



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Lars von Triers Filmwelten:
Raumdarstellung in der Europatrilogie“

Verfasser

Soames Schermer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Ich danke...

für die Orientierung, Marie Sobolewski

für die Unterstützung, Mam

für die Begleitung, Johann Sebastian Bach, Kanye West und Daft Punk

Inhaltsverzeichnis

<i>Kapitel</i>		<i>Seite</i>
1. Einleitung	...	1
2. Raum		
2.1 Der Raum als Konstrukt	...	4
2.2 Der Mensch und der Raum	...	6
2.3 Der sinnliche Raum des Menschen	...	8
2.4 Der menschlich-soziale Raum: die Urbanität	...	12
2.5 Der filmische Raum	...	15
3. Filme		
3.1 Vorbemerkungen	...	18
3.2 THE ELEMENT OF CRIME (1984)		
3.2.1 Inhalt	...	19
3.2.2 Gestaltung		
3.2.2.1 Seheindruck und Mise-en-scène	...	25
3.2.2.2 Ton	...	29
3.2.2.3 Kameraarbeit und Montage	...	30
3.2.3 Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt		
3.2.3.1 Der subjektive Charakter des Seheindrucks		33
3.2.3.2 Der subjektive Charakter des Tons	...	36
3.2.3.3 Der subjektive Charakter		
von Kameraarbeit und Montage	...	37
3.2.3.4 Spiegel	...	38
3.2.3.5 Die Verbindungspräsenz	...	39
3.2.3.6 Verwendung von Raum und Zeit	...	40

3. Filme

3.3 EPIDEMIC (1987)

3.3.1 Inhalt	...	41
3.3.2 Gestaltung		
3.3.2.1 Seheindruck und Mise-en-scène	...	48
3.3.2.2 Ton	...	58
3.3.2.3 Kameraarbeit und Montage	...	61
3.3.3 Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt		
3.3.3.1 Aufbau zweier Filmwelten	...	62
3.3.3.2 Eigenschaften der zwei Filmwelten	...	64
3.3.3.3 EPIDEMIC als Kulturkritik	...	68
3.3.3.4 Verwendung von Raum und Zeit	...	69

3.4 EUROPA (1991)

3.4.1 Inhalt	...	71
3.4.2 Gestaltung		
3.4.2.1 Seheindruck und Mise-en-scène	...	78
3.4.2.2 Ton	...	82
3.4.2.3 Kameraarbeit und Montage	...	84
3.4.3 Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt		
3.4.3.1 Der subjektive Charakter von EUROPA		87
3.4.3.2 Die Darstellung Deutschlands	...	89
3.4.3.3 Die Fremdbestimmung Leopolds	...	90
3.4.3.4 Der Zugverkehr als Allegorie	...	91
3.4.3.5 Verwendung von Raum und Zeit	...	92

4. Auswertung

4.1 Die Darstellung Europas in der Europatrilogie	...	95
4.2 Die Europatrilogie und „Dogma 95“	...	98
4.3 Die Filmwelten im Vergleich zur Realität	...	105

5. Nachwort	...	109
-------------	-----	-----

Abbildungsverzeichnis

Literaturverzeichnis

Internetquellen

Filme

Anhang

1. Einleitung

Nur wenige Regisseure haben eine ähnlich eigenwillige Handschrift wie der Däne Lars von Trier: wohl kaum ein Zuschauer, der nicht von seinen Filmen fasziniert, irritiert, angewidert oder auf andere Weise emotional aufgerüttelt wird. Dabei übertritt er nicht nur regelmäßig filmische Grenzen und Tabus, er bricht auch radikal mit den Sehgewohnheiten seines Publikums. Bei dieser Konstanz in der Konventionsferne seiner Filme fällt jedoch auch das Fehlen eigener Konventionen auf: Sieht man von den inhaltlich miteinander verbundenen Filmen DOGVILLE und MANDERLAY mal ab, ist es schwer, zwei Filme von Triers zu finden, die sich stilistisch ähneln. Dies ist umso erstaunlicher, da viele Menschen mit Lars von Trier in erster Linie eines verbinden: das Dogma-Manifest, ein Regelwerk für die stilistische Gestaltung von Spielfilmen. Ursache für diese Diversität ist vor allem die räumliche Gestaltung seiner Filme. Diese Raumgestaltungen stehen nicht nur in teilweise krassem Widerspruch zu den Raumkonzepten kommerzieller Filme, sie variieren auch sehr stark von Film zu Film.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Raumdarstellung und –gestaltung in den Filmen Lars von Triers. Aus inhaltlichen und formalen Zwängen werden dabei lediglich die drei Filme der sogenannten „Europatrilogie“ thematisiert: THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC und EUROPA. Vorwiegend soll es dabei darum gehen, die spezifischen Eigenschaften der Raumgestaltung in diesen drei Filmen zu erkennen und zueinander in Beziehung zu setzen, um nachfolgend ein übergeordnetes, inhaltlich geprägtes Gesamtkonzept des jeweiligen Films zu entwerfen. Ebenso soll nachfolgend nach Parallelen wie Differenzen in diesen drei Konzepten gesucht werden.

Die Auswahl der Europatrilogie als Untersuchungsgegenstand wird dabei wie folgt begründet: Zunächst bieten sich diese drei Filme schon allein aufgrund ihrer Zusammengehörigkeit an. Sie wurden nacheinander gedreht und bieten wegen ihrer thematischen Verbindung gute Voraussetzungen für einen Vergleich. Zudem eignen sie sich ganz besonders für eine Untersuchung der räumlichen Aspekte der Darstellung, da ihre thematische Verbindung – Europa – ebenfalls von räumlicher Art ist. Und nicht zuletzt offenbaren diese drei Filme ein großes Spektrum der künstlerischen Bandbreite Lars von Triers.

Zu Beginn dieser Untersuchung steht der Begriff „Raum“ im Mittelpunkt. Hierbei wird in erster Linie die Uneinheitlichkeit bzw. die definitorische Vielfalt dieses Begriffs

geprüft. Diese Uneinheitlichkeit oder Vielfalt rührt in erster Linie von dem Widerspruch her, den Raum einerseits als objektive Größe anzusehen, die andererseits nur subjektiv zu erfahren ist. Dieser Widerspruch drückt sich auch in dem philosophisch geprägten Part der Geschichte der Raumdefinition aus, in der der Raum entweder als Teil, Produkt o.ä. des Subjekts oder umgekehrt: das Subjekt als Teil im Raum angesehen wird. Um dem Rechnung zu tragen, werden dann im Folgenden die verschiedenen Gesichtspunkte eines subjektiven Anteils in der Raumwahrnehmung thematisiert, die vorwiegend biologisch begründet sind. Dabei spielen zwei Fragen eine zentrale Rolle: „Wie nehmen wir den Raum wahr?“ und „Inwieweit können sich diese Arten der Wahrnehmung voneinander unterscheiden?“

Hierauf folgt eine allgemeine Erläuterung der filmischen Raumdarstellung, was einen Vergleich der gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich der menschlichen Raumwahrnehmung mit der Raumdarstellung in den Filmen Lars von Triers ermöglichen soll. Diese filmische Raumkonstruktion geht in der Definition des Filmwissenschaftlers Éric Rohmer in drei Schritten vorstatten, wobei dem letzten Schritt eine besondere Bedeutung zukommt, da dieser subjektiv geprägt ist. Ebenso wie bei der Raumwahrnehmung allgemein hat der filmische Raum einen unvermuteten subjektiven Anteil, der von Zuschauer zu Zuschauer variiert.

Der zweite Abschnitt der Arbeit beschäftigt sich mit den Filmen der Europatrilogie. Um die Raumgestaltung in allen drei Filmen auf möglichst breiter Ebene behandeln und analysieren zu können, erfolgt dies in drei umfangreichen Schritten: Zunächst wird der Inhalt des jeweiligen Films detailliert wiedergegeben und beschrieben. Dabei werden nicht nur die wichtigsten Eckpunkte der Geschichte berücksichtigt, sondern auch einzelne Szenen und Einstellungen beschrieben und Dialogpassagen zitiert, wenn diese von Belang sind. Diese genaue Wiedergabe ist notwendig, um später detailliert auf die einzelnen Darstellungsaspekte eingehen zu können.

Dies erfolgt im zweiten Schritt und umfasst ebenso das Bild wie den Ton. Aufgrund der zahlreichen Aspekte, die bei der Filmrezeption eine Rolle spielen, wird dieser Schritt in drei weitere unterteilt: Als erstes wird im Kapitel „Seheindruck und Mise-en-scène“ der allgemeine Seheindruck und die Wahrnehmung der Filmwelt beschrieben. Hierbei sollen vor allem Besonderheiten der Filmwelt und deren Darstellungsart thematisiert werden. Im folgenden Kapitel „Ton“ werden sämtliche akustischen Aspekte des Films besprochen. Dies umfasst die Filmmusik, Dialoge oder verschiedene akustische Ebenen in der Diegese, wie etwa ein allwissender Erzähler. Eine Thematisierung des Tons könnte hinsichtlich der Konzentration auf den Filmraum als überflüssig angesehen werden, sie ist aber vor allem für

die inhaltliche Interpretation des visuell dargestellten Raums von teils großer Bedeutung. Hiernach wird im Kapitel „Kameraarbeit und Montage“ auf Besonderheiten hinsichtlich der Kamerabewegungen, der Kameraeinstellungen und deren Montage eingegangen. Im Gegensatz zum Kapitel „Seheindruck und Mise-en-scène“ werden dabei in erster Linie Details der einzelnen Einstellungen behandelt und zum anderen Darstellungskonstanten gesucht, die in Zusammenhang mit der Kameraarbeit und Montage stehen.

Im dritten und letzten Schritt werden die im zweiten Schritt erarbeiteten gestalterischen Eigenschaften des Films in einen Kontext mit dem Inhalt gesetzt. Hierbei gilt es ebenso Zusammenhänge zwischen inhaltlichen und gestalterischen Elementen zu erkennen, wie diese zu interpretieren. Im Sinne des Themas dieser Arbeit stehen dabei weniger die generellen philosophischen, moralischen etc. Aussagen des Films im Mittelpunkt, sondern es soll festgestellt werden, inwieweit die räumliche Gestaltung des Films zu diesen Aussagen beiträgt.

Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse über die einzelnen Filme unter verschiedenen Gesichtspunkten miteinander verglichen: Zunächst wird im Kapitel „Die Darstellung Europas in der Europatrilogie“ die Darstellung des Handlungsortes Europa thematisiert. Dabei ist auch von Bedeutung, wie der Ort Europa in den einzelnen Filmen definiert wird und welche Interpretationen sich hieraus ableiten lassen.

Im folgenden Kapitel werden die gestalterischen Aspekte der Europatrilogie den Richtlinien des Dogma-Manifests gegenübergestellt. Dabei wird zunächst das Dogma-Manifest als Ganzes untersucht, um aus den gestalterischen Richtlinien ein inhaltliches Ziel herauszufiltern. Dieses inhaltliche Ziel des Dogma-Manifests wird dann ebenso wie seine einzelnen gestalterischen Richtlinien im Kontext mit den Filmen der Europatrilogie betrachtet. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf den räumlich relevanten Dogma-Geboten.

Zuletzt wird dann auf die Filmwelten der Europatrilogie im Vergleich zur Realität bzw. zu einer realitätsnahen Darstellung Bezug genommen. Dieses Kapitel beschäftigt sich im Besonderen mit der jeweiligen Beschaffenheit des subjektiven Einschlags der drei Filmwelten und versucht diesen gestalterisch herzuleiten und inhaltlich zu begründen.

2. Raum

2.1 Der Raum als Konstrukt

Um sich mit der Frage der Raumausprägung und -gestaltung in den Filmen Lars von Triers auseinanderzusetzen, ist es zunächst notwendig, den Begriff „Raum“ genau zu definieren:

Der Raum in seiner eigentlichen Definition ist ein vor allem mathematisches bzw. physikalisches und philosophisches Konstrukt, das in erster Linie auf den visuellen Eindrücken der Umwelt beruht. Daher ist Raum auch – anders als man annehmen könnte – keine eindeutig definierbare Konstante. Jedoch dominiert die so genannte „Euklidische Geometrie“ bis heute – über 2300 Jahren nach ihrem Erscheinen – die allgemeine Vorstellung des Raums, wird sie doch bis heute in der Schule im Mathematikunterricht gelehrt.

In seinem 13bändigen Hauptwerk über die Mathematik mit dem Namen „Elemente“ beschreibt Euklid mithilfe von Axiomen und Postulaten den uns umgebenden Raum in seiner physikalischen Ausprägung. Dazu verwendet er ein dreidimensionales Koordinatensystem, in dem jede Achse zu den beiden übrigen senkrecht steht und eine Achse jeweils die Länge, Breite oder Höhe in einem beliebigen Raum repräsentiert. Der Nullpunkt oder Ursprung des Koordinatensystems, der Punkt an dem sich die drei Achsen schneiden, erlaubt es zu jedem beliebigen Punkt P im Koordinatensystem mithilfe eines so genannten Ortsvektors, der Strecke zwischen dem Nullpunkt und dem Punkt P , ein Verhältnis herzustellen und dadurch eine Koordinate zuzuordnen. Der dem Nullpunkt gegenüberliegende Punkt eines gedachten Würfels mit der Seitenlänge 1, der exakt entlang der drei Achsen verläuft, hätte also die Koordinaten $(1/1/1)$ und hätte damit ein klar definiertes Verhältnis zum Nullpunkt. Entscheidend bei dieser Raumvorstellung ist jedoch, dass die Wahl des Nullpunkts von untergeordneter Bedeutung ist und lediglich der eindeutigen Bestimmung der einzelnen Punkte und Vektoren dient. Dies wird etwa dadurch deutlich, dass zwei Vektoren, die parallel zueinander verlaufen und dieselbe Länge haben als äquivalent bzw. gleichwertig bezeichnet werden, da sie dieselbe Bewegung mit lediglich verschiedenen Ausgangs- und Zielpunkten beschreiben. Somit steht das Verhältnis bzw. die Bewegung im Mittelpunkt, wodurch das System universal anwendbar wird. Die Euklidische Geometrie wird daher oft auch als

Klassische Geometrie¹ bezeichnet bzw. benötigte bis ins 19. Jahrhundert nicht einmal den adjektivischen Zusatz „euklidisch“, da sie unwidersprochen war.

Erst durch neuere Konzepte des Raums, etwa durch Isaac Newtons Hauptwerk „Principia“ oder Albert Einsteins Relativitätstheorie, wurde die Vorstellung des *absoluten Raums*, der unveränderbar ist und immerwährenden Bestand hat, in Frage gestellt. Ein wichtiger Aspekt war dabei die Verschmelzung des dreidimensionalen Raumes mit der Zeit als vierter Dimension in einem untrennbaren Kontinuum.

Der zweite bedeutende Strang der Raumwahrnehmung und -bestimmung verlief über die Philosophie. Auch hier war seit der griechischen Antike eine Raumdefinition im Sinne der Euklidischen Geometrie lange Zeit vorherrschend. Erst mit der neuzeitlichen Philosophie wurden auch Vorstellungen des Raums entwickelt, die vom klassischen euklidischen Modell abweichen. Dabei kann im Wesentlichen zwischen zwei grundsätzlichen Konstruktionsmustern unterschieden werden:

Einerseits die „absolute Raumauffassung“: Sie geht von einem Dualismus zwischen Raum und Körper aus, wobei der Raum lediglich eine Notwendigkeit für die Existenz von Körpern darstellt. Nichtsdestotrotz ist der Raum eine feste Größe, die unbeweglich und unveränderlich die Dinge umschließt. Der Raum hätte in einer solchen Definition dieselben Eigenschaften wie ein festes, unbewegliches dreidimensionales Koordinatensystem. In einer solchen Raumvorstellung ist somit auch nicht jeder Punkt bzw. jeder Ort gleichwertig, da es einerseits einen absoluten Mittelpunkt – den Nullpunkt – gibt, andererseits alle anderen Punkte in Relation zu diesem „wichtigsten“ aller Punkte stehen. Dies lässt sich sehr anschaulich an den Auseinandersetzungen zwischen Galileo Galilei und der katholischen Kirche zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufzeigen: Das zuvor allgemein gültige geozentrische Weltbild, das u.a. auch die Kirche vertrat, wurde von Galilei in Frage gestellt, der die Sonne als Mittelpunkt der Welt sah. Die Behauptung, dass nicht die Erde der Mittelpunkt des Weltalls sei, um den sich die Sonne dreht, sondern umgekehrt die Sonne den Mittelpunkt des Universums darstellen sollte, bedeutete eine Abwertung der Erde als Ort, da sie nun nicht mehr der „Nullpunkt“, also der Mittelpunkt war. Ebenfalls ein bezeichnender Beleg für das absolute Raumverständnis dieser Zeit ist die Ablösung eines zentrischen Weltbildes durch ein anderes, also des geozentrischen durch das heliozentrische Weltbild, da die Welt in einem absoluten Raumverständnis zwangsläufig einen Nullpunkt haben muss.

¹ vgl. Encarta, „Geometrie“

Die zweite grundsätzliche Raumauffassung ist das „relationale Raumverständnis“, das sich in Abgrenzung zur zuvor geltenden „absoluten Raumauffassung“ entwickelte: Dieses Verständnis von Raum ähnelt in gewissem Sinne der Euklidischen Geometrie, d.h. ein Nullpunkt bzw. ein Zentrum ist nicht existent oder – wie bei Euklid – nur von untergeordneter Bedeutung. Der Raum, in dem sich die Dinge befinden, ergibt sich erst durch diese Dinge und ihre Beziehung zueinander. Gottfried Willhelm Leibniz war einer der ersten und auch bedeutendsten Vertreter dieser Raumauffassung: Er betrachtete Raum und Zeit schlicht als Ordnungsbeziehungen innerhalb der materiellen Welt, wobei der Raum die Ordnung der gleichzeitig existierenden Dinge ist und die Zeit die kontinuierliche Veränderung beschreibt, die diesen Dingen innewohnt. Man kann Isaac Newton bzw. das newtonsche Gravitationsgesetz als Wegbereiter dieser Raumvorstellung verstehen, die heute in vielen Bereichen, z.B. der Astronomie, dominierend ist. Mit dem 1686 von ihm veröffentlichtem Werk „Philosophiae Naturalis Principia Mathematica“ gießt Newton die Vorstellung einer in sich gleichrangigen Welt quasi in eine naturwissenschaftliche Form, indem er die Abhängigkeit jedes Massepunktes von jedem anderen Massepunkt entdeckt. Die Anziehungskraft, die dabei entsteht, ist allein abhängig von der Masse zweier Massepunkte und der Entfernung dieser Massepunkte zueinander, wodurch allein noch die räumliche Beziehung zweier Körper bedeutsam bleibt und ihre „absolute Position“ belanglos wird.

2.2 Der Mensch und der Raum

Die zuvor ausgeführten Unterscheidungen zwischen einer „absoluten Raumauffassung“ und einer „relationalen Raumauffassung“ klärt das Verständnis des Raums in sich. Sie stellt den Raum also in keinerlei Verhältnis, außer in jenes zu sich selbst. Jedoch ist es ebenso wichtig das Verhältnis des Menschen oder allgemeiner: des Lebewesens zum Raum zu klären. Hierbei lassen sich im Wesentlichen die Standpunkte des Rationalismus und die des Empirismus gegenüberstellen:

Auch wenn Immanuel Kant kein klassischer Vertreter des Rationalismus ist, so vertritt er in Bezug auf die Beziehung des Menschen zum Raum einen vollkommen rationalistischen Standpunkt. In seiner „Kritik der reinen Vernunft“ beschreibt Kant den Raum und sein Verhältnis zum Menschen folgendermaßen:

Der Raum ist eine notwendige Vorstellung a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon abhängig machen, dass kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, dass keine Gegenstände darin angetroffen werden. Er wird also als die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinungen, und nicht als eine von ihnen abhängige Bestimmung angesehen, und ist eine Vorstellung a priori, die notwendigerweise äußeren Erscheinungen zum Grunde liegt.²

Der Raum wie im Übrigen auch die Zeit sind somit von der Erfahrung unabhängige Größen, in denen sich die Sinne lediglich entfalten können, die jedoch nicht durch die Sinne erlebbar sind, da sie Voraussetzung für sinnliche Eindrücke sind.

Diesem rationalistischen Verständnis von Mensch und Raum gegenübergestellt ist das empiristische. Im Gegensatz zum Rationalismus, der die Vernunft des Menschen als wesentlich für den Erkenntnisprozess hervorhebt, sind die menschlichen Sinne das Fundament des klassischen Empirismus. Als Begründer des klassischen Empirismus gilt der englische Philosoph und Schriftsteller Francis Bacon.³ Er vertrat die Auffassung, dass jeder Mensch Vorurteile und vorgefasste Meinungen zu den verschiedenen Bereichen der Lebensführung hat, etwa in dem Bereich der Denkart, der Sprachvermittlung oder der Tradition einer Gesellschaft. Bacon bezeichnete diese Vorurteile als „Idole“, die es wiederum seiner Meinung nach zu überwinden gilt. Der nicht minder bedeutsame Empirist John Locke bezeichnete in diesem Zusammenhang die menschliche Seele im Zustand unmittelbar nach der Geburt als „tabula rasa“, als unbeschriebenes Blatt.⁴ Die sinnlichen Erfahrungen, die der Mensch dann im Laufe seines Lebens macht, und die damit verbundenen Entscheidungen führen nach seiner Ansicht letztlich zur (richtigen oder auch falschen) Erkenntnis. Demnach ist der menschliche Raumbegriff im empiristischen Sinne, vor allem ein biologischer bzw. medizinischer und darauf aufbauend in einer weiter zu fassenden Definition auch ein psychologischer. Eine genauere Betrachtung dieses empiristischen Raumbegriffs kann daher sinnvoller Weise auch nur über die biologischen Eigenschaften des menschlichen Körpers in Bezug auf seine Raumwahrnehmung stattfinden.

² Kant, 2009, S. 32.

³ vgl. Encarta, „Bacon, Francis“

⁴ vgl. Encarta, „Locke, John“

2.3 Der sinnliche Raum des Menschen

Die Wahrnehmung des Menschen geschieht über seine Sinne. Aristoteles definierte die „klassischen“ fünf Sinne, die auch bis heute noch dominierend im Allgemeinen Sprachgebrauch mit dem Begriff „Sinn“ assoziiert werden. Diese lauten folgendermaßen:

1. das Sehen, die visuelle Wahrnehmung,
2. das Hören, die auditive Wahrnehmung,
3. das Riechen, die olfaktorische Wahrnehmung,
4. das Schmecken, die gustatorische Wahrnehmung,
5. der Tastsinn.

Darüber hinaus wurden bisher noch bis zu 15 weitere Sinnesmodalitäten entdeckt, deren Eigenständigkeit gegenüber den klassischen fünf Sinnen jedoch teilweise angefochten wird: So gibt es etwa Sinnesorgane in den Muskeln, Sehnen oder Gelenken, die Auskunft über den inneren Zustand des Körpers geben, so z.B. Gewicht, Körperhaltung und Position der Gelenke. Ebenso gibt es Sinne, die das Gehirn über den physiologischen Zustand des Körpers informieren, wie etwa Hunger, Durst oder Müdigkeit.⁵

Eine Unterscheidung bzw. Einteilung und Zuordnung der verschiedenen Sinneseindrücke ist nicht zuletzt auch aufgrund ihrer unterschiedlichen Bedeutung für die menschliche Wahrnehmung schwierig, da man jedem Sinn eine gewisse Aufnahmekapazität zuschreiben kann: So werden über den gewichtigsten menschlichen Sinn, den Gesichtssinn⁶, in einer Sekunde etwa 10 Million Shannon⁷ verarbeitet, über den Tastsinn sind es 1 Million Shannon. Dem Gehör- und Geruchssinn lassen sich jeweils immerhin noch eine Aufnahmekapazität von 100 000 Shannon zuschreiben, wohingegen der Geschmackssinn mit etwa 1000 Shannon bereits deutlich abfällt. Ob nun etwa der Temperatursinn oder der Sinn für Schmerzempfindung als gleichwertiger menschlicher Sinn zu zählen oder als Teil des Tastsinns einzuordnen ist, bleibt letztlich u.a. auch eine Frage nach der minimalen Informationskapazität eines „eigenständigen“ Sinnes.

