel, wo der Erzählkitt zum Beispiel der Blinden fehlt. Sie binden auch den Zuschauer aus diesen Gegenden ein, weil von seiner Kultur die Rede ist, ähnlich paradigmatisch und in extremer Vergrößerung zur Kenntlichkeit gebracht wie in den Königsdramen Shakespeares oder in den grossen Romanen der russischen Literatur. Oder in den Filmen von Dreyer bis Bresson, Bergman bis Fassbinder, Manoel de Oliveira bis Tarkowskij. Diesem bis auf die Knochen europäischen Kino widmet **BREAKING THE WAVES** seine neue, selbstbewusste Sprache. Er könnte auch als Film ein Wellenbrecher sein.

Peter W. Jansen