⁵ vgl. Encarta, „Sinnesorgane“

⁶ Anm.: „Gesichtssinn“ bezeichnet die Gesamtheit der visuellen Wahrnehmung, also über den bloßen sinnlichen visuellen Eindruck hinaus auch die weitere Verarbeitung dieses Eindrucks im Gehirn.

⁷ Anm.: „Shannon“ ist eine Einheit, die den Informationsgehalt einer beliebigen Nachricht ausdrückt. Sie soll hier nicht näher erläutert werden, da sie lediglich einen Vergleich der verschiedenen Sinnesorgane hinsichtlich ihrer Informationskapazitäten ermöglichen soll.

Entscheidend für die Einschätzung der sinnlichen Wahrnehmung des Raums ist allerdings vielmehr die Unterteilung dieser unterschiedlichen Sinneskanäle in Nah- und Fernsinne: Die Fernsinne – der Hör- und der Sehsinn – beziehen sich auf die Umgebung, die Nahsinne hingegen – alle anderen Sinne – senden dem Gehirn lediglich Informationen über den eigenen Körper bzw. Dinge, die mit diesem in Kontakt stehen. Da jedoch Raum oder Umwelt aus der Wahrnehmung eines Subjekts eben alles außer es selbst ist, sind es auch lediglich die Fernsinne, die in der Lage sind den Raum differenziert wahrzunehmen.

Eine im Zusammenhang mit der menschlichen Raumwahrnehmung wichtige Eigenschaft der gerade beschriebenen Fernsinne ist auch, dass die endgültige Wahrnehmung der über diese Sinnesorgane erhaltenen Eindrücke im Gegensatz zu den Nahsinnen nicht an das jeweilige Sinnesorgan gebunden ist. So empfinden wir visuelle und auditive Eindrücke nicht als Eindrücke der Augen oder der Ohren, sondern nehmen sie verhältnismäßig unabhängig von diesen, also räumlich wahr, wohingegen Nahsinneseindrücke stark an das jeweilige Sinnesorgan gebunden bleiben.

Bei einer Untersuchung der sinnlichen Raumwahrnehmungen ist es allerdings sinnvoll abgesehen von den Fernsinnen ebenso die so genannte Tiefensensibilität zu berücksichtigen. Tiefensensibilität lässt sich in etwa beschreiben als die Wahrnehmung des eigenen Körpers unter räumlichen Gesichtspunkten und verläuft bei störungsfreiem Ablauf unterbewusst.⁸ Sie dient u.a. dazu, die Stellung des eigenen Körpers und der einzelnen Gelenke im Raum zu erfassen und nimmt (auch passive) Bewegungen des eigenen Körpers, ebenso wie die Bewegungsrichtung wahr. Zwar ist diese Tiefensensibilität ebenso wie alle übrigen Nahsinne auf den eigenen Körper beschränkt, jedoch spielt sie auch für dessen Verhältnis zur Umgebung eine wichtige Rolle: So werden einfache, räumlich bezogene Tätigkeiten wie Gehen oder gezieltes Greifen erst durch die Tiefensensibilität ermöglicht. Auch die damit zusammenhängende Geschwindigkeitswahrnehmung ist von großer räumlicher Bedeutung, da Geschwindigkeit „Betrag und Richtung der räumlichen Verschiebung eines Körpers (...) in einer bestimmten Zeit“⁹ beschreibt, also einen zutiefst räumlichen Charakter hat. Die Tiefensensibilität hat somit, anders als die übrigen Nahsinne, ein gewisses Verhältnis zum Raum und ist dadurch weder ausschließlich auf den Körper des Subjekts bezogen noch ein Fernsinn.

⁸ vgl. Encarta, „Kinästhesie“

⁹ Encarta, „Geschwindigkeit“

Unabhängig von diesen Ausführungen bezüglich der für die Raumwahrnehmung relevanten Sinne, sollte der Stellenwert der einzelnen Sinne im jeweiligen Verhältnis zueinander und deren individuelle Ausprägung nicht vernachlässigt werden: Besieht man sich etwa das Buch „Denken, Lernen, Vergessen“ des Pädagogen Frederic Vester so wird deutlich, dass Umweltwahrnehmung auch eine sehr starke individuelle Seite aufweist. Vester beschreibt in seinem Buch die vier, von ihm postulierten Lernkanäle (auditiv, visuell, haptisch, verbal-abstrakt).¹⁰ Jeder Mensch habe nach seiner Theorie eine gewisse „Lernbiologie“, d.h. jeder Mensch weise in diesen vier Kategorien ein unterschiedliches Maß an Aufnahmevermögen, Speicherkapazität und Verknüpfungstätigkeit im Gehirn auf. Je nach Qualität dieser Eigenschaften lasse sich bei einer Person demnach von einem auditiven, visuellen, haptischen oder verbal-abstrakten Lerntypen sprechen, wobei es jedoch nach Vester meist keinen eindeutigen Schwerpunkt gibt und es in der Regel zu Mischformen kommt, also z.B. dem audio-visuellen Lerntyp. Obwohl diese Einteilung wissenschaftlich nicht unumstritten ist, wird sie in der Pädagogik bereits seit Längerem rege und erfolgreich angewandt. In jedem Fall verdeutlicht sie in diesem zuvor angeführten Zusammenhang, dass (Raum-)Wahrnehmung keine objektive, klar definierbare Ausprägung hat, da sie stärker und schwächer durch die verschiedenen Wahrnehmungskanäle des Körpers verläuft.

Ebenso soll in diesem Zusammenhang auch auf die teils unterschiedliche Verarbeitung der über diese Bahnen erhaltenen Informationen hingewiesen werden. Einerseits physiologisch, da nicht jeder Mensch in der Lage ist, den gesamten Informationsgehalt voll¹¹ auszuschöpfen: So gibt es zahlreiche Behinderung im auditiven und vor allem im visuellen Bereich, so etwa die verhältnismäßig weit verbreitete Rot-Grün-Sehschwäche.¹² Sie führt zu einer weniger differenzierten, also anderen Wahrnehmung der Umwelt. Ebenso können Kurz- bzw. Weitsichtigkeit im Falle einer Nicht-Behandlung für ein abweichendes Raumgefühl sorgen: Ein kurzsichtiger Mensch etwa kann visuell nur seine unmittelbare Umgebung differenziert wahrnehmen. Dies führt folglich, da visuelle Eindrücke aus größeren Entfernungen für ihn einen geringeren Informationsgehalt aufweisen, zu einer Konzentration seines Gesichtssinns auf seine unmittelbare Umgebung und somit zu einer nahraumdominierten Wahrnehmung des Raums. Auch eine Blindheit auf einem Auge führt zu einem stark veränderten Raumgefühl, da mit nur einem gesunden Auge kein räumliches Sehen

¹⁰ vgl. Vester, 2004, S. 49ff.

¹¹ Anm.: Der Ausdruck „voll ausschöpfen“ ist in diesem Zusammenhang nur in Relation zur für die Spezies Mensch üblichen Umfang der Weiterverarbeitung einer Informationen zu verstehen. Letztlich ist aber auch dies nur ein Ausschnitt der Welt, den wir jedoch mit der Realität gleichsetzen. (vgl. hierzu etwa den visuellen Wahrnehmungsbereich von Vögeln)

¹² vgl. Encarta, „Gesichtssinn“

möglich ist. Zwar kann diese Behinderung teilweise ausgeglichen werden, vor allem durch die Erfahrung der betroffenen Person, aber auch durch eine Veränderung des Blickpunktes oder die zuvor angeführte Tiefensensibilität. Jedoch ist es dem Betroffenen nicht möglich einen visuellen „Raumeindruck“ in seiner eigentlichen, dreidimensionalen Bedeutung zu erlangen.

Abgesehen von diesen physiologischen Unterschieden in der Raumwahrnehmung gibt es jedoch ebenso psychologische Eigenheiten. So existieren etwa verschiedene psychische Krankheiten, die in direkter Beziehung zum Raum stehen, z.B. Agoraphobie oder Klaustrophobie. Agoraphobie beschreibt in erster Linie die Angst vor Menschenmengen und großen, öffentlichen Plätzen (auch ohne Menschenmenge)¹³, Klaustrophobie ist die Angst vor engen oder geschlossenen Räumen¹⁴. Bei betroffenen Personen kann eine entsprechende Situation zu Angststörungen und erlebnisreaktiven Persönlichkeitsveränderungen bis hin zu Panikattacken führen. Wenn man davon ausgeht, dass Umwelt das Produkt eines ein Subjekt umgebenden Raums einerseits und dessen Wahrnehmung durch dieses Subjekt andererseits ist, so handelt es sich bei zuvor beschriebenen Situationen um eine Veränderung der Umwelt durch eine veränderte Wahrnehmung des Subjekts, jedoch ohne dass sich die biologische Wahrnehmung tatsächlich verändern würde. Abgesehen von psychischen Krankheiten gibt es aber auch noch andere Formen der psychischen Wahrnehmungsveränderung, wie z.B. durch psychoaktive Drogen, v.a. Halluzinogene¹⁵ – die Bandbreite möglicher Veränderungen in der Raumwahrnehmung sind praktisch endlos. Jedoch ist das Muster dabei stets wie oben beschrieben: eine veränderte Wahrnehmung der Umwelt, basierend nicht auf veränderten sinnlichen Eindrücken, sondern einer veränderten Verarbeitung und Interpretation dieser sinnlichen Eindrücke durch das Subjekt.

Beschaut man sich also abschließend das Verhältnis der Sinnesorgane zur Außenwelt und berücksichtigt zudem die Informationsvolumina der einzelnen Sinneskanäle, so könnte man zusammenfassend die sinnliche Umweltwahrnehmung des Menschen als eine grundsätzlich subjektive bezeichnen, die in erster Linie visuell geprägt ist, jedoch auch eine starke auditive Färbung hat. Die eigene Person wird zudem unterbewusst zwar stets als Mittelpunkt dieser Umwelt wahrgenommen, aber ebenso auch als ein Teil von ihr. Da diese Wahrnehmung aber eben subjektiv und zudem dynamisch ist, kann sie sich durch verlagerte

¹³ vgl. Freud, 1970, S. 253ff.

¹⁴ vgl. Encarta, „Psychische Störungen“

¹⁵ vgl. Encarta, „Psychoaktive Drogen“

Schwerpunkte oder Interpretationen (etwa unter dem Einfluss bewusstseinsverändernder Substanzen) auch verändern.

2.4 Der menschlich-soziale Raum: die Urbanität

Wie jedes andere Lebewesen auf unserem Planeten lebt auch der Mensch in gewissen Biotopen bzw. Habitaten. „Biotop“ und „Habitat“ sind bedeutungsverwandte Begriffe aus der Biologie, die einen bestimmten, oft auch nur grob abgrenzbaren Lebensraum beschreiben. „Habitat“ bezeichnet „den engeren Wohnraum eines Organismus. Gemeint ist der Bereich, in dem sich dieser Organismus (Tier oder Pflanze) aufhält, in dem er seine Lebensansprüche verwirklichen kann.“¹⁶ Unter dem Begriff „Biotop“ hingegen versteht man einen konkret begrenzten Raum: Ein Biotop „umfasst als Lebensraum sowohl alle darin lebenden Organismen als auch seine gesamte abiotische Umwelt, vom spezifischen Boden dieses Gebietes bis hin zu seinem charakteristischen Klima und dessen für diesen ‚Ort‘ typischen täglichen und jahreszeitlichen Schwankungen.“ Die Unterscheidung geschieht also durch die jeweils unterschiedliche Sichtweise auf einen Lebensraum, wobei ein Habitat durchaus auch ein Biotop und umgekehrt sein kann: Ein kleiner Tümpel etwa kann mit Blick auf einen Fisch, der in diesem Tümpel lebt, als Habitat bezeichnet werden, da er hier sein gesamtes Leben verbringt. Mit Blick auf die anderen Lebewesen in diesem Tümpel, kann jedoch auch von einem Biotop gesprochen werden.

Darüber hinaus gibt es auch noch eine besondere Ausprägung des Habitats, nämlich die eines komplementären Habitats.¹⁷ Von einem komplementären Habitat spricht man etwa bei Vögeln und anderen Zugtieren, die z.B. keinen jahreszeitunabhängigen Unterschlupf haben, sondern ihr Habitat in halbwegs regelmäßigen Abständen wechseln. Ebenso spricht man auch von komplementären Habitaten, wenn das darin lebende Individuum verschiedene Bereiche des Habitats jeweils nur für ganz spezielle Lebensbereiche verwendet, wie z.B. Aufzucht der Nachkommen oder als Rückzugsort vor Feinden. Man spricht dann auch von so genannten „Teilhabitaten“¹⁸.

In der Regel wird in der Biologie beim Begriff „Habitat“ nicht zwischen dem einzelnen Organismus und der Art unterschieden, da es einerseits zahlreiche Arten gibt, die

¹⁶ vgl. Encarta, „Habitat“

¹⁷ vgl. Markl, 2011, S. 1482ff.

¹⁸ vgl. ebd.

entweder zeitweise, z.B. bei der Aufzucht des Nachwuchses, oder grundsätzlich, z.B. bei Bienen oder Ameisen, in einem koordinierten Sozialverband leben. Andererseits existieren auch häufig Habitate, die sich teilweise überschneiden oder mitunter sogar deckungsgleich sind, ohne dass die jeweiligen Lebewesen sich sozial koordinieren – man denke sich etwa zu dem zuvor bereits erwähnten Fisch in seinem Tümpel einen artgleichen Fisch.

Da der Begriff „Habitat“ jedoch einerseits im weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht im biologisch-ökologischen Sinne, sondern lediglich in Bezug auf menschlich-soziale Lebensbereiche verwendet werden soll, und vor allem andererseits als gedanklicher Ausgangspunkt für die Systematisierung imaginärer Abgrenzungen in menschlich-sozialen Räumen dient, soll der Begriff „Habitat“ sehr wohl zwischen mehreren menschlichen Individuen differenzieren. Die Begründung hierfür lautet wie folgt:

Auch wenn ein menschliches Individuum sich von seiner Umgebung gewissermaßen unabhängig empfindet, bleibt es doch ein Teil von ihr. Ebenso wie es diese Umgebung verändert, wird es selbst durch die Umgebung verändert: Dies ist nicht nur im physikalischen Sinne zu verstehen, etwa eine Veränderung durch Kälte oder Regen, sondern auch im emotionalen oder gedanklich Sinne, z.B. eine gefühlsmäßige Regung oder künstlerische Inspiration bei der Betrachtung eines Gegenstandes. „Das Habitat spielt bei der Gestaltung des Lebenszyklus eines Organismus (...) eine entscheidende Rolle. Ein Habitat ist so einzigartig wie der Organismus: Kein Habitat gleicht einem zweiten.“¹⁹ Ein Habitat ist somit sehr eng mit dem jeweiligen Individuum verknüpft. Nun hat der Mensch jedoch im Gegensatz zu den meisten anderen Tieren gewisse Eigenschaften, die eine artenspezifische Einteilung von Habitaten in seinem Fall sinnwidrig machen würden:

Zunächst hat der Mensch eine einmalige Form des Zusammenlebens entwickelt, die Urbanität: Sie ist gewissermaßen eine Mischform zwischen Biotop, (teilweise) deckungsgleichem Habitat und sozial organisiertem Habitat. Eine Großstadt stellt meistens einen halbwegs überschaubaren Raum dar, der jedoch von einem Individuum nur zu Bruchteilen beansprucht und genutzt wird. Nichtsdestotrotz ist es wenig sinnvoll, nur einen eingeschränkten Bereich, wie z.B. Wohnung und Arbeitsplatz, als Habitat zu bezeichnen, da ein urbanes Leben zahlreiche Facetten aufweist, die teilweise sogar regelmäßig, aber selten sind, wie z.B. Arztbesuche, oder denen eine gewollte Unregelmäßigkeit innewohnt, wie z.B. abendliches Ausgehen zu variierenden Orten. Es ist daher nur sinnvoll zu sagen, dass ein

¹⁹ vgl. Encarta, „Habitat“

urbanes Leben sich vor allem auch durch ein bewusstes Überangebot und ein sich mehr oder minder im Wandel befindliches Habitat definiert.

Eine Stadt deswegen als Biotop zu bezeichnen ist jedoch nicht sinnvoll. Der Definition nach ist ein Biotop, „ein Lebensraum einer Lebensgemeinschaft (...) mit relativ einheitlichen Lebensbedingungen, der daher durch eine charakteristische Flora und Fauna (...) – allgemein durch eine bestimmte Organismenzusammensetzung – gekennzeichnet ist.“²⁰ Die Grenzen einer Stadt werden jedoch nicht durch die in ihr lebenden Organismen definiert. Theoretisch denkbar wäre auch eine Stadt, die einmal quer um den Erdball verläuft und alle existierenden Ökosysteme mit einschließt, da die Grenzen einer Stadt allein durch den Menschen und vor allem unter politischen Gesichtspunkten definiert werden. Eine Stadt umfasst in aller Regel zahlreiche Biotope, wie z.B. Seen, Wälder oder Flüsse und wird auch häufig durch diese Biotope hindurch begrenzt. Eine Stadt ist sozusagen ein „Menschliches Biotop“, das durch eine Gruppe von Menschen definiert und erschaffen wird.

Damit drängt sich der Vergleich mit einem sozial koordinierten Habitat auf, doch dieser Vergleich ist in Bezug auf urbanes Leben ebenfalls nicht angemessen. Von einer Koordinierung kann in einer Stadt nur bedingt die Rede sein – abhängig auch von der Größe einer Stadt. Je größer eine Stadt ist, desto unkoordinierter verlaufen in ihr in der Regel auch die meisten Tätigkeiten im Verhältnis zur Einwohnerzahl. Sicherlich gibt es gewisse, meist staatliche oder wirtschaftliche Bereiche, die koordiniert werden, wie z.B. der öffentliche Nahverkehr, Bildungsstrukturen oder Arbeitszeiten in einzelnen Betrieben, jedoch sind dies nur jeweils sozial koordinierte Teilhabitate der einzelnen Individuen. Die schiere Größe einer Stadt macht es in der Regel zu einem mehr oder minder unbedeutenden Ereignis, wenn etwa ein Geschäft Pleite geht. Daher ist es bei den meisten Bereichen für die Stadt an sich auch nicht notwendig, diese bewusst zu koordinieren. Diese einzelnen Teile einer Stadt koordinieren sich selbst, um ihr eigenes Überleben zu sichern. Hingegen werden andere Bereiche der Stadt, die für eine reibungslose Existenz von Nöten sind, sehr wohl sozial koordiniert, d.h. durch eine Vertretung der Stadtbewohner geregelt, z.B. im Bereich des polizeilichen oder gegebenenfalls militärischen Schutzes. Hierdurch unterscheidet sich eine Stadt ebenfalls von einem Biotop, das durch eine natürliche Auslese ein Gleichgewicht herstellt, wohingegen in einer Stadt dieses Gleichgewicht erst vom Menschen hergestellt werden muss.

²⁰ Encarta, „Biotop“

Die urbane Raumwahrnehmung ist nicht zu unterschätzen, da sie vor allem einen zutiefst subjektiven Charakter hat. Vergleicht man etwa die Stadtwahrnehmung eines Touristen mit einem Einheimischen, so wird dies deutlich. Die überwältigende Größe vieler Städte erfordert es von ihren Einwohnern, Orientierungspunkte zu schaffen: abgesehen von Wohnung und Arbeitsplatz, Straßen, U-Bahnlinien, markante Orte, wie z.B. Wahrzeichen oder Parks etc. Die Auswahl dieser Orientierungspunkte ist sehr subjektiv und ebenso prägend für die Raumwahrnehmung.

2.5 Der filmische Raum

Um den filmischen Raum in den Filmen der Europatrilogie Lars von Triers zu beschreiben, ist es zunächst nötig den Konstruktionsprozess filmischen Raums allgemein zu beschreiben. Der Filmwissenschaftler Éric Rohmer tut dies folgendermaßen:

Das kinematographische Ereignis ist im Gegensatz [zur Realitätswahrnehmung] völlig unreal, es spielt sich in einer anderen Welt ab (...): der Raum der Diegese und der des Saales (der den Zuschauer umschließt) sind inkommensurabel, keiner der beiden schließt den anderen ein oder beeinflusst ihn, alles läuft ab, als hielte eine unsichtbare, jedoch feste Trennwand sie in totaler Isolation.²¹

Anders als etwa bei einem Theaterbesuch, der eine Handlung in einem künstlich abgetrennten Raum darstellt, der jedoch physikalisch noch immer Teil des Zuschauerraums ist und letztlich auch vom Zuschauer noch als solcher empfunden wird, erzeugt das Filmbild einen eigenen, unabhängigen Raum, der hinter der Grenze der Filmleinwand zu existieren scheint:

Charakteristisch für diesen audiovisuellen Wahrnehmungsraum ist nicht nur seine konkrete Wahrnehmbarkeit, sondern auch seine Ausschnitthaftigkeit. Sie verweist auf benachbarte Räume und letztlich auf eine umfassende Handlungswelt, in die alle sichtbaren und angedeuteten Räume eines Films eingebettet sind.²²

Der Filmraum generiert sich also in seiner Darstellung als vollwertiger, gewissermaßen der Realität ebenbürtiger Raum. Die Begrenzung des Sichtfeldes des Zuschauers auf diese Welt, scheint lediglich von der Perspektive des Zuschauers und nicht von der Begrenztheit der Filmwelt abzuhängen: ähnlich einem Menschen, der aus dem Fenster schaut und völlig selbstverständlich hinter der Begrenzung des Fensterrahmens die räumliche Fortsetzung der Außenwelt vermutet. Dies ist jedoch eine Illusion: Selbst bei einer

²¹ Metz, 1972, S. 30f.

²² Schmidt, 2010, S.38.

tatsächlichen Fortsetzung des Raums über die Kamerabegrenzung hinaus – etwa bei einer Filmszene an einem real existierenden Ort, z.B. einer Stadt, – geht der Filmraum nur bis an die Grenzen des Gezeigten, da sich außerhalb dieser Grenzen unvermutete Personen (Regisseur, Kameramann etc.) und Gegenstände befinden (Kamera, Beleuchtungsequipment etc.). Der unbegrenzte, ebenbürtige Filmraum ist also eine Illusion.

Es stellt sich also die Frage, wie beim Zuschauer diese räumliche Illusion eines Ganzen mithilfe von Fragmenten erzeugt wird. Éric Rohmer unterteilt diesen Verräumlichungsprozess in drei Teile, wobei die ersten beiden als produktionstechnische Arbeitsschritte der Filmemacher, der letzte hingegen als imaginativer Beitrag des Publikums einzuordnen sind²³: An erster Stelle steht der „Architekturraum“, den man auch als vorfilmische Realität bezeichnen könnte. Teil dieses Raums sind ebenso statische (Gebäude etc.), wie bewegliche Objekte (z.B. auch Schauspieler). Ein filmanalytischer Begriff, der dem Architekturraum sehr nahe kommt, ist die „Mise-en-scène“. Der Architekturraum ist also dasjenige, was vom Zuschauer unmittelbar wahrgenommen wird.

Als künstlerische Bearbeitung dieses Architekturraums kann man den „Bildraum“ bezeichnen: Er ist der ausgewählte Raum, der begrenzt und bearbeitet wird – etwa durch Wahrnehmungsbegrenzung der Kamera (Perspektive, Einstellungsgröße etc.). An dieser Stelle ist bereits zu erkennen, dass die Definitionsgrenzen zwischen Architekturraum und Bildraum teilweise fließend sind. Je nach Individualität und Aufdringlichkeit hinsichtlich der Gestaltungseigenschaften eines einzelnen Frames könnte man es (bei einer gewöhnlichen Aufnahme) eher mit dem Architekturraum oder (bei einer artifiziellen Aufnahme) eher mit dem Bildraum identifizieren. Ein wichtiger Aspekt des Bildraums ist auch die Zweidimensionalität des Filmbildes, die jedoch mit diversen Mitteln zugunsten eines dreidimensionalen Eindrucks aufgebrochen wird. Hierzu zählen die Bewegungen der dargestellten Objekte innerhalb des Architekturraums ebenso wie die Kamerabewegungen, Schwenks, Fahrten und in gewissem Sinne auch Zooms, die bewirken, „dass (...) jedes Objekt in der Tiefe des Raumes lokalisierbar, und der räumliche Gesamtzusammenhang (...) transparent werden.“²⁴. Darüber hinaus gibt es noch zahlreiche weitere Darstellungsmittel, die von teils enormer Bedeutung für die Konstruktion des Bildraums sind: Hierzu zählen u.a. Beleuchtung und Bildschärfe, ebenso aber auch die Montage.

Die letzte Ebene der Raumkonstruktion ist der „Filmraum“, den man auch als narrativen Raum oder diegetischen Raum bezeichnen kann. Dies ist der Raum, den der

²³ vgl. Rohmer, 1980, S. 10ff.

²⁴ Winkler, 1992, S. 82.

Zuschauer mithilfe der ihm zur Verfügung stehenden Mittel – also den Filmbildern einerseits und der eigenen Erfahrung andererseits – selbstständig, aber angeleitet in seiner Imagination konstruiert. Ein wesentliches Element für diese Konstruktion ist die Montage der Einstellungen, die jedoch wie zuvor erwähnt ein Bestandteil des Bildraums ist. Der Filmraum ist der dem Zuschauer nahegelegte Raum, Hermann Kappelhoff bezeichnet diesen auch als „Mentalkonstruktion“²⁵ des Zuschauers. Die Konstruktion dieses Raums geschieht zwar wie erwähnt selbstständig, jedoch muss auf die zahlreichen, damit in Verbindung stehenden filmproduktionstechnischen Konventionen hingewiesen werden – denn wie erwähnt basiert die Konstruktion des Filmraums nicht allein auf dem Bildraum, sondern ebenso auf den (besonders auch filmischen) Erfahrungen des Zuschauers. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang etwa die Achsensprung-Regel, der Reaction-Shot oder das Schuss-Gegenschuss-Verfahren. All dies sind filmische Gestaltungselemente, die der Zuschauer in der Regel unbewusst kennt und bei ihm eine entsprechende Reaktion hinsichtlich der Filmraumkonstruktion hervorrufen. Ähnlich verhält es sich mit Genrekonventionen, z.B. in Science-Fiction- oder Fantasy-Filmen. Der Filmraum ist also der vom Zuschauer wahrgenommene und vermutete Raum, wobei seine Wahrnehmung vom Filmemacher mehr oder weniger stark angeleitet wird.

²⁵ Kappelhoff, 2005, S. 139.

3. Filme

3.1 Vorbemerkungen

In den folgenden Kapiteln werden die Filme der Europatrilogie – wie bereits in der Einleitung beschrieben – in drei aufeinander aufbauenden Schritten behandelt. Im Kapitel „Inhalt“ wird zunächst sachlich und detailliert die Handlung wiedergegeben, wobei mit Blick auf die spätere Analyse der räumlichen Gestaltung besonders auf solche Elemente eingegangen wird, die hierfür von Belang sind.

Im zweiten Schritt wird im Kapitel „Gestaltung“ die Darstellung mit räumlichem Bezug analysiert. Das Kapitel „Gestaltung“ ist wiederum in drei Unterkapitel unterteilt: Im ersten Kapitel „Seheindruck und Mise-en-scène“ wird der allgemeine Seheindruck beschrieben. Der Begriff „Mise-en-scène“ ist dabei im Sinne der Definition von Bordwell und Thompson zu verstehen:

All of the elements placed in front of the camera to be photographed: the settings and props, lighting, costumes and make-up, and figure behavior.²⁶

Kameraführung, Montage u.ä. sind also explizit nicht mit eingeschlossen. Im zweiten Unterkapitel „Ton“ werden die akustischen Elemente des jeweiligen Films thematisiert. Im dritten und letzten Unterkapitel – „Kameraarbeit und Montage“ – werden die Besonderheiten in diesem Bereich aufgezählt. Mit dem Begriff „Kameraarbeit“ werden hier alle Aspekte der filmischen Gestaltung bezeichnet, die explizit auf die spezifische Arbeit mit der Kamera zurückzuführen sind. Dazu gehören in erster Linie die Kameraperspektive und die Kamerabewegungen (sowohl Fahrten als auch Schwenks), aber ebenfalls gewisse Aspekte des Bildaufbaus, z.B. Einstellungsgrößen, Schärfe oder Farbgestaltung.

Im dritten Schritt werden dann die räumlich relevanten Aspekte der Gestaltung auf den Inhalt bezogen und interpretiert.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass die beiden Begriffe „Mise-en-scène“ und „Kameraarbeit“ in ihrer jeweiligen Definition eine gewisse Schnittmenge bilden, die vor allem im Bereich des Bildaufbaus liegt. Jedoch geschieht die Analyse dieser teils identischen gestalterischen Aspekte in den beiden jeweiligen Kapiteln unter verschiedenen Prämissen: Während im Kapitel „Seheindruck und Mise-en-scène“ die Einstellungen, Szenen und Sequenzen vor allem im Kontext des gesamten Films analysiert werden, behandeln die

²⁶ Bordwell/Thompson, 2008, S. 480.

Abschnitte im Kapitel „Kameraarbeit und Montage“ die einzelnen Einstellungen und Teilaspekte dieser Einstellungen isoliert.

Die Filme werden im Original zitiert, sofern sie in englischer Sprache sind. Der Film EPIDEMIC ist allerdings teilweise auf Dänisch. Zum leichteren Verständnis sollen in dieser Arbeit bei Zitaten dänischsprachiger Textstellen die dazugehörigen deutschen Untertitel angegeben werden, Zitate aus dem englischsprachigen Teil des Films stehen hingegen im Original.

3.2 THE ELEMENT OF CRIME (1984)

3.2.1 Inhalt

Die Geschichte beginnt in Kairo. Ein Mann namens Fisher versucht sich mit der Hilfe eines Hypnotiseurs an ein furchtbares Erlebnis zu erinnern, das er zwei Monate zuvor in Europa hatte und das ihn offenbar traumatisiert hat. An diesem Punkt beginnt der eigentliche Handlungsstrang des Films: Fisher ist wieder in Europa, die Zeit scheint um zwei Monate zurückgedreht.

Nach 13 Jahren Abwesenheit kehrt Fisher nach Europa zurück, um als Kriminalbeamter einen Mordfall aufzuklären. Zunächst besucht er seinen alten Mentor Osbourne. Sie sprechen über verschiedene Dinge, u.a. über Osbournes Buch, „The Element Of Crime“, das Fisher kürzlich ins Ägyptische übersetzt hat. Während Osbourne darüber keineswegs erfreut ist, betont Fisher, welche große Bedeutung Osbournes Bücher für ihn hätten: „They guided me. Not just in my police work, my whole way of thinking.“²⁷ Osbourne hingegen stellt seine eigenen Thesen mittlerweile infrage: Einerseits glaubt er, dass seine Methode zur Verbrechensaufklärung – das vollständige Nachempfinden bzw. Nachleben einer Situation – gefährlich und naiv sei, andererseits hält er auch die Prämisse den Ursprung eines Verbrechens in der Gesellschaft und nicht im Individuum zu suchen für falsch.

Plötzlich klingelt das Telefon: Fisher wird berichtet, dass eine Leiche am Hafen gefunden wurde und er sich sofort zum Tatort begeben solle. Hier trifft Fisher seinen alten und neuen Gegenspieler, den Polizeichef Kramer. Als er den Tatort untersucht, findet Fisher

²⁷ THE ELEMENT OF CRIME, 00:09:25

einen kleinen Eselskopf – wie man später erfährt eine Art Markenzeichen des Mörders. Er steckt ihn ein, als plötzlich ein junges Mädchen vom Tatort wegrennt. Kramer eröffnet sofort das Feuer, bis Fisher ihn davon abhalten kann. Er verhört das Mädchen: Zwar hat sie den Mörder nicht gesehen, doch erzählt sie, dass dieser das Opfer – ihre Schwester – unter dem Vorwand viele Lotterielose zu kaufen, an diesen Ort gelockt hatte.

Fisher geht nun zum Polizeipräsidium, um dort sein Büro zu beziehen – Osbournes altes Büro. Der Zuschauer erfährt, dass Osbourne in der Vergangenheit bereits an einem auffällig ähnlichen Fall gearbeitet hatte: ein Serienmörder, der am Tatort Talismane und grausam verstümmelte Leichen zurückließ. Plötzlich erhält Fisher per Rohrpost einen Brief, der an Osbourne adressiert wurde. Darin ist von einer Person namens Harry Grey die Rede, dem mutmaßlichen damaligen Serienmörder. Fisher geht dem Hinweis nach und sucht im Archiv nach der Akte zu Harry Grey, die aber nur leere Seiten enthält.

Wenig später ist Fisher anwesend bei der Obduktion des ermordeten Mädchens vom Hafen. Der leitende Arzt ist sich sicher, dass es sich um ein weiteres Opfer des berüchtigten „Lotteriemörders“ Harry Grey handelt. Auf Fishers Frage, ob es eventuell ein Nachahmer sein könnte, antwortet der Arzt: „If so, it's a good imitation.“²⁸ Plötzlich erhält Fisher einen Anruf aus Osbournes Haus: Die Haushälterin berichtet, dass Osbourne sich in seinem Zimmer eingeschlossen und dort heftig mit jemandem gestritten habe. Jetzt komme aber kein Laut mehr aus dem Zimmer. Als Fisher dort ankommt und die Zimmertür aufbricht, liegt Osbourne bewusstlos am Boden. Fisher träufelt ihm eine Flüssigkeit – vermutlich Alkohol – in den Mund, woraufhin Osbourne erwacht, seine Pistole zieht und ziellos aus dem Fenster schießt. Erklärend meint er dann, dass er öfter solche Anfälle habe. Ganz unvermittelt spricht Fisher ihn nun auf Harry Grey an; der sei nach Osbournes Aussage mittlerweile tot. In der Vergangenheit habe er aber die Lotteriemorde begangen: vier Morde, deren Tatorte gemeinsam ein perfektes Quadrat auf einer Landkarte ergeben würden – Halbestadt, Friedingen, Oberdorf und Neukalkau. Bei einem Verkehrsunfall während einer Verfolgungsjagd sei Grey verbrannt. Fisher jedoch glaubt nicht an Greys Tod. Der Tatort des neuen Mordes befindet sich exakt zwischen zwei damaligen Tatorten Greys, der Eselskopf als Greys Markenzeichen befand sich ebenfalls dort und auch das Opfer wurde auf ebenso grausame Art und Weise mit einer zerbrochenen Flasche verstümmelt wie es bei den Lotteriemorden der Fall war. Fisher ist sich sicher, dass Grey noch am Leben ist, um sein grausames Werk zu vollenden.

²⁸ THE ELEMENT OF CRIME, 00:24:44

Er versucht nun anhand des wiedergefundenen Beobachtungsberichts über Harry Grey und mit Osbournes Methode, die der in seinem Buch „The Element Of Crime“ beschreibt, Grey auf die Spur zu kommen. Dazu versucht er das Leben des Verbrechers zu rekonstruieren und quasi nachzuleben, um so in die Lage zu kommen, dessen Psyche nachzuvollziehen und seine nächsten Schritte vorausszusehen. Dabei ist es für Fisher nötig, sich vollständig mit Harry Grey zu identifizieren. Den Beobachtungsbericht beschreibt er in diesem Zusammenhang als „a recipe book listing all the ingredients needed to make Harry Grey.“²⁹

Fisher erhält nun einen Anruf von einer Person, die ihn offenbar für Osbourne hält. Sie teilt ihm mit, dass Harry Greys Schrank im Hotel Schatz in Halbestadt geöffnet wird. Fisher findet hier lediglich ein paar Lumpen im Schrank. In einem Gespräch mit dem Hotelier erfährt er, dass dieser Greys Markenzeichen, den Eselskopf, als Souvenir an Touristen, die den Tatort besichtigen, verkauft. Über Grey als Hotelgast weiß er nur Positives zu berichten. Fisher besucht nun das Bordell in Halbestadt. Als er mit der Prostituierten Kim aufs Zimmer geht und sie nach seinem Namen fragt, nennt er sich selbst Harry. Nach seinem Besuch bei Kim macht sich Fisher auf den Weg zum zweiten Tatort, nach Friedingen. Auf dem Weg dahin trifft er am Straßenrand Kim wieder. Sie sagt ihm, dass sie mit ihm kommen wolle und bietet sich ihm dafür an. Fisher lässt sich darauf ein.

Im Hotel in Friedingen angekommen trägt sich Fisher ins Gästebuch ein und benützt hierzu erneut den Namen „Harry Grey“. Der Hotelier sagt daraufhin, dass er ihn wiedererkenne. Ein Vergleich zwischen Harry Greys Eintrag und seinem eigenen offenbart zudem eine gewisse Ähnlichkeit hinsichtlich der Handschrift. Der Hotelier macht Fisher darauf aufmerksam, dass von seinem bzw. Harry Greys letztem Besuch noch Kosten offen stünden, vor allem für das Kopfschmerzmittel Salicin. Fisher wendet Osbournes Methode nun immer konsequenter an: Nachdem er ein starkes Medikament nimmt, um Greys Kopfschmerzen zu rekonstruieren, streicht er das Wort „Polizei“ auf seinem Wagen durch und nötigt Kim die Rolle von Harry Greys Freundin zu spielen. Er selbst zieht sich die Klamotten von Harry Grey an, die er in dessen Schrank im Hotel Schatz gefunden hat. Da er glaubt, dass Grey auf einer Busreise die Lotteriemorde geplant hat, versucht Fisher nun diese genau zu rekonstruieren: Er beschreibt detailliert die Situation, von der Verspätung des Buses bis zur Freundschaft von Greys Freundin über ihr Wiedersehen. Die Besessenheit Fishers Harry Grey zu finden wird nun offenkundig immer größer.

Bei einer genaueren Untersuchung des Fotos, das Osbourne von Greys brennendem Autowrack gemacht hat, fällt Fisher ein Ortsschild auf: Dritten Marsk, drei Kilometer. Fisher

²⁹ THE ELEMENT OF CRIME, 00:41:07

hält es für möglich, dass ein früheres Opfer Greys noch gar nicht gefunden wurde. Er benachrichtigt Kramers Leute, um den möglichen Tatort abzusichern und zu untersuchen. Tatsächlich wird dort eine Leiche gefunden, doch diese Tat passt für Fisher nicht in Greys Schema. Grey würde nicht töten, um die Leiche dann zu verstecken: „The murder is for the sake of a pattern. Someone else must have hidden her.“³⁰ In einer sehr surrealen Szene macht sich Fisher nun allein und ohne Kim auf die Jagd nach Harry Grey. Seine ständigen Wiederholungen, wie nahe er Grey sei, wirken nun beinahe wahnhaft und sind ebenso befremdlich wie seine Handlungen, so etwa das Zerschneiden und Arrangieren von Stöckern in Kreuzform auf dem Boden oder das Umherlaufen im Wald mit einem Blaulicht.

Als Fisher wieder zu Kim zurückkommt, findet er das Zimmer verwüstet und Kim bewusstlos auf dem Boden liegend. Nachdem sie wieder bei Bewusstsein ist, erzählt sie ihm, dass eine Person hinter der Tür stand und sie niedergeschlagen hat. Kim ist nun zusehends besorgter. Sie erinnert Fisher daran, dass er eben nicht Harry Grey sei und seine Besessenheit ihm sein Leben kosten könnte. Fisher zeigt sich davon wenig beeindruckt und berichtet Kim von seinen neuen Erkenntnissen: Der Mord in Dritten Marsk ist geografisch gesehen eine exakte Spiegelung des ersten Mordes in Halbstadt. Fisher ist daher der Meinung, dass es sich niemals um ein Quadrat gehandelt hat, sondern lediglich um den oberen Teil des Buchstaben „H“. Nach seinen Berechnungen müsste demzufolge in zehn bis 15 Tagen noch ein weiterer, letzter Mord stattfinden und zwar in Halle. Damit wäre das H und somit auch Harry Greys Werk vollendet. Kim fordert Fisher nun erneut auf, den Fall abzugeben. Kramer und seine Leute würden Grey verhaften und einsperren. Doch Fisher gibt sich damit nicht zufrieden: „But the motive? (...) I need to know everything. It’s my work. (...) I cannot stop until I understand.“³¹

Fisher checkt nun in ein weiteres Hotel ein, offenbar ein weiterer Tatort. Die Frage Fishers, ob er schon mal dort war, bestätigt der Hotelier beim Blick ins Gästebuch; vor zwei Monaten. Fisher korrigiert ihn: Es müssten drei Jahre gewesen sein. Als Fisher wie schon im vorigen Hotel wieder Greys altes Zimmer bucht, ermahnt ihn der Hotelier: „But we don’t want any mess this time.“³² Wenig später liegen Fisher und Kim gemeinsam nackt im Bett. Fisher steht auf und geht zum Spiegel, nimmt etwas Medizin. Offenbar hat er wieder Kopfschmerzen. Plötzlich bemerkt er etwas an seiner Brust: Blut. Als er die Decke von Kim wegzieht, sieht er das ganze Bett blutgetränkt. Fisher scheint erschüttert. Er wirft Kim vor, sie sei schon einmal mit dem echten Harry Grey in diesem Hotel gewesen. Kim leugnet das

³⁰ THE ELEMENT OF CRIME, 01:06:50

³¹ THE ELEMENT OF CRIME, 01:13:15

³² THE ELEMENT OF CRIME, 01:16:38

zunächst. Er beschimpft sie als Hure und schlägt ihr ins Gesicht. Sie schreit und versucht vor ihm zu flüchten. Nachdem sie das Fenster zerschlagen hat, schafft er es, sie zurückzuziehen und auf den Lattenrost zu schmeißen. Er bedroht sie nun mit einer Pistole und versucht ihr gesamtes Wissen über Harry Grey abzupressen: „Did you talk about the Lotto murders when you fucked? Was he religious? Did he take sugar in his coffee?“³³ Kim gesteht ihm, dass sie ein Kind von Harry Grey habe, woraufhin Fisher völlig die Beherrschung verliert: Er nimmt seine Pistole und schießt wild und ziellos aus dem Fenster. In der darauffolgenden Szene scheint Fisher dem Wahnsinn nahe. Er sitzt am Steuer seines Wagens und fährt wie es scheint mit großer Geschwindigkeit, ohne dass ein Ziel bekannt wäre. Seine Schlussfolgerung folgt kurz darauf: „By following the same route as H.G., I ran into the same girl.“³⁴ Er beschließt aufzugeben, sich von Harry Grey zu lösen und wirft symbolisch Greys Kopfschmerzmedizin weg. „My Cairo jacket is too thin for this climate.“³⁵

Fisher ist unmittelbar davor wieder zurück nach Kairo zu gehen, als er plötzlich eine Rohrpostnachricht erhält. Eine Person bittet Fisher auf Osbournes Empfehlung hin ihre Tochter an diesem Abend nach Halle zu begleiten, da Osbourne befürchtet, dass Harry Grey an diesem Tag einen weiteren Mord begehen könnte. Fisher ist sofort bereit und begibt sich auf die letzte Jagd nach Harry Grey: „Harry Grey is meeting the lotto girl tonight. I'll be there.“³⁶ Fisher begibt sich nun mit dem Mädchen, das als Lockvogel dient, an einen entlegenen Ort. Auf einer Art metallenen Hängepritsche schiebt er sie lange Zeit in eine unbekannte Richtung. Ein tiefer Abgrund ist schattenhaft unter dem Metallrost zu erkennen. Auf die Frage des Mädchens, ob Grey da sei, erleuchtet ein gleißendes Licht den Abgrund, eine irritierende Situation wird sichtbar: Offenbar drei Personen hängen in unterschiedlicher Höhe an Seilen bewegungslos in dem Loch. Unmittelbar darauf befinden sich das Mädchen und Fisher in einem kleinen, einsam stehenden Gebäude.

Fisher macht den Eindruck, als ob er sehr starke Kopfschmerzen hätte, während hinter ihm der Schatten einer Person vorbeihuscht. Als sich die Türklinke bewegt, wird das Mädchen extrem angespannt und ängstlich. Fisher will sich mit seinem Taschentuch die schweißnasse Stirn abwischen und zieht neben dem Taschentuch unbeabsichtigt auch den Eselskopf aus seiner Hosentasche, den er zu Anfang am Tatort gefunden hat. Das Mädchen ist entsetzt. Fisher schüttelt den Kopf, doch offenbar hält sie ihn nun für ihren potenziellen

³³ THE ELEMENT OF CRIME, 01:20:34

³⁴ THE ELEMENT OF CRIME, 01:21:29

³⁵ THE ELEMENT OF CRIME, 01:22:06

³⁶ THE ELEMENT OF CRIME, 01:24:37

Mörder und schlägt schreiend die Scheiben ein – bis Fisher es schafft sie davon abzuhalten. Er versucht ihre Schreie zu unterdrücken und hält ihr dazu den Mund zu, bis sie erstickt.

Die folgende Sequenz zeigt eine Gruppe von glatzköpfigen Männern auf einem hohen Kran, während sie offenbar kurz davor sind ins darunter liegende Wasser zu springen. Kramer und andere Polizisten versuchen die Männer mit äußerster Brutalität vom Springen abzuhalten. Als einer der Männer dennoch springt, erkennt man, dass er am Knöchel mit einem Seil am Kran festgebunden ist. Das Seil ist jedoch kürzer als der Abstand zum darunterliegenden Wasser und der Mann stirbt bei dem Sprung. Nun sieht man, dass sich noch weitere glatzköpfige Männer in dem Wasser befinden, die offenbar noch leben. Ein Polizist prügelt wild mit seinem Gewehrkolben auf einige von ihnen ein, während sie reglos und emotional unbeteiligt im Wasser verharren.

Fisher wird Zeuge dieser Szene. Kramer erzählt Fisher nun, dass Osbourne die Morde Harry Greys rekonstruiert und vervollständigt habe. Er habe sowohl das Mädchen am Hafen in Innenstadt als auch jenes in Halle ermordet und ein umfassendes Geständnis darüber abgelegt. „When Harry Grey died, Osbourne brought his system to completion. It took him over.”³⁷ Fisher blickt resignierend auf Osbournes toten Körper, der sich offenbar erhängt hat. Kim steht mit ihrem Kind daneben. Fisher und sie sehen sich wortlos an, bis Fisher in die regnerische Nacht verschwindet. An einem beliebigen Ort setzt er sich wenig später bei strömendem Regen auf eine Bank. Etwas erregt seine Aufmerksamkeit: Am Boden findet er einen völlig deplatzierten kleinen Rohrschacht. Als er ihn öffnet, sieht er am Boden des engen Schachts einen kleinen Lemuren, der ihn mit sehr großen Augen aus der Dunkelheit anblickt.

Der Film endet mit Fishers mehrfacher, aber unbeantworteter Bitte an den Hypnotiseur, ihn wieder aufzuwecken und klingt aus mit Sonja Kehlerts melancholischem „Der letzte Tourist in Europa“ im Abspann.

³⁷ THE ELEMENT OF CRIME, 01:33:38

3.2.2 Gestaltung

3.2.2.1 Seheindruck und Mise-en-scène

Die visuelle Gestaltung des Films muss in zwei Teilen betrachtet werden: der Beginn in Kairo und Fishers rückblendenartiger Aufenthalt in Europa. Die kurze Anfangssequenz in Kairo ist im Verhältnis zum Rest des Films recht unaufdringlich und realitätsnah. Die Darstellung Europas hingegen ist äußerst auffällig und dominant. Zu jedem Zeitpunkt ist man sich hier der filmischen Umgebung bewusst. Dies hat vorwiegend zwei Gründe: Zunächst weicht die Darstellung Europas bzw. Deutschlands stark



(Abb. 1) Bereits die erste Einstellung in Europa ist repräsentativ für den Film: Wasser, Schmutz und Tod.

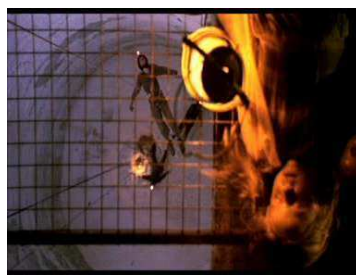
von der Realität ab: Nicht nur die auffälligsten Aspekte – ständige Dunkelheit, Überpräsenz von Wasser (in Form von Regen, Überflutungen etc.) – spielen hier eine entscheidende Rolle. Auch die weniger hervorstechenden Abweichungen sind aufgrund ihrer schlichten Masse sehr präsent: Vor allem der überall vorhandene Dreck fällt stark auf, ebenso der damit korrelierende Verfall der Gebäude, Gegenstände etc. Gleichsam befremdlich wirkt natürlich auch die Selbstverständlichkeit, mit der die Figuren diese Umstände akzeptieren, sich z.B. in ein schmutziges Bett legen o.ä. Der zweite Grund für die visuelle Dominanz ist deren innewohnende Stringenz: Der Film hat gewisse visuelle Richtlinien, die sich vor allem mit den Begriffen „Dunkelheit“, „Wasser“ und „Verfall“ beschreiben lassen und von denen bei der Darstellung Europas niemals abgerückt wird. Dabei werden diese Attribute auch miteinander verknüpft, so ist etwa das Wasser in zahlreichen Einstellungen dunkel und undurchsichtig und wirkt schmutzig und infiziös. Darüber hinaus sind auch alle Darstellungen, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit diesen Begriffen stehen, von ihnen abgeleitet: So sind die Menschen im Film sowohl äußerlich – vor allem in Bezug auf ihre Kleidung – als auch innerlich – seelisch und sozial – verfallen. Orte, die nicht zwangsläufig dunkel sein müssten – also vor allem Räume –, sind nur spärlich oder gar nicht beleuchtet. Dadurch entsteht ein stimmiges Gesamtbild, das zwar in sich authentisch, aber befremdend wirkt.

Darüber hinaus lässt sich noch eine Konstanz in der Beleuchtung erkennen, die überwiegend weich und golden ist. Sie muss gegenüber den übrigen drei visuellen Richtlinien als exponiert angesehen werden, da sie nicht in abgewandelter Form vorkommt. Während etwa das Wasser in verschiedenen Varianten Präsenz zeigt, als Regen, Überflutung, hohe Luftfeuchtigkeit oder Schweiß, existiert keine Abwandlung des goldenen Lichtscheins.

Abgesehen von dieser sachlichen Beschreibung der Mise-en-scène muss auch die damit zusammenhängende Wirkung der visuellen Gestaltung thematisiert werden. Wie bereits erwähnt, wirkt die Darstellung Europas bzw. Deutschlands auf den Zuschauer äußerst befremdlich – u.a. aufgrund ihrer starken Abweichung von der Realität. Darüber hinaus befremdet aber auch das Verhalten der Figuren sehr häufig. In zahlreichen Situationen kann man gar von Irrationalität sprechen, so etwa als Osbourne als Reaktion auf sein Erwachen aus seiner Ohnmacht zu seiner Waffe greift und wild aus dem Fenster schießt. Gleiches gilt für den Plot an sich. Verschiedene Ereignisse im Film lassen sich nur schwer oder teilweise gar nicht in einen sinnvollen Kontext setzen: So sieht man einerseits, wie Fisher zu Ende des Films das Mädchen in Halle erstickt, kurz darauf erfährt man jedoch, dass Osbourne diesen Mord in einem Brief gestanden hat.

Darüber hinaus ist die Darstellung Europas auch häufig surrealistisch. Das Lexikon Encarta definiert „Surrealismus“ folgendermaßen:

„[D]as surrealistische Kunstwerk [folgt] der Logik des Traums: Visionäres und Rauschhaftes tritt ins Zentrum des Interesses.“³⁸



(Abb. 2), (Abb. 3) Surrealismus in Szenen mit Schlafbezug

Die Turmspringer-Sequenz zu Ende des Films sticht hier besonders hervor. Doch auch andere Situationen haben surrealistische Tendenzen.

Auffällig ist dabei, dass besonders Szenen und Einstellungen, die primär oder sekundär den Traum bzw. den Schlaf oder einen schlafähnlichen Zustand thematisieren, besonders zum Surrealismus tendieren: Zu nennen sind hier etwa die Szenen,

³⁸ Encarta, „Surrealismus“

in denen Fisher auf Schlüssel und Stempelhaufen schläft³⁹, oder jene, in der er das Mädchen auf einer Metallpritsche über einen Abgrund schiebt⁴⁰.

Dieser Surrealismus ist jedoch lediglich ein Aspekt der Mise-en-scène und steht dem realistischen⁴¹ Anspruch des Plots gegenüber: Dieser zeigt dem Zuschauer – wenn auch in abgewandelter Form – tatsächlich geschehene Ereignisse und auch die Figuren in diesem Plot agieren – zumindest gemäß den Gesetzmäßigkeiten ihrer Umwelt – meist rational. Der Film insgesamt ist also nicht surrealistisch.

Zuletzt soll noch auf den häufig ungewöhnlichen Bildaufbau bzw. die nicht nachvollziehbaren Verhältnisse oder Verbindungen innerhalb des Bildaufbaus hingewiesen werden. Dies betrifft zum einen in geringerem Maße die Figuren: In verschiedenen Szenen – besonders in jenen, die ein Aufeinandertreffen Fishers mit Kramer zeigen – befinden die Figuren sich in einer ungewöhnlichen räumlichen Konstellation. So sieht man in einer Szene Fisher und Kramer nebeneinanderherlaufen und sich in normaler Lautstärke miteinander unterhalten, obwohl zwischen ihnen eine Entfernung von etwa 50 Metern liegt. Durch eine seitliche Kamerafahrt wird diese Entfernung kaschiert.⁴² In einer anderen Szene stehen Fisher und Kramer bei der Schwester des zuvor ermordeten Mädchens und sprechen mit ihr. Während Fisher direkt neben dem Mädchen hockt, steht Kramer zwar auch nur einen halben Meter entfernt, zwischen ihm und den beiden anderen befindet sich allerdings ein Maschendrahtzaun.

Ungleich häufiger tritt diese Besonderheit in Bezug auf den Raum auf. So gibt es im Film zahlreiche



(Abb. 4), (Abb. 5), (Abb. 6)
„Verbindungspräsenz“: Vertikale
Perspektiven, ungewöhnliche
Verbindungen und Wege,
irritierende
Figurenpositionierungen.

³⁹ THE ELEMENT OF CRIME, 00:39:37

⁴⁰ THE ELEMENT OF CRIME, 01:26:00

⁴¹ Anm.: THE ELEMENT OF CRIME hat trotz seiner befremdlichen äußeren Form einen großen Realitätsanspruch, da die Darstellung lediglich ein subjektives Zerrbild der filmischen Realität ist (vgl. Kapitel „Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt“). Diese filmische Realität hat zahlreiche direkte Anknüpfungspunkte an unsere Realität, vor allem an die Zeit des Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg.

⁴² THE ELEMENT OF CRIME, 01:32:50

überraschende und meist befremdlich wirkende Verbindungen, z.B. durch Rohre, Flaschenzüge, Tunnel o.ä. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang das Rohrpostsystem zu nennen, durch welches Fisher verschiedene Nachrichten erhält – auch weil es für den Plot eine große Rolle spielt: Einerseits zeigt es eine starke Präsenz – die Rohre verlaufen durch das gesamte Polizeipräsidium bis in Fishers Büro, zudem bekommt Fisher mehrere Nachrichten per Rohrpost – andererseits geht von dem Rohrpostsystem eine gewisse Rätselhaftigkeit und Fremdheit aus: Man kann nicht erkennen, wo eine Nachricht herkommt oder wo sie hingeht. Beide Nachrichten an Fisher kommen unerwartet, eine Nachricht ist nicht einmal an ihn adressiert. Kramer kommentiert das Rohrpostsystem zum Ende des Films folgendermaßen: „Messages can go around that tube mail system for weeks.“⁴³



(Abb. 7) Die quadratische Anordnung der Tatorte.

Doch auch in zahlreichen anderen Zusammenhängen lassen sich ähnliche Auffälligkeiten beobachten: An erster Stelle ist natürlich die besondere räumliche Konstellation der Tatorte zu nennen. Bei Fishers Besuch im Bordell sieht man Kim ihre Kleider ausziehen und in einen Korb legen, den sie daraufhin mittels Flaschenzug nach oben zieht.⁴⁴ In einer ähnlichen Szene während Fishers erneutem Besuch bei Osbourne, sieht man diesen ein Buch – vermutlich die ägyptische Version von „The Element Of Crime“ – in eine Art kleinen Fahrstuhl legen, der kurz darauf nach unten fährt.⁴⁵ In beiden Fällen ist sich der Zuschauer weder über die Motivation der handelnden Figur noch über den Zweck der Handlung im Klaren. Diese vielen, kaum nachvollziehbaren, überraschenden und sehr präsenten Verbindungen und räumlichen Konstellationen erwecken beim Zuschauer ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und Irritation, da sie ebenso rätselhaft wie auffällig sind. Im Folgenden soll diese Erscheinung – die Betonung eines räumlichen Verhältnisses von Dingen, Personen oder Orten durch ihren außergewöhnlichen Charakter – als „Verbindungspräsenz“ bezeichnet werden.

⁴³ THE ELEMENT OF CRIME, 01:32:45

⁴⁴ THE ELEMENT OF CRIME, 00:47:15

⁴⁵ THE ELEMENT OF CRIME, 00:29:55

3.2.2.2 Ton

Bis auf wenige Ausnahmen ist im Film ausschließlich diegetischer Ton zu hören. Allerdings ist es wichtig dabei zwei narrative Ebenen des Tons zu unterscheiden: Einerseits die vom Zuschauer visuell wahrgenommene Ebene, die Fishers Aufenthalt in Europa darstellt. Andererseits die filmische Gegenwart, in der sich Fisher in einer Hypnose befindet. Auf dieser letztgenannten äußern sich immer wieder Fisher und sein Hypnotiseur zu den Geschehnissen in Europa. Sie steht zwar zu den Seheindrücken, also den Handlungen in Europa nur in einem kommentierenden Verhältnis – wäre damit also nicht-diegetisch – ist jedoch direkt auf die physische Präsenz Fishers und seines Hypnotiseurs in Kairo zu beziehen und somit doch diegetisch. Auf diesen Punkt – die diegetische Einordnung der Handlung in Europa – wird im Kommenden noch näher eingegangen.

Auf Filmmusik wird abgesehen vom Abspann beinahe vollkommen verzichtet. In den wenigen Szenen, die eine gewisse musikalische Untermalung enthalten, ist zudem auch stets ein starker inhaltlicher Bezug der Musik zum Bild bzw. der Handlung zu erkennen. Charakteristisch hierfür ist die Einstellung, in der Fisher am Steuer seines Wagens sitzt, kurz nachdem er erfahren hat, dass Kim ein Kind von Harry Grey hat.⁴⁶ Die musikalische Untermalung ist in dieser Szene sehr auffällig: Sie setzt plötzlich ein und endet auch ebenso plötzlich, zudem ist sie dissonant und extrem unmelodisch. Abgesehen davon hat die Musik auch keinen begleitenden Charakter, vielmehr korreliert sie sehr stark mit dem Filmbild: Man sieht Fisher in dieser Szene extrem aufgewühlt, er wirkt psychisch labil. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Darstellung im Zeitraffer und eine Doppelbelichtung des Bildes – abgesehen von Fisher am Lenkrad sind auch verfallene Häuserruinen aus der Vogelperspektive zu erkennen. Letztlich wirkt das plötzliche Einsetzen einer Filmmusik in dieser Einstellung also ebenso ungewöhnlich wie das Filmbild selbst.

In ähnlicher Weise fungiert diegetischer oder nicht-diegetischer Ton häufig in *THE ELEMENT OF CRIME*, er setzt inhaltliche Akzente. Ein Beispiel, das für diegetischen und nicht-diegetischen Ton gleichermaßen gilt, ist die Szene, in der Fisher die Nachricht über den Mord am Hafen erhält.⁴⁷ Osbourne befindet sich gerade in einem emotionalen Monolog über seine Forschungen. Der wird begleitet von einem immer stärkeren Anschwellen einer simplen, dramatischen Melodie, während die Lautstärke Osbournes' Rede abnimmt. Schließlich übertönt die Melodie Osbourne gar, wird aber plötzlich zerrissen vom noch lauterem Klingeln

⁴⁶ *THE ELEMENT OF CRIME*, 01:20:57

⁴⁷ *THE ELEMENT OF CRIME*, 01:20:57

des Telefons. Die auditive Gestaltung des Films ist also keineswegs nur Mittel zum Zweck, vielmehr ist sie häufig überraschend und wirkt dadurch beim Zuschauer aufwühlend und aufgrund ihrer Andersartigkeit teilweise auch befremdlich.

Zuletzt soll noch auf den Umstand hingewiesen werden, dass ausnahmslos alle Figuren im Film Englisch sprechen. Dies mag auf den ersten Blick nicht außergewöhnlich erscheinen, jedoch handelt es sich um eine dänische Filmproduktion, deren Geschichte in Deutschland spielt. Zudem hat Lars von Trier auch in den beiden anderen Filmen seiner Europatrilogie eine bewusste Sprachauswahl getroffen, die vordergründig nicht durch kommerzielle Aspekte begründet ist. Daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Filmsprache auch hier ganz bewusst in Bezug auf den Inhalt gewählt wurde.

3.2.2.3 Kameraarbeit und Montage

Die Kamera hat in *THE ELEMENT OF CRIME* einen verhältnismäßig starken Wirkungsgrad. Wie im Abschnitt „Seheindruck und Mise-en-scène“ beschrieben, existiert im Film eine zuvor definierte „Verbindungspräsenz“ zwischen Dingen, Personen und Orten. Diese wird häufig auch durch ungewöhnliche Kameraeinstellungen und –fahrten ausgedrückt: So gibt es viele vertikale oder tendenziell vertikale Einstellungen zu verzeichnen, was höchst ungewöhnlich ist. Ebenso existieren nicht wenige Kamerafahrten, sowohl in horizontaler als auch – was besonders bemerkenswert ist – in vertikaler Richtung. Diese Einstellungen fallen dem Zuschauer aufgrund ihrer Abweichung von den allgemeinen Sehgewohnheiten besonders auf. Im Gegensatz zu sonst üblichen Einstellungen, etwa in einer Schuss-Gegenschuss-Montage, verursachen sie dadurch beim Zuschauer häufig die Implikation eines besonderen Verhältnisses zwischen der Kameraperspektive bzw. Kamerabewegung und dem gefilmten Objekt bzw. Raum: Der Zuschauer sieht nicht nur die Handlung, er sieht sie aus einer bestimmten Perspektive, was er zumindest unterbewusst auch wahrnimmt. Dabei fehlt häufig eine erkennbare inhaltliche Begründung für die gewählte Kameraperspektive, was den Zuschauer nicht selten irritiert. Zudem sind viele Einstellungen auch nur schwer in den inhaltlichen Gesamtkontext einzuordnen.

Als Beispiel hierfür eignet sich besonders gut eine Szene zu Ende des Films, in der Fisher das letzte Mordopfer auf einer Metallpritsche über einen Abgrund schiebt.⁴⁸ Speziell diese Einstellung – aber auch die Sequenz insgesamt – sind inhaltlich nur begrenzt nachzuvollziehen: Weder knüpft die folgende Handlung an diese Einstellung an noch erschließen sich dem Zuschauer die Motive der beiden handelnden Figuren. Zudem ist der Bildaufbau bemerkenswert: Aus der Perspektive des Zuschauers steht das Mädchen auf dem Kopf; zudem liegt sie auf einer Drahtpritsche, die den Bereich unter ihr einsehbar macht. Abgesehen von dem Mädchen und dem Untergrund ist in dieser verhältnismäßig langen Einstellung jedoch nichts zu sehen – nicht einmal Fisher, der die Pritsche anschiebt. In dem Moment, da er damit beginnt, setzt eine seitliche Kamerafahrt ein. Die Kamera bleibt also gewissermaßen bei dem Mädchen: Sie steht weiterhin im Vordergrund und ist der inhaltliche Mittelpunkt des Bildes. Durch die Bewegung der Pritsche einerseits und die Bewegungslosigkeit des Mädchens andererseits, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Hintergrund gelenkt. Dadurch nimmt er ganz bewusst die Gegenperspektive des Mädchens ein – er sieht, wie hinter ihr eine gefährliche Situation entsteht. Gemeinsam mit der Fahrt auf der Pritsche endet auch die seitliche Kamerafahrt. Das Mädchen liegt nun über einem dunklen Abgrund. Ein plötzliches, unnatürlich wirkendes Aufleuchten lässt den Zuschauer die beträchtliche Tiefe des Abgrunds erst vollends ermessen. Die kalte Helligkeit des Lichts, die einen Kontrast zur im Film sonst verwendeten weichen, gold-gelben Beleuchtung darstellt sowie die höchst irritierende Figurenkonstellation im Abgrund – drei bewegungslose, an Seilen hängende Menschen – verstärken zudem das zuvor beim Zuschauer entstandene Gefühl einer wachsenden Bedrohung und Konfusion.

Ähnlich verhält es sich mit den verschiedenen Kameraperspektiven: Diese entsprechen häufig nicht den allgemeinen Sehgewohnheiten, da sie den Standpunkt der Kamera betonen, etwa durch für die Handlung belanglose Gegenstände im Vordergrund oder das Filmen durch Fenster. In diesem Zusammenhang ist auch auf eine weitere Besonderheit hinzuweisen: Es gibt eine auffällig hohe Anzahl von Point-Of-View-Einstellungen, jedoch ohne dass diese eine inhaltliche Begründung erfahren würden – also den Blickpunkt einer bestimmten Figur darstellen. Damit stellt auch sich die Frage, inwieweit diese Einstellungen überhaupt als PoV-Einstellungen bezeichnet werden können. Um dies zu beantworten muss zunächst auf die Eigentümlichkeit dieser Einstellungen hingewiesen werden: Als Osbourne etwa seinen Monolog über seine wissenschaftlichen Theorien hält, wechselt die Kameraperspektive und

⁴⁸ vgl. Abb. 3

zeigt ihn unerwartet von außerhalb des Hauses⁴⁹. Damit einhergehend verändert sich der Ton, der sich an die räumliche Situation anpasst und dumpfer wird (zwischen Kamera und Osbourne befindet sich ein geschlossenes Fenster). Unter der Prämisse einer möglichst objektiven Darstellung, die sich auf eine realitätsnahe und unaufdringliche Abbildung der Handlung konzentriert, lässt sich diese Perspektive nicht erklären: Osbourne ist durch das schmutzige Fenster nur schlecht und von hinten zu sehen. Durch den dumpfen Ton ist er zudem kaum zu verstehen. Der Eindruck drängt sich auf, dass hier eine ganz bestimmte Perspektive eingenommen wird, die Perspektive einer beobachtenden Person.



(Abb. 8), (Abb. 9) Der unsichtbare Unbekannte: PoV-Einstellungen und Schatten.

Damit korrelierend ist in einigen Einstellungen eine nicht identifizierbare Person zu sehen, die die Handlung beobachtet, jedoch nicht eingreift. In mehreren Einstellungen, u.a. kurz vor Fishers Mord, sieht man hinter ihm den Schatten einer Person entlangschleichen. Aufgrund der fehlenden Interaktion mit anderen Figuren wirkt die Figur identitätslos. Es scheint, als habe sie keinen direkten Einfluss auf das Geschehen.

Häufig spielen auch Spiegel eine Rolle beim Bildaufbau: gelegentlich primär inhaltlich – etwa wenn Fisher in den Spiegel schaut – oft aber auch betont perspektivisch: In zahlreichen Szenen wird die Handlung über einen Spiegel gefilmt, so etwa in einer Szene zu Beginn, als Fisher Osbourne besucht.⁵⁰ Die Spiegel-Perspektive fällt hier besonders auf, da sich der Spiegel zum einen an einem ungewöhnlichen Ort befindet – auf dem Boden liegend – und zum anderen nur ein sehr kleiner Teil der sich abspielenden Handlung sichtbar wird.

In Hinblick auf die Montage sind insgesamt wenig Auffälligkeiten zu beobachten. Der Film zeigt das Geschehen vorwiegend aus der Entfernung, aus Totalen oder Halbtotale und in langen Einstellungen, was die Schnittfrequenz insgesamt senkt. Auf im Mainstream-Kino

⁴⁹ THE ELEMENT OF CRIME, 01:25:39

⁵⁰ THE ELEMENT OF CRIME, 00:08:53

häufig verwendete Montage-Muster, wie Schuss-Gegenschuss bei Gesprächen, wird dabei weitestgehend verzichtet.

3.2.3 Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt

3.2.3.1 Der subjektive Charakter des Seheindrucks

Für die inhaltliche Einordnung des im Film THE ELEMENT OF CRIME dargestellten Raums ist vor allem die Anfangssequenz in Kairo elementar. Diese Sequenz sticht nicht nur in puncto Gestaltung und Montage⁵¹ heraus, sie bildet auch das Fundament für die nachfolgende Handlung, einerseits diegetisch, vor allem aber in Hinblick auf deren Darstellung. Denn eben nicht nur zu Beginn des Films wird die Hypnose Fishers thematisiert, die in dieser Sequenz eingeleitet wird. Vor allem akustisch, durch Kommentare Fishers und des Hypnotiseurs wird dem Zuschauer fortwährend dessen andauernde Hypnose verdeutlicht. Dies ist für die Beurteilung der Darstellung von elementarer Bedeutung, denn Fisher beschreibt in seiner Hypnose nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart. Obwohl die Ereignisse in Europa diegetische Vergangenheit sind, leitet er seine unter Hypnose neu erlebte Rückkehr nach Europa sogar mit einer Aussage im Futur ein: „I’m going to see Europe again for the first time in 13 years.“⁵² Auch die folgenden von Fisher unter Hypnose gemachten Aussagen sind Beschreibungen der Gegenwart. Sie wirken somit eher wie Kommentare auf eine aktuelle Handlung als wie Erinnerungen an vergangene Ereignisse.

Zudem existiert ein sichtbarer Kontrast zwischen der Anfangssequenz in Kairo und dem Rest des Films: Zu Beginn sind die Verhältnisse gewöhnlich; es ist Tag, die sichtbaren Figuren handeln und sprechen nachvollziehbar, auch die Kameraperspektiven unterscheiden sich vom Rest des Films: Mit mehreren Establishing Shots wird zunächst die Umgebung eingeführt und damit für Orientierung gesorgt. Diese wie auch die folgenden Einstellungen sind starr und wirken dadurch beruhigend. Das Bild ist dabei sonnig-warm, der Region entsprechend. Zudem ist die Szene beim Hypnotiseur aus einer subjektiven Einstellung, also aus Fishers Sicht gedreht.⁵³ Der Zuschauer befindet sich zu diesem Zeitpunkt gewissermaßen

⁵¹ Anm.: Die Anfangssequenz wird durch die darauf folgende Einblendung des Filmtitels vom Rest des Films getrennt.

⁵² THE ELEMENT OF CRIME, 00:02:40

⁵³ THE ELEMENT OF CRIME, 00:01:50

„in“ der Figur Fisher. Folgerichtig begleitet er ihn nachfolgend auch visuell bei seiner Hypnose.

Damit ist die gesamte visuelle und akustische Darstellung Europas keine Darstellung der Realität – also eine schlichte Wiedergabe vergangener Ereignisse mittels eines filmischen Zeitsprungs –, sondern eine Darstellung Fishers emotionaler Eindrücke und Erinnerungen seiner Zeit in Europa. Somit wären auch sämtliche Handlungen anderer Figuren einerseits ein Abbild vergangener Ereignisse, andererseits aber auch eine emotional verzerrte Darstellung Fishers von diesen Ereignissen. Da diese Ereignisse auf Fisher zudem psychologisch eine äußerst starke Wirkung hatten und eben Fisher bzw. Fishers Psyche quasi der Zugang des Zuschauers zu diesen Ereignissen ist, kann man davon ausgehen, dass die gesamte Europa-Darstellung noch einmal einen starken entfremdenden Effekt⁵⁴ aufweist. Es ist daher auch legitim die Figuren des Films – abgesehen von Fisher – bezüglich ihrer Eigenständigkeit bzw. gar ihrer Existenz infrage zu stellen.

Legt man diese Grundannahme konsequent an die einzelnen visuellen und akustischen Elemente des Films an, ergibt sich eine simple, aber weitreichende Schlussfolgerung: Abgesehen von der Anfangssequenz, muss jeder einzelne gestalterische Aspekt des Films direkt auf Fishers Psyche bezogen werden – von der Bildgestaltung über den Ton, den Kamerabewegungen bis hin zum Schnitt. Denn gewissermaßen ist Fisher der Regisseur des Films: Es sind die Bilder seiner Hypnose, die der Zuschauer zu sehen bekommt. Mit dieser Schlussfolgerung lassen sich eben diese gestalterischen Mittel auch in einen nachvollziehbaren Kontext bringen:

Die Darstellung hat im Gegensatz zum Plot keinerlei realistischen Anspruch, sondern ist vollständig subjektiv, was die Realitätsferne der Mise-en-scène erklärt. Allerdings ist diese Realitätsferne nicht beliebig, da sie Fishers Geist entspringt. Sie leitet sich ganzheitlich aus einzelnen besonders starken physischen und emotionalen Eindrücken Fishers aus Europa ab: Wasser, Dunkelheit und Verfall. Das große Gewicht dieser Eindrücke für die subjektive Gestaltung Fishers von Europa wird ebenfalls begründet durch seine physische Präsenz in Kairo: Hier ist es trocken und heiß, die Sonne ist dominant, es ist hell und die Verhältnisse sind – sowohl in Hinblick auf Fishers Leben als auch den Zustand der Gebäude – solide. In diesem Sinne lässt sich auch die vorherrschende gold-gelbe Ausleuchtung des Films

⁵⁴ Anm.: „Entfremdend“ ist in diesem Fall allein bezogen auf den Zuschauer, nicht in Bezug auf den Hypnotisanden Fisher. Ganz im Gegenteil könnte man bei Fisher von einem Aneignungseffekt sprechen, da die Darstellung wie erläutert eine höchst subjektive ist.

interpretieren. Sie ist eine Art Rückprojektion der tatsächlichen, physischen Präsenz Fishers in Kairo: ein sandig-goldenes Licht aus Nordafrika, das die Dunkelheit Europas und damit Fischers dunkle Vergangenheit aufbricht.

Allerdings hat der Plot wie oben erwähnt im Gegensatz zur Darstellung sehr wohl einen gewissen Realitätsanspruch: Fisher berichtet von Dingen, die diegetisch tatsächlich geschehen sind und ihn bedrücken. Jedoch ist dieser Realitätsanspruch nicht vollständig, da einzelne Elemente – ein Großteil der Handlung – für Fishers Psyche vernachlässigbar sind und daher in seiner subjektiven Darstellung auch nicht sauber getrennt werden. In diesem Sinne wäre es etwa bedeutungslos, ob nun Fisher oder Osbourne das Mädchen in Halle ermordet hat. Osbourne war für Fisher eine Vaterfigur, seine Lehren haben ihn, seine Arbeit und sein gesamtes Leben geprägt. Die Ermordung des Mädchens als Folge dieser Lehren erschüttert ihn, unabhängig davon ob er selbst oder Osbourne den Mord begangen hat. Die Erkenntnis, dass der Ursprung eines Verbrechens im Menschen selbst und nicht in der Gesellschaft steckt, wie Osbourne es zu Beginn bereits festgestellt hat⁵⁵, macht ihn ebenso zu einem potenziellen Mörder wie Osbourne, unabhängig davon, wer der tatsächliche Mörder ist.

Andere Unregelmäßigkeiten, Ähnlichkeiten, Wiederholungen etc. lassen sich gleichermaßen erklären: So sieht man unmittelbar bevor Fisher zum Hafen an den ersten Tatort fährt ein kleines Spielzeugauto – einen Käfer – gegen die Türschwelle fahren; in der folgenden Einstellung fährt Fisher mit seinem Polizeiwagen – ebenfalls ein Käfer – auf sehr ähnliche Art gegen einen Holzpfiler.⁵⁶ Das Spielzeugauto und Fishers Polizeiauto sind zwei mehr oder weniger irrelevante Elemente, die visuell sauber zu trennen nicht notwendig ist. Im Gegenteil entsteht bei Fisher ein assoziativer Zusammenhang, der in diesem Fall durch einen Match Cut ausgedrückt wird. Mit diesen beiden gestalterischen Richtlinien – „Vernachlässigbarkeit“ und „Assoziation“ – lassen sich auch andere Auffälligkeiten im Plot erklären: Nachdem



(Abb. 10), (Abb. 11) Darstellungsparallelen: Fisher versucht Kim und das Mädchen vom Fenster wegzuziehen.

⁵⁵ THE ELEMENT OF CRIME, 00:09:45

⁵⁶ THE ELEMENT OF CRIME, 00:11:15

Osbourne aus seiner Bewusstlosigkeit aufgewacht ist, schießt es wild und ziellos aus dem Fenster⁵⁷, ebenso wie Fisher, als er erfährt, dass Kim ein Kind von Harry Grey hat.⁵⁸ Osbourne und Fisher zeigen in verschiedenen Situationen ein vergleichbares Verhalten als Ausdruck einer ähnlichen emotionalen Reaktion. Man könnte dies auch als eine Begrenztheit der Mittel bezeichnen: Fisher bzw. Fishers Unterbewusstsein stellt ähnliche Ereignisse, Emotionen u.ä. mit jeweils denselben Mitteln dar – vergleichbar mit einer Sprache, die z.B. ein bestimmtes Gefühl nur mit einem bestimmten Wort ausdrücken kann. In einer anderen Sequenz zeigt Kim Fisher ein Tattoo, das sie sich auf die Brust hat stechen lassen, einen kleinen blauen Stern⁵⁹; Fisher hatte ihr zuvor erzählt, dass seine Frau auch einen kleinen blauen Stern über ihrer Brust hatte.⁶⁰ In diesem Fall wird nicht wie zuvor eine Emotion, sondern Fishers Verhältnis zu einer Figur beschrieben: Fishers Beziehung zu Kim wird im Laufe der Handlung immer intensiver und liebevoller. Welche Bedeutung Kim für Fisher mittlerweile hat, zeigt sich in dieser Szene nicht nur durch Fishers Verhalten⁶¹, auch physisch wird Kim mit dem Tattoo quasi markiert. Ein lieb gewonnenes Merkmal seiner Exfrau kennzeichnet sie als seine Partnerin und offenbart die Bedeutung, die er ihrer Beziehung beimisst.

Auch die surrealistischen Elemente des Films lassen sich mit dieser assoziativen Verknüpfung in Fishers Geist erklären. So steht etwa die Turmspringersequenz nicht nur scheinbar außerhalb der Handlung, sie ist tatsächlich als freie Assoziation auf die vorherigen Ereignisse zu verstehen⁶² und somit auch nicht eindeutig einzuordnen, sondern frei interpretierbar.

3.2.3.2 Der subjektive Charakter des Tons

Ebenso wie die Mise-en-scène lässt sich der Ton mit dieser Prämisse sinnvoll einordnen: Tendenziell wird auf Filmmusik verzichtet, da die Erinnerungen Fishers – so wie die Erinnerung eines jeden Menschen – visuell geprägt sind. Lediglich zur Akzentuierung, etwa einer emotionalen Reaktion tritt eine musikalische Untermalung auf. Diese

⁵⁷ THE ELEMENT OF CRIME, 00:27:06

⁵⁸ THE ELEMENT OF CRIME, 01:20:48

⁵⁹ THE ELEMENT OF CRIME, 01:19:25

⁶⁰ THE ELEMENT OF CRIME, 00:54:50

⁶¹ Anm.: Nachdem Kim ihm kurz darauf gesteht, dass sie ein Kind von Harry Grey hat, schießt Fisher zornig aus dem Fenster.

⁶² Anm.: In der vorherigen Sequenz ermordet Fisher das Mädchen in Halle.

Akzentuierung tritt dann natürlich mit einer intensiven Verbindung zum Filmbild auf, ist also nicht begleitend, sondern prägend. Ebenso verhält es sich mit dem diegetischen Ton: So ist der bedeutsame Anruf bei Osbourne, der Fisher über den Mord am Hafen informiert und damit dessen Jagd auf Harry Grey eröffnet, durch einen akustischen Bruch und große Lautstärke hervorgehoben.⁶³

Wie bereits erwähnt, sind alle Figuren in Deutschland bzw. Europa lediglich von Fishers Psyche verzerrte Abbilder ihrer selbst. Daher sprechen sie auch Fishers Sprache. Teilweise haben sie einen deutschen Akzent, wie z.B. der Pathologe⁶⁴, doch selbst die Kinder singen englischsprachige Kinderlieder⁶⁵. Die derben und feindseligen Bemerkungen Kramers lassen sich auf ähnliche Weise interpretieren. Dessen auffällig anstößige Art gegenüber Fisher könnte Ausdruck von Fishers Geringschätzung gegenüber Kramer sein.

3.2.3.3 Der subjektive Charakter von Kameraarbeit und Montage

Zuletzt muss auch die Kameraarbeit und die Montage in diesem Sinne interpretiert werden: Die Kameraperspektiven sind unkonventionell und folgen einem emotional-assoziativen Muster. Dies ist natürlich Ausdruck der Subjektivität der Darstellung. Selbstverständlich ist die gewählte Perspektive in einer Hypnose Ausdruck des individuellen Bezugs, wie in diesem Fall von Fisher. Die vorwiegend Halbtotale- und Totaleneinstellungen und die damit einhergehende niedrige Schnittfrequenz sind ebenfalls in diesem Sinne zu begründen: Fisher erzählt uns bzw. dem Hypnotiseur eine Geschichte. Dabei setzt er meistens einen inhaltlichen Schwerpunkt, dem auf diese Weise am leichtesten nachzukommen ist – eine Einstellung, die alle agierenden Figuren zeigt, verringert die Schnittfrequenz und verschiebt dadurch die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Montage zur Handlung.

Umso mehr fällt dem Zuschauer dann auch eine außergewöhnliche Perspektive auf. Wie bereits eingeführt können diese Perspektiven in die drei Kategorien „Beobachtung“, „Spiegel“ und „Verbindungspräsenz“ eingeordnet werden:

Beobachtung wird in *THE ELEMENT OF CRIME* auf drei Arten thematisiert: einmal durch eine Betonung der Perspektive, was dem Zuschauer das Gefühl gibt, selbst der (heimliche) Beobachter des Geschehens zu sein; dann durch subjektive oder nahezu-subjektive Kameraeinstellungen, die die Perspektive eines gefühlten, unbekannten

⁶³ *THE ELEMENT OF CRIME*, 00:09:52

⁶⁴ *THE ELEMENT OF CRIME*, 00:24:11

⁶⁵ *THE ELEMENT OF CRIME*, 00:12:06

Beobachters einnehmen, so etwa Aufnahmen aus großer Entfernung; und zuletzt das gelegentliche Vorkommen einer fremden, identitätslosen Figur, die die Situation zu beobachten scheint. Diese Präsenz des Themas „Beobachtung“ lässt sich mehrfach begründen: Zunächst dringt der Zuschauer gemeinsam mit dem Hypnotiseur visuell in Fishers Geist ein. Der Zuschauer ist hier in gewissem Sinne präsent – er kann Fishers Erinnerungen sehen – ohne aktiv eingreifen zu können. Zudem wohnt der Beobachtung eine gewisse Heimlichkeit inne, die hier einerseits auf Fishers Mord an dem Mädchen, andererseits aber auch auf die grausame Erkenntnis, dass jeder Mensch ein potenzieller Mörder ist, bezogen werden kann. Zuletzt kann sie aber auch auf den vermuteten Mörder Harry Grey bezogen werden. Da es sich bei dieser Figur jedoch eher um eine Art Prototypen eines Mörders handelt, der letztlich in jedem Menschen steckt und zum Zeitpunkt der Handlung bereits tot ist, wäre Harry Grey eine Art Manifestation der abgründigen Seiten des menschlichen Charakters: eine ständige Bedrohung, die den Menschen belauert und auf einen schwachen Moment wartet, aber niemals abzuschütteln ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Auftauchen einer Schattenfigur hinter Fisher, kurz bevor dieser das Mädchen in Halle erstickt: „Ein Schatten kann (...) personifiziert werden, indem er als eine selbstständig agierende Figur gezeigt wird, sei es, weil sein ‚Herr‘ gerade nicht im Bild sichtbar ist, oder sei es, weil er sich von diesem losgelöst hat.“⁶⁶

3.2.3.4 Spiegel

Ähnliche Aussagen lassen sich auch über das häufige Vorkommen von Spiegeln im Film machen, denn „Spiegel- und Kristallstrukturen [sind] keineswegs nur sekundäre Begleitphänomene des Realen. Im Kinoerlebnis [emanzipieren] sich diese Strukturen, um eine eigensinnige Aussagekraft zu gewinnen.“⁶⁷ Deleuze schreibt hierzu:

„Es gibt eine entschwundene Vergangenheit, eine allerdings im Künstlichen Kristall fortbestehende Vergangenheit (...). Dennoch vermengt sich die Geschichte nicht mit der inneren Dekomposition des Kristalls, sie ist ein autonomer Faktor, der für sich selbst steht. (...) Es handelt sich um (...) die Enthüllung, daß [sic] etwas zu spät kommt. (...) Das Zu-spät ist kein in der Zeit sich ereignender Unfall, es ist eine Dimension der Zeit selbst. Als Dimension der Zeit ist es dasjenige, das durch den Kristall hindurch, sich der statischen Dimension der Vergangenheit entgegensetzt, so wie sie im Inneren des Kristalls lastet und fortbesteht.“⁶⁸

⁶⁶ Steinigen, 2009, S. 14.

⁶⁷ Brinkemper, 1997, S. 361

⁶⁸ Deleuze, 1991, S. 128f.



Die häufige Darstellung der Handlung über Spiegel oder spiegelnde Oberflächen, vor allem in Verbindung mit

(Abb. 12) Integration eines Spiegels in die Kameraperspektive, (Abb. 13) Fisher erkennt im Spiegel das Blut an seinem Körper.

Osbourne und Fisher, ist also bereits eine

Ankündigung der grausamen Erkenntnis, die zu Ende des Films zutage tritt. Auch die Spiegelung der Tatorte könnte man in diesem Sinne verstehen: Wie im Film erwähnt ergeben die von Harry Grey begangenen Morde ein perfektes Quadrat – eine elementare geometrische Figur. Durch den ersten Mord am Hafen würde, so Osbourne, diese geschlossene geometrische Figur wieder geöffnet und gespiegelt. Diese folgenden Morde gehören jedoch nicht zu den vorigen, da sie nicht von derselben Person begangen wurden. Begangen von einem Nachahmer sind sie lediglich – im wahrsten Sinne – ein Spiegelbild der ersten Morde.

3.2.3.5 Die Verbindungspräsenz

Zuletzt soll nun noch auf die Verbindungspräsenz eingegangen werden, die auf sämtlichen Gestaltungsebenen erkennbar ist: Man kann sie als Hinweis auf den mentalen Charakter der Darstellung verstehen. Ebenso wie in einem Gehirn die einzelnen Nervenzellen durch Synapsen miteinander verbunden sind, gibt es im Film zahlreiche überraschende und befremdlich wirkende Verbindungen. Häufig wirken diese Verbindungen aufwendig und mühevoll, etwa wenn sich Fisher an einem Seil in die Bibliothek herablässt. Vor allem die hohe Anzahl dieser kaum nachvollziehbaren und irritierenden Verbindungen erwecken beim Zuschauer ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und des Unbehagens, da sie ebenso rätselhaft wie auffällig sind. Diese räumliche Orientierungslosigkeit des Zuschauers lässt sich zum einen



(Abb. 14), (Abb. 15) Fisher entdeckt in der Wildnis einen Schacht mit einem geheimnisvollen Lemuren.

aufgrund ihres irritierenden Charakters unmittelbar auf Fishers Entfremdung von Europa beziehen. Vor allem aber ist sie auch Ausdruck der wachsenden moralischen Orientierungslosigkeit Fishers, die ihm nicht nur körperlich zusetzt – Fisher plagt seit der Inbesitznahme von Greys Identität Kopfschmerzen, die letztlich auch der Grund für seinen Besuch beim Hypnotiseur sind –, sondern in denen er sich letztlich auch verliert, ausgedrückt durch seine unbeantwortete Bitte an den Hypnotiseur ihn aufzuwecken zu Ende des Films: Seine (akustische) Verbindung zur Realität ist gekappt und wird durch eine (räumliche) Verbindung in sein Inneres ersetzt, die ihm seine eigenen, zuvor unbekannten Abgründe nun visuell komprimiert aufzeigt: Denn nicht nur befindet sich der Schacht, in dem sich ein Lemur versteckt, an einem völlig unerwarteten Ort, nicht nur führt er direkt in den Boden, den man zuvor noch als solide und bekannte, nachvollziehbare Größe wahrgenommen hat. An seinem Boden befindet sich auch ein geheimnisvolles Tier, dessen bloße Existenz an diesem unwirtlichen Ort schon für ein Gefühl der Irritation und nachfolgend des Unbehagens sorgt: Der Raum bzw. Fishers Raum und damit Fishers Psyche offenbaren letztlich geheime und irrationale Verbindungen, die ihm nicht bekannt waren und ihn schockieren, was letztlich in einer psychischen Krise mündet.

3.2.3.6 Verwendung von Raum und Zeit

Lars von Trier hat den Filmraum in *THE ELEMENT OF CRIME* sehr bewusst und detailliert gestaltet, was allein schon durch seine starke Abweichung von der Realität deutlich wird. Der Raum ist hier keine physikalische Größe mehr, nicht einmal eine gestaltete Bühne, sondern ein eigenständiges Erzählmittel. Als solches wird es nach Belieben genutzt, teilweise ohne dabei auf die in ihm handelnden Figuren Bezug zu nehmen oder auf physikalische oder rationale Zwänge Rücksicht zu nehmen. Ermöglicht wird dies durch die Subjektivierung des Raums:

Tatsächlich ist der Raum in *THE ELEMENT OF CRIME* auch im Sinne der Diegese keine physikalische Größe, sondern wird in den imaginären Bereich von Fishers Geist transferiert. Damit verschieben sich teilweise die Prioritäten der Darstellung: Nicht mehr die Handlung allein, also die agierenden Figuren stehen im Mittelpunkt. Der Raum tritt dabei auch nicht als – letztlich – beliebige Lokalisierung dieser Handlung auf, wie es üblicherweise der Fall ist. Er bzw. dessen Gestaltung ist vielmehr erzählerisches Element, das die Handlung kommentiert,

interpretierbar macht und quasi für sich selbst steht. Der Raum ist untrennbar mit der Hauptfigur verbunden, in gewissem Sinne sogar mit ihr ident.



(Abb. 16) Das von Fisher vermutete „H“ ist tatsächlich eine Spiegelung der ersten Tatorte und visualisiert deren Reproduzierbarkeit.

Andererseits verlieren Raum und Zeit dadurch – zumindest im Sinne der Diegese – ihre grundlegendsten Eigenschaften: Sie sind nicht mehr objektiv und somit auch nicht real. Diese Auflösung von Zeit und Raum wird letztlich auch in der Handlung selbst thematisiert: Die Begrenzung des perfekten Quadrats der Morde Harry Greys wird durch Spiegelungen aufgebrochen. Der vormals also fest definierte Raum wird durch die Spiegelung zu einer reproduzierbaren und damit wahllosen Größe –

und mit ihm auch der Täter: Denn gemeinsam mit den Tatorten wird auch der Mörder gespiegelt und reproduziert. Diese Eigenschaft der Reproduzierbarkeit wird auch dadurch gesteigert, dass es sich beim Quadrat um eine der elementarsten geometrischen Figuren handelt, die leicht zu bilden, für jedermann nachvollziehbar ist und dadurch eine gewisse Natürlichkeit besitzt. Gleichzeitig steht die Zeit in Europa still. Ebenso wie der Raum bietet sie keinerlei Orientierung mehr, ist also nicht mehr objektiv.

3.3 EPIDEMIC (1987)

3.3.1 Inhalt

EPIDEMIC besteht aus zwei parallelen, aber punktuell miteinander verknüpften Geschichten: Die erste Geschichte handelt von den zwei jungen Filmemachern Lars und Niels. Sie ist der Hauptstrang des Films und soll daher in der Folge als „erste Erzählebene“ bezeichnet werden. Dieser Teil des Films ist in fünf Kapitel unterteilt, wobei ein Kapitel jeweils einen Tag in der Diegese dieses Erzählstrangs zeigt. Die zweite Geschichte des Films – in der Folge als „zweite Erzählebene“ bezeichnet – ist die Geschichte von Dr. Mesmer und seinem Kampf gegen eine Epidemie. Dieser Teil des Films verläuft gewissermaßen unabhängig von der ersten Erzählebene, da sie eine Geschichte in der Geschichte ist, eine Geschichte, die sich die Figuren Lars und Niels auf der ersten Erzählebene ausdenken.

Darüber hinaus existiert auf der ersten Erzählebene zusätzlich noch die Erzählperspektive eines allwissenden Erzählers. Er kommentiert die Ereignisse aus der Zukunft⁶⁹. Diese Erzählersequenzen sind teilweise auch mit Bildern aus der Zukunft dieser ersten Erzählebene unterlegt.

Der Film beginnt mit dem Kapitel „Erster Tag“: Der Zuschauer sieht Niels beim Ausdrucken eines Drehbuchs, an dem er und sein Freund und Kollege Lars in den letzten Monaten gearbeitet haben. Doch ein Computervirus hat die Daten auf der Diskette zerstört, lediglich der Titel des Films wird noch ausgedruckt: „Der Polizist und die Hure“. Lars und Niels versuchen sich nun an die Geschichte zu erinnern, doch keiner der beiden weiß auch nur, wie es anfang. „Ich erinnere mich nur schwach an das Ende“⁷⁰, bemerkt Lars. Doch für den kommenden Samstag ist der Filmproduzent bereits eingeladen und erwartet ein ausgereiftes, fertiges Drehbuch. Also beschließen die beiden Autoren – nicht zuletzt weil sie den Verlust ihres vorherigen Projekts kaum zu bedauern scheinen – in den fünf Tagen, die ihnen bis Samstag bleiben, einfach ein neues Drehbuch zu schreiben. Der Titel ist schnell gefunden: „Epidemic“ soll es heißen. Niels hämmert den Titel in seine Schreibmaschine und synchron zu den Buchstaben auf dem Papier erscheinen die Lettern in roter Farbe am linken oberen Bildrand, wo sie über die Länge des Films über auch bleiben. Eine Erzählerstimme berichtet nun in der Vergangenheit von einem Virus, das sich auszubreiten begann, just in den fünf Tagen, in denen Lars und Niels an „Epidemic“ arbeiteten, und der ausbrach, als sie das Drehbuch beendet hatten. Der Erzähler bezeichnet diese Parallelität zwischen Drehbuch und Realität als Zufall. Der Bericht des Erzählers wird begleitet von einer Kamerafahrt durch die leere, verwüstete Wohnung von Lars und Niels. Zahlreiche Blutflecke auf dem Boden, Tischen und an den Wänden geben dem Zuschauer eine dunkle Vorahnung bezüglich der kommenden Ereignisse.

Hierauf springt der Film wieder in die Gegenwart des Hauptstrangs zurück. Lars und Niels besuchen eine alte Bibliothek, um sich über vergangene Epidemien – vor allem die Pest – zu informieren. Ein Bibliothekar erzählt Niels von der Geschichte der Krankheit und dem Praktiken der damaligen Bevölkerung – etwa ein Kreuz an die Tür eines Hauses zu malen, um es zu segnen. Später seien solche Kreuze an den Türen der Häuser als Erkennungsmerkmal für eine Verseuchung derselben verwendet worden. Lars blättert derweil in alten Unterlagen, als ihm der Totenschein eines Arztes, Dr. Mesmer, runterfällt. Lars und Niels gehen nun mit

⁶⁹ Anm.: Der Begriff „Zukunft“ ist in Bezug auf den Hauptstrang der ersten Erzählebene zu verstehen.

⁷⁰ EPIDEMIC, 00:06:48

dem Bibliothekar in die feuchten und dunklen Kellergewölbe der Bibliothek. Der Bibliothekar spricht von der Ursache für den eigenartigen Geruch: Aufgrund der Feuchtigkeit trete Salpeter aus den Wänden aus. Dies sei auch der Grund für das gelegentlich zu hörende Knacken. „Es ist eine Art Mauerkrankheit“⁷¹, sagt er.

Der Film weist nun einen diegetischen Bruch auf und die zweite Handlungsebene wird eingeführt: In einem Kellergewölbe, vermutlich demselben, in dem sich zuvor Lars und Niels aufhielten, sieht man nun einen jungen Arzt, Dr. Mesmer, und eine Schar Ärzte, wie sie auf ihn einreden. Sie beleidigen und beschimpfen ihn. Offenbar ist Dr. Mesmer fest entschlossen die Stadt zu verlassen und durch das Land zu reisen, um das Elend der Bevölkerung, die gegenwärtig unter einer Epidemie zu leiden hat, medizinisch zu lindern. Die Ärzte reden auf ihn ein, dass die Krankheit hoch ansteckend und zudem unheilbar sei. Offenbar der Oberste der Ärzte bietet ihm sogar ein Ministeramt in einer provisorischen, von ihm geführten Regierung an, doch Dr. Mesmer lässt sich nicht abhalten, nicht einmal von der Drohung ihn aus der Ärztekammer auszuschließen. Zuletzt verlässt er wortlos den Raum.

Dies ist, wie erwähnt, die zweite Erzählebene des Films. Da die beiden Autoren Lars und Niels auf der ersten Erzählebene diese Geschichte entwickeln, erfährt der Zuschauer über das Drehbuch „Epidemic“ bzw. die zweite Erzählebene zahlreiche Details, die im Film nicht direkt dargestellt werden, vor allem über die Figur Dr. Mesmer. Die filmischen Ausschnitte dieser Geschichte, die von nun in unregelmäßigen Abständen vorkommen, sind hingegen nur lose miteinander verbunden. Zwar stehen sie offenbar in einer chronologischen Reihenfolge, jedoch wären sie u.a. aufgrund ihrer Kürze ohne die Erklärungen und Erläuterungen durch Lars und Niels bei ihrer Beschreibung des Drehbuchs auf der ersten Erzählebene kaum zu verstehen und in einen gemeinsamen Kontext zu setzen.

Es beginnt das zweite Kapitel: „Zweiter Tag – Die Linie“. Der Erzähler berichtet von dem schlechten Wetter, das zu jener Zeit herrschte, weshalb alle geglaubt hatten, sie wären nur erkältet oder hätten eine Grippe. Die beiden Autoren hätten sowieso häufig Kopfschmerzen gehabt wie bei Kreativen üblich. Lars und Niels entwerfen nun die Handlung ihres Films an einer Linie, die sie an die Wand malen. Sehr spontan, beinahe beliebig wirkt es, wie sich die beiden in dieser Szene zahlreiche Elemente ihres Films ausdenken und zusammenwerfen. Der Zuschauer bekommt hier nicht nur einen Überblick über die Handlung der zweiten Erzählebene, sondern erfährt auch diverse Einzelheiten, die aus den Ausschnitten nicht zu erfahren wären, so etwa dass Mesmer selbst das Virus in sich trägt und es somit letztlich sein Idealismus ist, der ihn selbst die Krankheit verbreiten lässt. Ebenso schlägt Lars

⁷¹ EPIDEMIC, 00:12:52

an dieser Stelle vor, die Ouvertüre aus Richard Wagners Oper „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ in den Film einzubauen, die bereits im ersten Filmausschnitt der zweiten Erzählebene zu hören war.

Derweil laufen auch die ersten Vorbereitungen für den Besuch des Produzenten: Nachdem Susanne, Niels' Freundin, bereits mit Lars über ihre Essenspläne und ihre Vorbereitungen für den Samstag gesprochen hatte, kommt nun ein Weinkenner, um bei der Auswahl der Weine behilflich zu sein. Auf Nachfrage berichtet er beiläufig von einer Art Weinpest, die es einmal in Frankreich gegeben haben soll, und von ihren verheerenden Auswirkungen auf die Weinproduktion des Landes. Lars sitzt derweil genervt in der Badewanne und versucht sich zu entspannen.

Der Film wechselt nun wieder auf die zweite Erzählebene: Dr. Mesmer wird, unter den dramatischen Klängen von Wagner, an einem Seil aus einem Hubschrauber hängend und mit einer großen Rotkreuzfahne am Seil über das Land geflogen und schließlich herabgelassen; seine Ankunft wirkt heldenhaft. Die Sequenz endet mit der kurzen Einführung einer weiteren Figur: Ein Mann sitzt im Badezimmer seines Hauses vor dem Spiegel und rasiert sich. An die Außenwand des Hauses ist ein Kreuz gemalt.

Das nächste Kapitel beginnt: „Dritter Tag – Deutschland“. Lars und Niels machen einen Kurztrip nach Deutschland. Niels beschreibt dabei das Ruhrgebiet: „Wir fahren durch eine der schlimmsten Gegenden Europas. Oder durch eine der interessantesten. Hier befindet sich die gesamte Industrie Europas... in dicken Klecksen auf der Karte.“⁷² Währenddessen arbeiten sie weiter an ihrem Drehbuch. Lars schlägt vor, Mesmer eine andere Figur, einen Theologen kennenlernen zu lassen, der seine Priesterausbildung im Schnellverfahren gemacht hat: „So können wir uns über die Religion lustig machen. Und auch über das Ausbildungssystem.“⁷³ Niels schlägt auch vor, die Freundin von Mesmer, eine Krankenschwester, lebendig begraben zu lassen, weil dies in damaliger Zeit häufig vorgekommen sei - der Film wechselt für eine Einstellung in die zweite Erzählebene und stellt diese Idee von Niels visuell dar. Während Lars und Niels nun an einer Seilbahn über das Land fahren, berichtet der Erzähler von der Verbreitung des Virus: „Moderne Transportmittel beschleunigten die Verbreitung der Bakterien. Innerhalb weniger Stunden erreichten die Keime neue Erdteile.“⁷⁴

Lars und Niels beantworten sich nun eine Frage, die ihnen bereits zuvor bei einem Vergleich von Eiter aus Pestbeulen und Zahnpasta gekommen war: Wie kommt es, dass

⁷² EPIDEMIC, 00:38:27

⁷³ EPIDEMIC, 00:40:50

⁷⁴ EPIDEMIC, 00:43:35

Zahncreme in Streifen aus der Tube kommt und sich nicht vorher vermischt? In einem Selbstversuch erfahren Lars und Niels, dass die Tube in zwei separate Kammern eingeteilt ist. Danach machen die beiden einen Besuch bei einem alten Freund aus Deutschland, Udo. Auf die obligatorische Frage nach dem Wohlbefinden, antwortet Udo, dass seine Mutter gerade gestorben sei. In einem umfangreichen Bericht erzählt er ihnen, was seine Mutter ihm an ihrem Sterbebett erzählt habe: Wie sie ihn noch zu Ende des zweiten Weltkriegs während eines Luftangriffs mit Phosphorbomben zur Welt gebracht habe und mit ihm als Neugeborenem zum Aachener Weiher geflüchtet sei, um sich vor dem Feuer zu schützen. Dort habe sie furchterliche Dinge erlebt, deren Schilderung Udo schließlich zum Weinen bringt. Gemeinsam begeben sie sich zum Aachener Weiher, wo Udo erneut von den Ereignissen spricht: „All those people screaming in this lake. They were not Nazis. My mother was not a Nazi.“⁷⁵

Nach ihrem Besuch befinden sich Lars und Niels in einem Hotel. Niels hat eine Idee, wie man das Virus nennen könnte. Im folgenden Ausschnitt aus der zweiten Erzählebene erfährt der Zuschauer, dass dieser Name DIN lautet. Ebenfalls sieht man Lars' vorherige Idee verwirklicht: Ein schwarzer Mann, offenbar Dr. Mesmers Begleiter, berichtet von den diversen Ausbildungen und ihrer Länge. Er hätte zwei Tage studiert und am Ende seine Bibel in die Hand bekommen: „I told them, this book is goddamn Latin. They told me I was a Catholic priest. What the hell.“⁷⁶ Mesmer und sein Begleiter bewegen sich nun, wie es scheint ziellos durch die menschenleere Einöde. Auf einem Floß ziehen sie ihr Hab und Gut – in erster Linie Mesmers Arzttasche – hinter sich her, während sie selbst durch das Wasser warten. Plötzlich bekommt der Priester einen Anfall. Unter dem erneuten Einsetzen des heroischen Tannhäuser-Motivs gibt Mesmer ihm eine Spritze, um seine Schmerzen zu lindern.

Es beginnt das vierte Kapitel: „Vierter Tag – Krankenhaus“. Susanne erzählt Lars, dass Niels im Krankenhaus sei. Es handle sich aber nur um einen kleinen Eingriff, der bereits lange geplant war und lediglich von Niels vergessen wurde. Im Krankenhaus erzählt Niels, dass es nur ein paar kleine Schwellungen wären, die er schon länger hatte und endlich entfernt werden mussten. Niels erzählt Lars nun von einem gewissen Palle. Nachdem der erfahren hatte, dass sie eine Horrorgeschichte schreiben, hat er ihm das Angebot gemacht, in die Pathologie zu kommen, um dort bei einer Obduktion anwesend zu sein. Da Niels aber im Bett bleiben muss, könne nur Lars diese Möglichkeit wahrnehmen. Obwohl der sich zunächst sehr

⁷⁵ EPIDEMIC, 00:51:45

⁷⁶ EPIDEMIC, 00:53:28

dagegen sträubt, entschließt er sich letztlich doch dazu. Der obduzierende Arzt erzählt Lars, dass es normalerweise unnötig sei, Handschuhe und Gesichtsmaske zu tragen. Doch in diesem Fall handle es sich um eine noch unbekannte Art der Gewebeveränderung, die in den letzten Tagen schon in mehreren Fällen die vermutete Todesursache war.

Nun wechselt der Film wieder zur zweiten Erzählebene. Der Priester liegt betend im Wasser und berichtet von einem Feuer, das in Dr. Mesmers Stadt außer Kontrolle geraten sei, nachdem Mesmer gegangen war. Der sitzt derweil über ihm auf einer Statue und beobachtet ihn, wie er offenbar im Sterben liegt. Als der Priester seine letzten Worte spricht: „All a nigger needs are loose shoes, tight pussies and a warm place to shit!“⁷⁷, und zu schreien anfängt, erklingt erneut das Tannhäusermotiv. In diesem Moment fährt die Kamera zurück und man erkennt, dass er in einer größeren Menge von Menschen schwimmt.

Es beginnt das letzte Kapitel: „Fünfter Tag – Das Essen (Die Mädchen aus Atlantic City)“. Es ist der Tag des Essens mit dem Produzenten: „Die Autoren hatten (...) getan, was sie konnten. Sie erfanden eine unheilbare Krankheit, beschrieben die Ausbreitung... und legten ihrer Arbeit das Leiden anderer Menschen zugrunde.“⁷⁸ Niels erzählt von einer Idee, die ihm vor längerer Zeit gekommen war. Er wollte etwas über Atlantic City erfahren, weil er einen Film über die Stadt gesehen hatte, konnte und wollte sich allerdings die Reise dorthin nicht leisten. Also schrieb er an verschiedene Lokalzeitungen, um dort Anzeigen für Brieffreundschaften zu schalten, in denen er sich als 16jähriger ausgibt. Gemeinsam mit Lars begutachtet er nun das Ergebnis seiner Arbeit und amüsiert sich über die Antworten der jungen Mädchen aus Atlantic City.

Kurz darauf beginnt das lang angekündigte Abendessen mit dem Filmproduzenten Claes. Lars, Niels und seine Freundin Susanne haben sich rausgeputzt und versuchen einen guten Eindruck zu machen. Niels macht häufig auf die Qualität des Weines und des Essens aufmerksam. Lars hingegen scheint weitaus angespannter zu sein. Als er Claes das Ergebnis ihrer Arbeit übergibt, zwölf Seiten, ist der äußerst verstimmt. Er und vor allem die Produktionsfirma hätten ein Drehbuch von mindestens 150 Seiten erwartet – aber er ist noch nicht völlig ablehnend. Lars versucht ihn von der Qualität des Drehbuchs zu überzeugen. Er erzählt ihm vom Ende der Geschichte: Nachdem alle gestorben sind, zieht sich Mesmer in eine Höhle zurück, um sich vor der Krankheit zu schützen. Als ihm jedoch klar wird, dass die Krankheit in ihm steckt, kommt er heraus „knielt nieder und dankt Gott für das Leben, das er

⁷⁷ EPIDEMIC, 01:08:40

⁷⁸ EPIDEMIC, 01:09:20

einmal hatte“⁷⁹. Claes ist von dem Ende wenig beeindruckt und bezeichnet es als „etwas erbärmlich“⁸⁰.

Um ihm einen plastischeren Eindruck der Geschichte zu vermitteln, haben sich Lars und Niels jedoch noch einen Höhepunkt für den Abend einfallen lassen: Ein Hypnotiseur und ein Medium kommen zu Besuch. Der Hypnotiseur versetzt das Medium in Trance und lässt es in die Geschichte ihres Drehbuchs „Epidemic“ eintreten: „Gehe in den Film. Gehe in Epidemic.“⁸¹ Die Frau berichtet von den Dingen, die sie sieht: Krankheit und Elend, ein Haus, das gemieden wird, „weil dort eine Krankheit herrscht“⁸². Sie beschreibt die grausam zugerichteten Leichen und die Körper der Lebenden, die sogar noch schlimmer aussehen, über und über mit schwarzen Beulen überwuchert. Die Zuschauer im Raum sind sichtlich beeindruckt und gefesselt von der Intensität der Erzählung. Zusehens wird die hypnotisierte Frau nun hysterisch, beginnt zu weinen und zu schreien. Währenddessen geschehen verschiedene Dinge: An Niels vorbei, der am Fenster steht, fährt die Kamera auf die gegenüberliegende Wohnung zu, wo jedoch nur undeutlich ein telefonierender Mann zu erkennen ist. Auf ein Hupen hin schaut Niels aus dem Fenster, dort stehen zwei Autos auf der Straße – wieder ist wenig zu sehen. An Niels erkennt man nun eine kleine Beule. Die Séance gerät nun völlig außer Kontrolle. Es scheint, als ob das Medium die seelischen Schmerzen kaum ertragen kann. Sie schreit laut herum und läuft durch den Raum. Der Hypnotiseur versucht sie aufzuwecken: „Du verlässt den Film. Du verlässt Epidemic.“⁸³, doch als sie die Augen aufschlägt schreit sie noch heftiger als zuvor, mehr noch: Sie springt auf den Tisch und sticht sich mit einer Gabel die Beulen auf, die sie plötzlich am Hals hat. Auch Niels merkt nun, dass er mehrere Beulen am Handgelenk hat. Susanne spuckt Blut.

Musikalisch untermalt vom Tannhäusermotiv fährt die Kamera schließlich durch die Wohnung und dokumentiert das Ende des Films: Das Medium liegt noch zuckend mit aufgestochenem Hals auf dem Tisch, Susanne liegt ohnmächtig oder eventuell sogar tot am Boden, während Niels versucht, sich um sie zu kümmern. Lars sitzt niedergeschlagen im Wandschrank; mit dem Ende des Tannhäusermotivs endet auch der Film und sein Blick geht gen Himmel.

Der Abspann besteht aus langen Kamerafahrten, die Autobahnlandschaften zeigen, untermalt von dem Lied „Epidemic we all fall down“, komponiert von Lars von Trier und Niels Voersel.

⁷⁹ EPIDEMIC, 01:23:29

⁸⁰ EPIDEMIC, 01:23:40

⁸¹ EPIDEMIC, 01:29:23

⁸² EPIDEMIC, 01:30:42

⁸³ EPIDEMIC, 01:37:20

3.3.2 Gestaltung

3.3.2.1 Seheindruck und Mise-en-scène

Das Konzept des Films EPIDEMIC als Film-im-Film und dazugehöriger Entstehungsgeschichte macht es zwingend erforderlich, auch die gestalterischen Mittel der beiden Erzählebenen separat zu analysieren. Dies ist vor allem auch aufgrund der teilweise vorhandenen und gezielt eingesetzten Schnittmengen bei den Gestaltungselementen geboten, um diese eindeutig identifizieren und in Hinsicht auf ihre Wirkung einordnen zu können:

Der gesamte Film – also erste und zweite Erzählebene – ist in schwarz-weiß gehalten. Eine Ausnahme bilden die blutroten Lettern „EPIDEMIC“, die zu Beginn des Films an der linken, oberen Bildecke erscheinen und den gesamten Film über nicht mehr verschwinden. Ihre Präsenz hat zahlreiche, teilweise entgegengesetzte Eigenschaften und Wirkungen auf den Zuschauer: Zunächst heben sie sich aufgrund ihrer Farbigkeit, ihrer Nicht-Zugehörigkeit zum filmischen Raum und ihrem plötzlichen Auftauchen stark vom übrigen Filmbild ab. Sie wirken somit ähnlich, wie eine normale Titeleinblendung zu Beginn eines Films. Ihr Erscheinen hat zudem aber noch etwas unterschwellig Bedrohliches an sich. Dies liegt vor allem an der blutroten Farbe und damit korrelierend der Bedeutung des Wortes „Epidemic“, aber auch an ihrer Endgültigkeit: Das geräuschvolle Hämmern der Schreibmaschine und das gleichzeitige Auftauchen suggerieren eine gewisse Wucht und Stärke. Ebenso wie die Buchstaben auf dem Papier sind auch jene in der Bildecke nicht mehr zu löschen. Mit der Zeit gewöhnt sich der Zuschauer jedoch an den Schriftzug, so dass er ihn mit fortschreitender Filmdauer nicht mehr bewusst wahrnimmt.

Abgesehen von dem Schriftzug gibt es noch weitere gestalterische Elemente, die eine gewisse Verbindung zwischen den beiden Erzählebenen entstehen lassen, die unabhängig vom diegetischen Zusammenhang existiert. An erster Stelle ist hier natürlich die Doppelbesetzung einiger Schauspieler zu nennen. So spielt Lars von Trier sowohl die Figur Lars auf der ersten Erzählebene als auch Dr. Mesmer auf der zweiten Erzählebene. Auch verschiedene Orte und Handlungen aus der zweiten Erzählebene erinnern teilweise stark an Elemente aus der ersten Erzählebene: So scheint der Keller der Bibliothek, den Lars und Niels zu Beginn aus Recherchegründen besuchen, der gleiche zu sein, wie der, den man in der darauffolgenden Szene der zweiten Erzählebene sieht, ohne dass ein diegetischer Zusammenhang bestehen würde: Weder sprechen Lars oder Niels davon, diesen Ort in ihr Drehbuch einzuarbeiten, noch wird erwähnt, dass er in Bezug auf vergangene Seuchen von

besonderer Bedeutung gewesen wäre. Ähnliches gilt für eine spätere Szene, in der Dr. Mesmers Begleiter, der Priester, in einem flachen Gewässer inmitten einer kleinen Menschenmenge zu schreien anfängt. Auch wenn es keinerlei diegetischen Zusammenhang gibt, erinnert diese Szene stark an die Schilderungen Udos auf der ersten Erzählebene. Der hatte kurz zuvor davon erzählt, wie die Bewohner Kölns während der Phosphorbombenangriffe versucht hatten, sich in den Aachener Weiher zu flüchten. Diese Parallelen und Ähnlichkeiten führen dazu, dass die beiden Erzählebenen auf eine nicht räumliche oder zeitliche Art miteinander verbunden scheinen: Die zweite Erzählebene wirkt wie eine Art Puzzle, das aus mehr oder minder beliebigen Elementen der ersten Erzählebene zusammengesetzt wurde. Diese Elemente sind von vielfältiger Art und umfassen alle Aspekte des Lebens der beiden Autoren: angefangen bei der Erinnerung an eine Zahncreme mit Streifen, über die Recherche zu tatsächlichen geschichtlichen Ereignissen, bis hin zur Gestaltgebung der einzelnen Figuren (Lars als Dr. Mesmer, der Taxifahrer als Priester etc.). Die zweite Erzählebene ist somit ein eigenständiges und kohärentes weltenartiges Gebilde, das aber aufgrund seiner Entstehung von der ersten Erzählebene abhängig und somit untergeordnet ist.

Die genannten filmischen Eigenschaften bewirken eine Verbindung zwischen den beiden Erzählebenen, die aufgrund der sonst im Film vollzogenen scharfen Trennung recht auffällig ist. Auch die eben erwähnten Parallelen können teilweise Mittel dieser Abgrenzung sein: Z.B. spielt ein Schauspieler in einem kommerziellen Film üblicherweise keine zwei Figuren, ohne dass dies diegetisch begründet würde (z.B. zwei Zwillingbrüder, ein Doppelgänger o.ä.). Ebenso dient ein Set in der Regel nicht zur Darstellung zweier, diegetisch voneinander unabhängiger Orte.

Natürlich wird diese scharfe Trennung aber vor allem durch andere Mittel erreicht. Diese Mittel betreffen sowohl produktionstechnische als auch diegetische Aspekte. Die Verwendung unterschiedlicher Bildqualitäten ist vielleicht das hervorstechendste Mittel: Während die erste Erzählebene komplett im grobkörnigen 16-mm-Format gedreht wurde, ist die zweite Erzählebene ausschließlich in qualitativ hochwertigem 35-mm-Format. Hierdurch wird eine klare, aber unaufdringliche Grenzziehung zwischen den beiden Erzählebenen erreicht. Der Zuschauer erlebt diese Grenze von Beginn an als Faktum, da sie nicht inhaltlich begründet, sondern technisch gesetzt ist. Sie ist von Beginn an präsent und wird erst im Verlauf des Films inhaltlich begründet. Dabei entwickeln beide Erzähldimensionen jeweils eine Art Leitthema, deren Eigenheiten zudem durch den ständigen Wechsel der Erzählebenen

verstärkt wahrgenommen werden: Basierend auf dem wirkmächtigsten Abgrenzungsmittel – der Wahl der Filmformate – kann man „Natürlichkeit“ und „Authentizität“ als Leitmotive der ersten Erzählebene bezeichnen,⁸⁴ während der zweiten der Begriff „Filmische Künstlichkeit“ zugeordnet werden kann. Diese beiden Leitmotive ziehen sich als gestalterisches Grundthema durch den gesamten Film und sind in verschiedenen Varianten anzutreffen:

Dies beginnt bereits beim Inhalt des Films. Die erste Erzählebene spielt in einer Welt, die der zeitgenössischen Realität sehr nahe kommt. Die gesellschaftlichen Verhältnisse sind identisch, ebenso geografische Relationen: Lars und Niels machen einen Kurzurlaub im Nachbarland Deutschland, es werden dabei diverse existierende Städte sehr authentisch beschrieben⁸⁵. Der Zuschauer erhält den Eindruck, der Film spiele in seiner Welt. Zudem hat die Geschichte ein sehr authentisches und emotional nachvollziehbares Thema: Mit der Situation der beiden Filmemacher können sich die meisten Zuschauer zwar nicht unmittelbar identifizieren, das Handlungsthema „Termindruck und fremde Bewertung der eigenen geleisteten Arbeit“ ist hingegen für den Zuschauer sehr gut nachvollziehbar. Zudem wird die Filmindustrie auch alles andere als glamourös dargestellt. Die Art und Weise, wie Lars und Niels ihr Drehbuch schreiben, gleicht eher einem Handwerk. Dabei bieten sie durch ihre bodenständige Art viel Identifikationspotenzial. Sie machen Witze, reden über Belanglosigkeiten und zeigen auch nachvollziehbare Schwächen (z.B. als Lars sich sträubt, im Krankenhaus einer Obduktion beizuwohnen). Dies alles sind Elemente, mit denen sich der Zuschauer sehr leicht identifizieren kann. Gleiches gilt für die Verhaltensweisen der Figuren und ihre Interaktionen mit der Umwelt: Sie scheinen nicht Bestandteil einer konstruierten Welt und somit auch selbst nicht konstruiert zu sein. Ihr Schauspiel ist nicht dramatisch überhöht, ganz im Gegenteil; sie machen alltägliche Gesten, kratzen sich an der Nase, lachen über ihre Späße: Man hat das Gefühl, dass Lars und Niels tatsächlich nur Freunde sind, die ein Drehbuch anfertigen und dabei zufällig gefilmt wurden.⁸⁶

Diese inhaltlichen Bestandteile sind dann auch auf eine scheinbar sehr unartifizielle Art miteinander verknüpft. Die Geschichte hat keinen klassischen Aufbau, etwa einen

⁸⁴ Anm.: Vergleiche hierzu im Kapitel „Kameraarbeit und Montage“ die Bemerkungen zu den beiden Filmformaten und ihrer üblichen Verwendung.

⁸⁵ EPIDEMIC, 00:38:30

⁸⁶ Anm.: Die Tatsache, dass Lars von Trier und Niels Voersel, ebenso wie beinahe alle anderen Schauspieler auf der ersten Erzählebene, eine Figur spielen, die mit ihnen selbst praktisch identisch ist, ist in diesem Zusammenhang natürlich bemerkenswert. Jedoch soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden, einerseits da diese Tatsache den authentischen Charakter der ersten Erzählebene zwar steigert, aber darüber hinaus nicht von Belang ist; andererseits da bei einer filmischen Analyse die Besetzung als Teil der produktionstechnischen Bedingungen und somit als bedeutungslos angesehen werden muss. Im Kapitel „Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt“ wird jedoch der bemerkenswerte Charakter der Besetzung von EPIDEMIC erneut kurz angesprochen und reflektiert.

Spannungsbogen. Ganz im Gegenteil: Zahlreiche Geschehnisse, wenn nicht gar der überwiegende Teil, spielen für die Entwicklung der Geschichte – zumindest auf dieser Erzählebene – überhaupt keine Rolle. Der Besuch in Deutschland bei Niels' Freund Udo, die kurze Episode mit dem Taxifahrer zu Beginn des Films, Niels Brieffreundschaften mit den jungen Mädchen aus Übersee: All diese Ereignisse scheinen nicht mehr zu sein als das, was sie direkt darstellen – kurze Alltagsepisoden; Geschichten, die man erlebt und erzählt, teilweise ohne große Beweggründe und in der Regel, ohne dass man nochmal auf sie zu sprechen kommen müsste.

Letztlich bleiben auf der ersten Erzählebene nur zwei Konstanten: Die Arbeit der beiden Autoren am Drehbuch „Epidemic“ und die fünf Tage, die sie dafür Zeit haben. Eben diese fünf Tage sind es auch, die dem Film seine Struktur geben: Der Film ist in fünf Kapitel eingeteilt, fünf Kapitel, die jedoch nicht nach inhaltlichen Aspekten strukturiert sind, sondern sich lediglich auf den zeitlichen Verlauf beziehen. Ein Tag entspricht einem Kapitel. Man sollte in diesem Zusammenhang auch nicht außer Acht lassen, dass diese Art der Strukturierung sehr stark der menschlichen Wahrnehmung des Alltags ähnelt: Nicht in inhaltlichen Einheiten sind wir gewohnt die Welt wahrzunehmen, sondern in Messeinheiten, also Minuten, Stunden und eben auch Tagen. Für einen Film ist eine solche Kapiteleinteilung ungewöhnlich. Er besteht für gewöhnlich aus einer Exposition, einer Konfrontation und zuletzt einer Auflösung, wobei Exposition und Auflösung zusammen etwa dieselbe Länge haben wie die Konfrontation.⁸⁷ Auch wenn sich die Kapiteleinteilung eines Films nicht zwangsläufig an dieser Strukturierung orientieren muss, ist sie in der Regel doch von Belang, besonders für die Benennung der Kapitel. Dies wird z.B. deutlich, wenn man sich die Namen der einzelnen Kapitel ansieht, besonders jenen des fünften Kapitels: „Fünfter Tag – Das Essen (Die Mädchen aus Atlantic City)“. Der Zusatz „Die Mädchen aus Atlantic City“ weckt beim Zuschauer die Erwartung, dass diese inhaltliche Episode von einer erwähnenswerten Bedeutung ist. Diese Erwartung wird allerdings enttäuscht: In Relation zu den Ereignissen beim darauffolgenden Essen verblasst Niels Geschichte und erscheint völlig belanglos. Jedoch ist das Ereignis zeitlich von Belang; es nimmt einen nicht unerheblichen zeitlichen Anteil des Kapitels ein. In einer zeitlichen Einteilung der einzelnen Kapitel ist es nur konsequent auch die Benennung der einzelnen Kapitel von zeitlichen Gesichtspunkten abhängig zu machen, also das Kapitel nach den Ereignissen zu benennen, die innerhalb dieses Kapitels stattfinden, unabhängig von ihrer inhaltlichen Bedeutung.

⁸⁷ vgl. Field, 1987, S.12f.

Das Gegenstück dieser strickten zeitlichen Unterteilung ist die Verortung der ersten Erzählebene. Es wird zwar häufig erwähnt, wo die einzelnen Szenen spielen, oder der Ort ist sofort, wie etwa das Krankenhaus, als ebenjener zu identifizieren. Allerdings fällt es dem Zuschauer schwer diese dargestellten Orte inhaltlich zu verbinden und dadurch nachzuvollziehen. Das hat verschiedene Ursachen, die teilweise auch miteinander verbunden sind: Die gestalterische Konzentration auf die zeitliche Dimension, die sich unter anderem in der genannten Unterteilung und Benennung der Kapitel ausdrückt, führt gleichzeitig zu der zuvor bereits beschriebenen Beliebigkeit in der Handlung, also einer Abwertung⁸⁸ des Inhalts. Raum ist im Film aber in gewisser Hinsicht abhängig von der Handlung. Ein dargestellter Raum, in dem nichts Wichtiges gezeigt wird, ist letztlich bedeutungslos, er verliert seine Darstellungsberechtigung. Die erwähnte Abwertung der Handlung führt somit auch zu einer Abwertung des Raums. Da der Zuschauer nämlich nicht weiß, welche Teile der Handlung überhaupt von Bedeutung sind, kann er auch die dazugehörigen Orte in Bezug auf ihre inhaltliche Wichtigkeit nicht einordnen. Ein Ort bekäme somit in der Darstellung des Films letztlich die inhaltliche Bedeutung eines jeden anderen Ortes, da es keinen echten Handlungsfortschritt gibt: Wie erwähnt ist die einzige Konstante das Drehbuch und der Termin, zu dem es fertiggestellt sein muss; ein zeitlicher Rahmen. Abgesehen von Lars' und Niels' Schreibtätigkeit, sind alle Ereignisse auf dem Weg dahin für den Handlungsverlauf der ersten Erzählebene von geringer oder gar keiner Bedeutung. Dies erkennt man auch daran, dass – abgesehen von dem anstehenden Essen am fünften Tag – keine im Film dargestellte Handlung und somit kein Ort von den Figuren angekündigt oder im Rückblick betrachtet wird. Der daraus resultierende Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass abgesehen von Lars' und Niels' Wohnung kein Ort im Film ein zweites Mal besucht wird und die einzelnen Orte auch in keiner direkten Beziehung zueinander stehen.

Der Zuschauer wird also weder auf eine Handlung bzw. einen Ort vorbereitet, noch wird er dabei unterstützt den Ort oder die Handlung in Bezug auf ihre Bedeutung zu bewerten. Was daraus folgt ist eine gewisse inhaltlich-räumliche Orientierungslosigkeit und in der Folge teilweise eine leichte Befremdung in Bezug auf die Gestaltung der ersten Erzählebene. Dies liegt vor allem daran, dass diese beinahe anti-narrative Darstellung vollkommen mit den Sehgewohnheiten des Zuschauers bricht und somit unerwartet ist. Zudem stuft der Zuschauer aus persönlicher Erfahrung den Besuch gewisser Orte bzw. die Handlung an ihnen selbständig als bedeutsam ein – z.B. die Reise nach Deutschland oder

⁸⁸ Anm.: "Abwertung" ist diesem Zusammenhang in Bezug auf den Zuschauer bzw. dessen Aufmerksamkeit zu verstehen.

Niels' Aufenthalt im Krankenhaus. Die Tatsache, dass diese Ereignisse weder angekündigt noch im Nachhinein beredet werden, wirkt in diesem Zusammenhang ebenfalls irritierend.

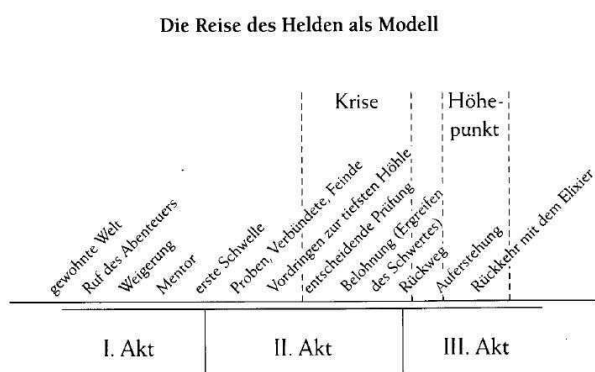
Der Raum der ersten Erzählebene bleibt im Kopf des Zuschauers also eine lose verbundene Ansammlung von Orten, die kein narratives Rückgrat besitzt, das sie zu einem mehr oder weniger homogenen Ganzen vereinen könnte. Das Fehlen dieses narrativen Elements steigert allerdings auch den authentischen Gehalt der ersten Erzählebene. Nicht nur weil die lose Verbindung von Mikrogeschichten stark an eine Dokumentation erinnert⁸⁹; die Darstellung des Raums hat zudem auch eine auffällige Ähnlichkeit mit den urbanen Habitaten des Menschen. Auch hier sind die einzelnen Orte nur lose miteinander verbunden und besitzen jeweils eine eigene Bedeutung, die verhältnismäßig unabhängig von denen der übrigen ist. In den meisten kommerziellen Filmen wird ein Handlungsort hingegen möglichst kompakt und ganzheitlich präsentiert, um beim Zuschauer für Orientierung zu sorgen. Wechselt der Handlungsort z.B. von Stadt zu Stadt, werden häufig Orientation-Shot-Montagen eingefügt, die Einstellungen von Wahrzeichen und typischen Orten vom neuen Handlungsort zeigen. Eine solche Darstellung ist zwar leicht nachvollziehbar, weicht aber von der Umweltwahrnehmung eines Stadtbewohners ab, der seine Umwelt viel unverbundener und subjektiver wahrnimmt. Die persönliche Raumwahrnehmung z.B. eines Berliners ist wohl in den wenigsten Fällen dominiert von den Wahrzeichen seines Wohnorts wie dem Brandenburger Tor oder der Siegessäule, sondern vielmehr geprägt von der eigenen Wohnung und dem Arbeitsplatz.

Die zweite Erzählebene bietet zu dieser Authentizität gewissermaßen das Gegenmodell: Die Situation, in der sich Dr. Mesmer befindet, muss auf die meisten Zuschauer hochgradig unreal wirken. Die Allgegenwärtigkeit einer hochansteckenden und tödlichen Seuche ist eine Extremsituation, die nur die wenigsten Menschen ansatzweise nachvollziehen können. Dazu steigert die Tatsache, dass Dr. Mesmer als einsamer Held in einem aussichtslosen Kampf auszieht, um diese Seuche zu bekämpfen, und letztlich sogar selbst der Herd dieser grassierenden Seuche ist, den unrealen Charakter der Geschichte noch weiter. Passend zur Geschichte ist auch deren Inszenierung: Die Dialoge sind teilweise unangebracht dramatisch, zahlreiche Gesten, vor allem von Dr. Mesmer wirken vollkommen überzogen.

⁸⁹ Anm.: Bei vielen Dokumentationen werden parallel oder aufeinander folgend einzelne Episoden unter einem verbindenden Thema vereinigt, z.B. bei einer Tierdokumentation über die Serengeti Episoden über die verschiedenen Bewohner der Serengeti. Diese Episoden haben dabei abgesehen von dem übergeordneten Thema keinerlei Verbindung miteinander.

Selbst die Positionierungen der Figuren im Bild sind häufig nicht nachvollziehbar und scheinen allein der dramatischen Aufladung des Filmbildes zu dienen. So liegt etwa der sterbende Priester mit gefalteten Händen in einem flachen Gewässer, während zeitgleich Dr. Mesmer auf einer hohen Marmorstatue sitzt. Die Tatsache, dass Dr. Mesmer als Hauptfigur der zweiten Erzählebenen im gesamten Film kein einziges Wort sagt, fällt dann aufgrund der allgegenwärtigen Konstruiertheit und Irrationalität dieser Filmwelt letztlich kaum noch auf, ist aber natürlich ein weiteres bedeutsames Indiz für den irrealen Charakter dieser Erzählebene, besonders im Vergleich zur Realität des Zuschauers. Diese Unwirklichkeit bewirkt eine Dominanz der gestalterischen Aspekte, d.h. der Zuschauer nimmt die Beschaffenheit der Filmwelt der zweiten Erzählebene wegen ihrer Andersartigkeit zur eigenen Realität ständig bewusst wahr.

Auch zeitlich bzw. historisch bieten sich dem Zuschauer keine echten Schnittmengen mit der eigenen Realität an: Einerseits legen zahlreiche Storyelemente eine Datierung irgendwann im Mittelalter nahe (die Existenz einer pestähnlichen Seuche, das Fehlen nationaler und internationaler Regierungen bzw. die Existenz einer städtischen Regierung, die Abschottung Dr. Mesmers Heimatstadt von der Außenwelt, die ungenügenden wissenschaftlichen und medizinischen Kenntnisse), andererseits verhindern andere Storyelemente eine solche Datierung (die Existenz eines Hubschraubers oder des Medikaments Aspirin), so dass die Geschichte sich in einer Art zeitlichen Inkohärenz befindet. Das Ergebnis dieser Inkohärenz ist eine Befremdung des Zuschauers in Bezug auf den zeitlichen Charakter der Geschichte. Die Zeit, in der die Geschichte spielt, wirkt – ebenso wie die Geschichte selbst – vollkommen konstruiert und damit von der Realität abgespalten.



(Abb. 17) „Die Reise des Helden“:
Musterdarstellung einer Heldengeschichte.

Doch nicht nur die Filmwelt, die handelnden Figuren und deren Inszenierung sind und wirken vollkommen konstruiert und künstlich. Auch der Handlungsverlauf und deren Eckpunkte wirken beinahe wie die Kopie einer klassischen Musterhandlung. Dies wird deutlich, wenn man Christopher Voglers Gliederungsmodell „Reise des Helden“,

das die Grundstruktur vieler Mythen exemplarisch beschreibt, mit der Handlung von EPIDEMIC vergleicht:⁹⁰ Obwohl nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Handlung dargestellt wird, ist doch ein beinahe identischer Aufbau zu erkennen, mehr noch: Die einzelnen Szenen passen beinahe reibungslos in das vorgegebene Schema oder sind – und das ist bemerkenswert – sogar inhaltlich mit dem Schema identisch.

Deutlich wird dieser Umstand aber auch, wenn man erkennt, wie sehr sich Lars und Niels bei ihrer – im wahrsten Sinne – Konstruktion der Geschichte an dieses Modell halten. Dies wird einerseits durch manche ihrer Aussagen deutlich („Unser Freund Mesmer ist schon



unterwegs... (...) Ich glaube, es ist nun an der Zeit... dass er mal jemanden kennen lernt.“⁹¹), vor allem aber durch ihre Handlungslinie

(Abb. 18) Lars und Niels beim Verfassen ihrer Story.

mit den einzelnen Eckpunkten, die sie gemeinsam an die Wand malen: Noch

bevor die Charaktere der Figuren entwickelt sind, bevor die Protagonisten und deren Bedeutung für die Handlung vollständig erdacht und geklärt sind, legt die Handlungslinie bereits die wichtigsten Eckpunkte anhand eines klassischen (und somit starren) Musters fest. Selbst eine Peripetie am Ende – ein klassisches Handlungselement, das bereits in Aristoteles‘ „Poetik“ beschrieben wird⁹² – ist Teil der Handlung, jedoch – und das ist entscheidend – ohne dass dieses Element der Handlung inhaltliche Tiefe verleihen würde; ganz im Gegenteil: Es wirkt völlig deplatziert.

Darüber hinaus scheinen Lars und Niels bei ihrer Entwicklung der Geschichte nicht einmal den Anspruch zu haben, die erwähnten Eckpunkte in eine realistische Handlung einzubetten: Begründungen für einzelne Storyelemente, z.B. warum der Priester Dr. Mesmer begleitet, werden nicht gegeben; das eben schon erwähnte Ende des Films wird innerhalb der ersten Erzählebene von Claes sogar als „erbärmlich“⁹³ bezeichnet. Letzten Endes muss der Zuschauer sinnlich und intellektuell zu dem Schluss kommen, dass die oberste Priorität der zweiten Erzählebene deren Form und – in deren Folge – ihre Gestaltung ist, wobei Kausalität

⁹⁰ vgl. Vogler, 1998, S.56ff.

⁹¹ EPIDEMIC, 00:39:33

⁹² vgl. Stahr, 1860, S. 105.

⁹³ EPIDEMIC, 01:23:41

und damit auch Authentizität nur eine sehr untergeordnete, wenn nicht gar keine Rolle spielen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Vergleich mit der ersten Erzählebene, die – wie zuvor erwähnt – in zeitliche Kapitel eingeteilt ist. Lars‘ und Niels‘ Handlungslinie offenbart dem Zuschauer für die zweite Erzählebene eine Abschnitts- oder – wenn man so will – Kapiteleinteilung in Bezug auf den Inhalt.

In diesem Sinne ist dann das formgebende Element der zweiten Erzählebene auch nicht die Zeit wie bei der ersten Erzählebene, sondern die Handlung bzw. das übergeordnete Handlungskonzept.⁹⁴ Der Zuschauer erfährt nichts über die zeitlichen Abstände zwischen den einzelnen Szenen. Die Reise Dr. Mesmers könnte ebenso eine Woche wie mehrere Jahre dauern. Einzig von Bedeutung sind die Tatsachen, dass sich Dr. Mesmer auf einer Mission bzw. einer Reise befindet und die damit zusammenhängenden Elemente, wie z.B. seine Motive, seine Ziele etc.

Ebenso interessant ist dabei auch die Raumwahrnehmung: Anders als in der ersten Erzählebene gibt es in der zweiten Erzählebene kaum räumliche Orientierungspunkte. Einzig Dr. Mesmers Heimatstadt ist ein Fixpunkt. Über alle anderen Orte, die Dr. Mesmer im Verlauf der Geschichte aufsucht, erfährt der Zuschauer lediglich, dass sie sich außerhalb dieser Stadt befinden. Doch im Gegensatz zur ersten Erzählebene, sind die Orte der Handlung inhaltlich definiert: Der Zuschauer weiß, warum Dr. Mesmer zu diesem oder jenem Ort reist. Seine Motive werden gleich zu Beginn der zweiten Erzählebene und indirekt auch in der ersten Erzählebene geklärt. Dr. Mesmer befindet sich auf einer Reise, die – wenn sie auch kreative und teilweise logische Mängel aufweist – für den Zuschauer inhaltlich nachvollziehbar ist. Somit kann er auch die Orte, an denen er sich aufhält inhaltlich bewerten und zueinander in Beziehung setzen. Dieser Effekt wird vor allem auch dadurch verstärkt, dass Dr. Mesmer kein lokales, sondern ein inhaltliches Ziel hat: Die Bekämpfung der Seuche. Somit wird die räumliche und zeitliche Orientierungslosigkeit, die eigentlich beim Zuschauer herrscht, belanglos. Durch die inhaltliche Aufladung kann er die einzelnen Szenen als Abschnitte auf Dr. Mesmers Reise miteinander verknüpfen und erhält so einen kohärenten Gesamteindruck in Hinblick auf Raum und Zeit, auch wenn deren Darstellung äußerst diffus ist.

⁹⁴ Anm.: Die Unterscheidung zwischen “Handlung” und “Handlungskonzept” soll hier in dem Sinne verstanden werden, dass bei letzterem nicht der Inhalt des Films im Mittelpunkt steht, also etwa eine zentrale Aussage, sondern vielmehr das gestalterische Konzept, das mit einem letztlich beliebigen Inhalt aufgefüllt wird.



(Abb. 19) Zeit und Raum: Thematisierung durch die schockierende Darstellung einer lebendig begrabenen Frau.

Aufs Äußerste konzentriert erscheint dieser Effekt in der kurzen Einstellung, die Dr. Mesmers Freundin lebendig begraben zeigt: Ort und Zeit sind in dieser Einstellung (auch in Bezug auf die übrigen Szenen der zweiten Erzählebene) nicht nur unbekannt, sondern

vordergründig auch völlig belanglos. Erst im Verhältnis zur inhaltlichen Definition, also dem

Lebendig-Begraben-Sein, gewinnen sie eine

enorme Bedeutung und verleihen der Szene ihren Charakter: übermächtig die klaustrophobische Enge des Raums, einschüchternd inszeniert durch die bedrückende schwarze Einrahmung und das langsame Heranzoomen, was den Sargraum nicht nur kleiner erscheinen lässt, sondern auch die Unmöglichkeit der Flucht visualisiert; dazu begleitend die Zeit, die für die Frau wortwörtlich mit jedem Atemzug langsam abzulaufen scheint. Raum und Zeit gewinnen erst durch die inhaltliche Einordnung der Szene eine Bedeutung und werden dadurch für den Zuschauer emotional und somit unmittelbar erfahrbar.

Diese strikte Trennung zwischen erster und zweiter Erzählebene wird zum Ende des Films abrupt und vollständig aufgebrochen: Dies geschieht natürlich vor allem inhaltlich. Durch das unter Hypnose herbeigeführte Eintauchen in das Drehbuch „Epidemic“ scheint der Virus in die Realität von Lars und Niels zu gelangen; auch wenn die Erzählerstimme zuvor von einem ungewöhnlichen Zufall gesprochen hatte, scheint ein Zusammenhang zwischen der Hypnose und dem Ausbrechen der Seuche offensichtlich zu sein. Abgesehen von der inhaltlichen und zeitlichen Übereinstimmung legt vor allem die Inszenierung der abschließenden Kamerafahrten durch die Wohnung einen solchen Schluss nahe. Alle Figuren sind dramatisch in Pose gesetzt; Lars blickt ebenso gen Himmel bzw. Zimmerdecke, wie es Dr. Mesmer am Ende seiner Geschichte getan hat. Die Kamerafahrten sind weich und nicht verwackelt, wirken nicht mehr authentisch, sondern künstlerisch aufgeladen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Verwendung von hochwertigem 35mm-Filmmaterial. Und nicht zuletzt hebt auch das heroische Tannhäuser-Motiv die Auflösung der Grenze akustisch hervor. Ebendieses Tannhäuser-Motiv ist nicht nur in zahlreichen Szenen der zweiten Erzählebene zu hören; wie Lars bei der Konstruktion des Drehbuchs anmerkt, ist es auch eine Art Erkennungsmelodie des Virus selbst: „Dieses Bakterium, das sich immer mehr nähert

(...), sollte begleitet werden von (...) [der] Ouvertüre zu Tannhäuser⁹⁵, meint Lars an einer früheren Stelle im Film.

Damit geht die zweite Erzählebene in der ersten auf: In der letzten Szene des Films, der Kamerafahrt durch die Wohnung, bleibt die Handlung inhaltlich auf der ersten Erzählebene, gestalterisch wechselt der Film hingegen zum Stil der zweiten Erzählebene. Die Infektion der Figuren durch den tödlichen Virus findet somit seine Entsprechung im Darstellungsstil.

3.3.2.2 Ton

Ebenso wie sich die *Mise-en-scène*, wie eben erwähnt, vor allem an den zwei Erzählebenen und deren Leitthemen „Authentizität“ und „filmische Künstlichkeit“ orientiert, verhält es sich auch mit der akustischen Gestaltung des Films. Als erstes zu nennen ist hier natürlich die gesprochene Sprache der beiden Erzählebenen: Die Figuren der ersten Erzählebene sprechen ihre Muttersprache, also Dänisch. Bei ihrem Besuch in Deutschland sprechen Lars und Niels mit ihrem Freund Udo Englisch, da offenbar keiner die Sprache des jeweils anderen spricht – eine für die meisten Zuschauer sehr gut nachvollziehbare Situation. Auf der zweiten Erzählebene wird hingegen allein Englisch gesprochen, ohne dass erkennbar wäre, dass die Geschichte in einem englischsprachigen Gebiet spielt. Es liegt daher nahe, den Grund hierfür anderswo zu suchen: Englisch ist die internationale Sprache des Films. Dies liegt natürlich in erster Linie daran, dass sich ein Großteil der weltweiten Filmindustrie in den USA befindet. Damit zusammenhängend sind die US-amerikanischen Filmproduktionen auf dem internationalen Markt kommerziell nicht nur mit großem Abstand am erfolgreichsten, sie sind auch seit langer Zeit stilprägend⁹⁶. Die englische Sprache der zweiten Erzählebene ist somit ein Indiz für ihren urfilmischen Charakter, vor allem in Kontrast mit der dänischen Sprache der ersten Erzählebene. Durch ebendiesen Kontrast wird auch der berechnende, kommerziell orientierte Charakter des Projekts „Epidemic“ noch stärker offenbart: Die Autoren des Drehbuchs sind keine englischen Muttersprachler. Wenn sie ihr Drehbuch auf Englisch schreiben, liegt der Schluss nahe, dass sie dies allein tun, um den Film möglichst erfolgreich international verkaufen zu können.

⁹⁵ EPIDEMIC, 00:25:50

⁹⁶ Anm.: Ein Indiz für den weltweiten Einfluss US-amerikanischer Filme ist vor allem ihr Budget: Besieht man sich den Weltfilmproduktionsbericht aus dem Jahre 2006 (www.fifo.at/download/WorldFilmProduction06.pdf), so erkennt man, dass in den Jahren 2001 bis 2005 weltweit etwa 104 Milliarden Dollar für Filmproduktionen ausgegeben wurden, wobei mehr als 69 Milliarden auf US-amerikanische Produktionen entfielen.

Parallel zu diesem Unterschied in der Sprache existiert auch ein ebensolcher in der Aufnahmequalität des Tons. Die Aufnahmen der ersten Erzählebene sind verhältnismäßig schlecht, es handelt sich ausschließlich um Production Sound. Aus diesem Grunde sind in zahlreichen Szenen auch ungewollte Nebengeräusche wie etwa Wind zu hören. Dazu wirken die Dialoge teilweise improvisiert. So machen die Figuren z.B. beim Sprechen häufig kleine Pausen, die keinerlei dramatischen oder akzentuierenden Effekt haben, sondern schlichte Denkpausen zu sein scheinen. Besonders auffällig ist dies bei den Szenen auf der Autobahn in Deutschland. Hier befinden sich die beiden Schauspieler zum Zeitpunkt des Drehs offensichtlich tatsächlich mit ihrem Wagen auf einer Autobahn und müssen sich während ihres Gesprächs vor der Kamera auch immer wieder auf den Verkehr konzentrieren. Der Grad der Authentizität wächst durch diese Tatsache enorm, da die Gespräche zwischen Lars und Niels vollkommen echt wirken bzw. es in gewissem Sinne auch sind. Das genaue Gegenteil findet sich in der zweiten Erzählebene: Die Qualität des Tons ist sehr gut und es sind keinerlei ungewollte Nebengeräusche zu hören. Zudem wirken die Dialoge konstruiert und ihr Ablauf genau einstudiert. Ein gutes Beispiel hierfür bietet gleich die erste Szene: Dr. Mesmer packt seinen Arztkoffer und wird währenddessen ständig von zwei Kollegen umrundet und abwechselnd mit Schimpfwörtern belegt. Dabei fällt vor allem das genaue Timing der beiden Männer auf: Sie bewegen sich auf jeweils eine Seite Dr. Mesmers und sprechen jeweils ein Schimpfwort, dann wechseln sie in Dr. Mesmers Rücken die Seiten und beschimpfen ihn nun von der jeweils anderen Seite.

Die Tatsache, dass Dr. Mesmer in dieser Szene, ebenso wie in jeder anderen schweigt, verstärkt zwar einerseits den Eindruck eines unrealistischen Dialogs, muss aber auch gesondert davon betrachtet werden. Da Dr. Mesmer die Hauptfigur der zweiten Erzählebene ist, ist er in beinahe jeder Szene der Mittelpunkt ebenjener. Die Tatsache, dass er zu keinem Zeitpunkt des Films etwas sagt, fällt somit besonders schwer ins Gewicht und hat weitreichende Folgen für die Wahrnehmung der zweiten Erzählebene: Dr. Mesmer kann sein Verhalten und seine Ziele nicht selbst artikulieren. Der Zuschauer erhält Informationen zu diesem Thema nur durch die Dialoge der anderen Figuren, Lars' und Niels' Gespräche auf der ersten Erzählebene und nicht zuletzt durch Dr. Mesmers Mimik und Gestik. Seine entschieden wirkenden Bewegungen, seine unveränderte Mine und sein unbeeindrucktes Schweigen erwecken beim Zuschauer den Eindruck eines fest entschlossenen Mannes – seine Motive hingegen bleiben weitestgehend unbekannt. Dazu passt auch, dass Dr. Mesmers akustische Abstinenz teilweise durch das Erklingen des Tannhäuser-Motivs aufgefangen wird. Die Musik kennzeichnet ihn in diesen Situationen als Helden, allerdings vernachlässigt bzw.

negiert sie dabei den Menschen Mesmer. Dr. Mesmer wird u.a. dadurch zur vollkommen überstilisierten Kunstfigur, die nicht nur nach einem bestimmten Muster oder Klischee konstruiert wurde, sondern dieses Klischee noch zu konzentrieren bzw. zu karikieren scheint. Ähnlich verhält es sich mit dem dunkelhäutigen Begleiter Dr. Mesmers. Die Motive für sein Handeln bleiben völlig verborgen, seine Charakterisierung als ständig fluchender und etwas verrückter Schwarzer ist dafür sehr ausgeprägt und entspricht einem häufig in der Filmwelt anzutreffenden Klischee⁹⁷. Besonders augenfällig wird dies in der Szene, als er kurz vor seinem Tod folgende, völlig unpassende Worte spricht: „All a nigger needs are loose shoes, tight pussies and a warm place to shit.“⁹⁸

Ebenso wie in den vielen bereits genannten Bereichen drängt sich auch bei der Analyse der Filmmusik eine scharfe Grenzziehung zwischen erster und zweiter Erzählebene auf. Dies liegt vor allem an der jeweiligen Einheitlichkeit auf beiden Ebenen, in diesem Zusammenhang aber natürlich auch an deren Unterschiedlichkeit zueinander: Während auf der zweiten Erzählebene die dramatisch-heroischen und Hochkultur suggerierenden Motive aus Richard Wagners Oper „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ zu hören sind, besteht die akustische Untermalung der ersten Erzählebene beinahe ausschließlich aus völlig unmelodischen Geräuschkulissen. Deren Einsetzen erscheint häufig beliebig, da meist keine direkte Verbindung zum Inhalt hergestellt werden kann. Diese Eigenschaft verschafft der akustischen Untermalung insgesamt eine starke, gewissermaßen eigenständige Präsenz. Ebenso bewirkt diese Präsenz in Verbindung mit ihrem unangenehmen und unheimlichen Charakter beim Zuschauer ein verhältnismäßig starkes und bewusstes Gefühl einer dunkeln Vorahnung, wenn nicht gar der Bedrohung.

Von diesem Schema der Klangkulisse unterscheidet sich die letzte Sequenz des Films vor dem Abspann. Wie bereits erwähnt gleicht sich die stilistische Gestaltung der ersten Erzählebene an dieser Stelle der zweiten Erzählebene an, was auch für die Filmmusik gilt. Darüber hinaus ist während des Abspanns noch das kurze Lied „Epidemic We All Fall Down“ zu hören, das ebenfalls auf einem Thema Richard Wagners beruht, aber von Peter Bach für den Film bearbeitet wurde. Dieses kurze, beschwingte Stück bildet einen starken Kontrast, sowohl zu den Opernouvertüren von Wagner, noch mehr aber zu den düsteren Klangkollagen. Dieser Kontrast wird auch durch die inhaltliche Einordnung in den Film betont, da

⁹⁷ vgl. Lau, 2007, S. 9ff.

⁹⁸ EPIDEMIC, 01:08:40

unmittelbar vorher das grausame Finale der Handlung stattfand, das darauffolgende Lied aber durch seine Lockerheit in diesem Kontext beinahe pietätlos wirkt.

Es ist zudem noch zu sagen, dass das Stück ursprünglich – wie bereits erwähnt – von Richard Wagner stammt, in Bachs Filmversion aber recht poppig klingt und dadurch in Kontrast zu den zuvor gehörten Tannhäuser-Motiven oder allgemein der Hochkultur steht.

3.3.2.3 Kameraarbeit und Montage

Die Kameraarbeit von EPIDEMIC wurde bereits im Abschnitt „Seheindruck und Mise-en-scène“ eingehend beschrieben. Dies liegt daran, dass zahlreiche Aspekte der Kameraarbeit und Montage eine sehr starke Wirkung auf den Zuschauer haben. Entscheidend hierfür sind die großen Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Erzählebene, deren Kontrast die jeweiligen Eigenheiten stärker betont. Ebenso sind die beiden Erzählebenen aber auch für sich genommen außergewöhnlich: Wie bereits erwähnt wirkt die zweite Erzählebene wie der Prototyp einer klassischen Heldengeschichte. Die Bilder sind von hoher Qualität. Es gibt zahlreiche langsame Kamerafahrten, die dem Geschehen – ebenso wie das Schauspiel der Darsteller – Würde und Gefasstheit verleihen. Die erste Erzählebene hat im Gegensatz dazu eine schlechtere Bildqualität und insgesamt einen sehr improvisierten, beinahe dokumentarischen Stil. Die Schnittfrequenz ist hier im Gegensatz zur zweiten Erzählebene höher, wobei die Schnitte aber keine künstlerische Tiefe erzeugen, wie etwa bei einem Match Cut oder einer Kontrastmontage, sondern lediglich der nachvollziehbaren und möglichst reibungslosen Vermittlung der Geschichte geschuldet zu sein scheinen. Auch Darstellungsmittel, die vor allem für Abwechslung und Unterhaltung beim Zuschauer sorgen, wie z.B. Auf- und Abblenden oder eine Amerikanische Montage, sind nicht vorhanden.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die weitere Bedeutung des gewählten Filmmaterials: Der hochwertige 35mm-Film ist Standard bei kommerziellen Filmproduktionen, der grobkörnige 16mm-Film wird hingegen wegen des geringeren Kostenfaktors vor allem bei Dokumentarfilmen verwendet.⁹⁹ Man kann daher davon ausgehen, dass bei einem Gros der Zuschauer dieses Format mit Dokumentarfilmen konnotiert ist und somit die Handlung, allein durch die Wahl des Filmmaterials, unbewusst als abgefilmte Realität erscheint.

⁹⁹ Rother (Hg.), 1997, S.112.

3.3.3 Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt

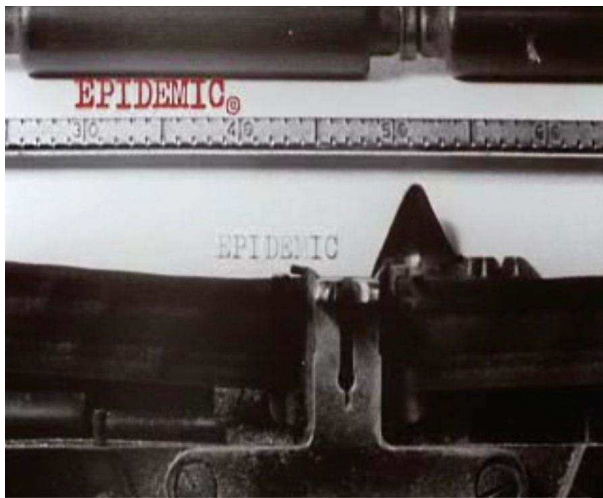
3.3.3.1 Aufbau zweier Filmwelten

Besieht man sich die vorherigen Beschreibungen von EPIDEMIC, so wird deutlich, dass der Inhalt, ebenso wie die Gestaltung des Films – ob nun Kamera, Ton oder allgemein die Mise-en-scène – einen Aufbau zweier Welten und zeitgleich deren Separierung generieren. Diese Welten haben jeweils verschiedene Eigenschaften – gewissermaßen verschiedene Gesetzmäßigkeiten: Sie funktionieren nach jeweils eigenen Regeln und auch die in ihnen existierenden Figuren verhalten sich nach eigenen Regeln. Dadurch werden zwei unterschiedliche Raumvorstellungen beim Zuschauer forciert. Während die zahlreichen authentischen Eigenschaften der ersten Erzählebene beim Zuschauer, auch im Kontrast zur Künstlichkeit der zweiten Erzählebene, den Eindruck von Authentizität erzeugen, wirkt die zweite Erzählebene in jeder Hinsicht fiktional – angefangen beim Inhalt, der in der ersten Erzählebene konstruiert wird, über die fremdartigen Verhaltensweisen und Dialoge der Figuren, bis hin zur künstlich-überzeichneten Präsentation inkl. heroischem Soundtrack.

Das Gefühl der Identifikation hinsichtlich der ersten Erzählebene hat einen räumlichen Charakter, kann also auch als „gefühlte Nähe“ bezeichnet werden: Es wird der Eindruck vermittelt, dass die Künstlichkeit, das Unwirkliche, das einem jeden Film innewohnt, sich im Fall von EPIDEMIC allein auf die zweite Erzählebene beschränkt. Die absorbiert gewissermaßen die Erwartungen des Zuschauers, etwas Unwirkliches, etwas Fiktionales zu sehen. Dadurch erscheint die erste Erzählebene umso wirklicher, nicht zuletzt auch weil das Unwirkliche auf dieser Ebene zu entstehen scheint. Zudem existieren auf der ersten Erzählebene auch zahlreiche Übereinstimmungen mit der Realität. Als beispielhaft für diese Übereinstimmungen kann die Besetzung des Films angesehen werden, auch wenn die – wie schon erwähnt – streng genommen ein rein-produktionstechnischer Aspekt ist. Im Fall von EPIDEMIC kann sie jedoch als Spitze des Eisbergs betrachtet werden, als offensichtlichstes Zeichen von vielen, die dem Zuschauer die erwähnte räumliche Nähe vermitteln: Die realen Drehbuchautoren Lars von Trier und Niels Voersel spielen die fiktiven Drehbuchautoren Lars und Niels – allein diese Tatsache führt vermutlich bei zahlreichen Zuschauern dazu, die Geschichte der ersten Erzählebene zunächst mit der Realität gleichzusetzen.

Nichtsdestotrotz wird diese Identifizierung der ersten Erzählebene als Realität auch auf andere Art provoziert: Filmmaterial, Schauspiel, Kameraführung, das Ausbleiben eines klassischen Soundtracks – beinahe alle inhaltlichen oder produktionstechnischen Aspekte

deuten darauf hin, dass Lars und Niels nicht die Figuren Lars und Niels, sondern die Menschen Lars und Niels sind; dass die erste Erzählebene eben keine Erzählebene ist, sondern eine Dokumentation über die Produktion eines Films, eine Darstellung der Realität. Nicht zuletzt legt auch die Übereinstimmung der Titel des Drehbuchs „Epidemic“ und des Films EPIDEMIC dem Zuschauer diese Interpretation nahe. EPIDEMIC scheint bis zur letzten Sequenz nicht der Titel des gesamten Films zu sein, sondern lediglich der Name des Drehbuchs, der zweiten Erzählebene.



(Abb. 20) „Epidemic“: Name des Drehbuchs, aber auch Name des gesamten Films.

Doch das ist nicht der Fall. Dies wird bereits zu Beginn deutlich, wenn Niels den Titel des Drehbuchs in die Tasten der Schreibmaschine haut: Die Buchstaben erscheinen nicht nur auf dem Papier; zeitgleich erscheinen sie auch in der linken, oberen Bildecke und – das ist entscheidend – verschwinden dort auch nicht mehr, unabhängig davon, auf welcher Erzählebene der Film sich gerade befindet. Sie sind somit in gewissem Sinne ein Brandzeichen und

verbinden erste und zweite Erzählebene, kennzeichnen die Bestandteile des Films EPIDEMIC als ebensolche.

In Bezug auf die erste Erzählebene geschieht dies in geringerem Maße auch durch andere filmische Mittel, etwa die vereinzeltten Klangkulissen oder den namenlosen Erzähler, der die Ereignisse rückblickend betrachtet und dadurch klar als Erzählung kennzeichnet. Insgesamt überwiegt beim Zuschauer aber meist der Eindruck einer authentischen Darstellung. Dieser Eindruck erzeugt beim Zuschauer Sicherheit, er glaubt die Gesetzmäßigkeiten der dargestellten Welt zu kennen, da sie zunächst mit denen seiner eigenen übereinstimmen. Bis zu einem gewissen Grad betrachtet er die erste Erzählebene also als Realität oder zumindest als eine Welt mit realistischen Gesetzmäßigkeiten.

Der radikale inhaltliche und gestalterische Bruch, den der Film am Ende vollführt, ist für den Zuschauer dadurch um ein Vielfaches schockierender. Dies hat im Wesentlichen drei Gründe: Zunächst wird das Gefühl der Sicherheit nicht nur entkräftet, es verkehrt sich in sein vollkommenes Gegenteil. Der Zuschauer ist nicht nur überrascht von den plötzlichen Vorgängen, deren Grausamkeit ruft bei ihm auch Bestürzung und Angst, also Unsicherheit

hervor. Darüber hinaus überträgt sich diese Angst auch unmittelbar auf den Zuschauer, denn er hat die Filmwelt bis zu diesem Zeitpunkt mit der eigenen Realität gleichgesetzt. Daraus würde folgen, dass die gesehenen Ereignisse auch für ihn von Bedeutung sind, besonders wenn es sich um den Ausbruch einer todbringenden Seuche handelt. Zuletzt haben die Ereignisse aber auch etwas Irrationales und damit Unkontrollierbares an sich, was stets beklemmend und Furcht einflößend wirkt.¹⁰⁰ Die Tatsache, dass eine erdachte Geschichte bzw. ein imaginärer Virus von Fiktion zur Realität werden könnte, ist ein ebenso befremdlicher wie unheimlicher Gedanke.

Eben dieser letzte Aspekt ist ein zentrales Thema des Films, vor allem in Zusammenhang mit der räumlichen Gestaltung. Abgesehen vom Ende existiert eine klare Trennung zwischen erster und zweiter Erzählebene und damit zusammenhängend auch eine Hierarchie; die erste Erzählebene dominiert die zweite Erzählebene in jeder Hinsicht: Sie existiert früher, ist häufiger Ort der Handlung, auf ihr wird die zweite Erzählebene geschaffen und sämtliche Elemente der zweiten Erzählebene basieren auf Elementen der ersten Erzählebene, so z.B. Figuren, Orte, Ereignisse etc. Dabei ist die Beziehung der beiden Ebenen mehr als nur einseitig – es existiert eine uneingeschränkte und allumfassende Abhängigkeit. Das bedeutet, dass die beiden Autoren in ihrer Funktion als Autoren den Ablauf der Welt nicht nur wie Schöpfer beeinflussen oder verändern können. Die Welt, die sie erschaffen, ist ein lebloses Produkt ihrer Bemühungen und besitzt keine Eigendynamik, kann sich also nicht selbstständig entwickeln, sondern existiert nur durch die beiden Autoren.

Doch eben jene letzte Eigenschaft ändert sich am Ende des Films, mehr noch: sie verkehrt sich in ihr Gegenteil. Der Ausbruch des Virus' auf der ersten Erzählebene ist nicht nur eine Veränderung, eine Einflussnahme; er bedroht die Existenz der beiden Autoren Lars und Niels und darüber hinaus sogar der gesamten Weltbevölkerung. Das einst leblose und abhängige Produkt schlägt also auf seine Urheber zurück.

3.3.3.2 Eigenschaften der zwei Filmwelten

In Bezug auf die raumbezogene Wahrnehmung des Films insgesamt ist dieser Aspekt von großer Bedeutung und folgendermaßen zu beschreiben: Der Zuschauer befindet sich zu Beginn des Films in seiner eigenen Welt, dem Raum A, und erwartet eine mehr oder weniger

¹⁰⁰ vgl. Senckel, 2004, S. 204f.

erfundene Geschichte in einem fiktiven Raum B gezeigt zu bekommen. Inhaltlich und gestalterisch wird dieser Raum B jedoch – wie zuvor umfangreich dargelegt – in zwei, räumlich voneinander getrennte Bereiche aufgeteilt, die im Folgenden als Raum B1 für die erste und Raum B2 für die zweite Erzählebene bezeichnet werden. Diese Bereiche sind räumlich voneinander getrennt und haben die beschriebene Hierarchie und einseitige inhaltliche Abhängigkeit. Nach der inhaltlichen und gestalterischen Implementierung dieses filmischen Raummodells, also nach einer gewissen Zeitspanne, die der Zuschauer benötigt, um dieses Verhältnis zu begreifen und zu verinnerlichen, verändert sich dessen Wahrnehmung der einzelnen Räume und deren Verhältnis zueinander: Der eigene Raum A bleibt unverändert, doch der Raum B1 nähert sich diesem an und bildet mit ihm eine gewisse Schnittmenge. Zwar wird der Raum B1 nicht mit dem eigenen Raum A vollkommen gleichgesetzt – allein schon aufgrund der Zeitsprünge und der Annahme Vergangenes zu sehen –, doch werden große Teile der Handlung als vergangene Realität angesehen oder zumindest intuitiv mit der Realität weitestgehend gleichgestellt. Gleichzeitig entfernt sich der Raum B2 von Raum A noch weiter: Dies liegt an der schwer nachvollziehbaren Handlung, der zeitlichen Inkohärenz, dem befremdlichen Verhalten der Figuren etc. Ebenso aber an der erwähnten Hierarchie. Die Tatsache, dass dieser Raum B2 auch in Raum B1 als Fiktion betrachtet wird, steigert für den Zuschauer in Raum A den fiktiven Gehalt von Raum B2, da er bereits den Raum B1 nicht als vollkommen gleichwertig ansieht. Dieses Modell festigt sich beim Zuschauer bis zum Ende des Films. Hier jedoch verändert sich das Verhältnis erneut und umfassend: Das Ausmaß der Beeinflussung des Raums B1 durch den Raum B2 erzeugt beim Zuschauer nicht nur eine Neubewertung des Verhältnisses dieser Räume zueinander. Da er selbst sich in seinem Raum A in einem vergleichbaren Verhältnis zum allgemeinen Filmraum B wie die beiden Autoren zu ihrem Drehbuch wähnte, muss er auch dieses Verhältnis, also sein Verhältnis zum Film neu bewerten: Die zuvor undurchdringlich scheinende Grenze zwischen Realität und Fiktion wird hier plötzlich und unerwartet durchlässig.

Um diese plötzliche Durchlässigkeit bewerten zu können, müssen vor allem drei Dinge berücksichtigt werden: Erstens ist die Grenze zwischen den beiden Räumen bzw. Ebenen nicht vollkommen durchlässig, sondern lediglich der Virus gelangt in die Welt von Lars und Niels. Zweitens scheint dies zu geschehen in einer Situation, in der eine Person per Hypnose diesen zweiten, fiktiven Raum gedanklich betritt. Besonders hervorzuheben ist dabei, dass diese Person sich während ihres Übertritts physisch, also räumlich sehr wohl noch in ihrer eigenen Welt befindet. Vergleichbar mit dem Zuschauer, der den Film sieht, handelt es sich in dieser Situation also um ein Rezeptionsverhältnis, dessen Intensität durch die

Hypnose lediglich gesteigert wird. Die Frau beschreibt die Welt des Drehbuchs „Epidemic“ als wäre sie ein Teil davon, während ihres Berichts wird jedoch deutlich, dass sie lediglich beobachtet und nicht agiert. Die Grausamkeiten, die sie dabei zu sehen bekommt, zerrütten sie dennoch und verursachen einen höchstemotionalen Panikanfall. Diesen Panikanfall erleidet die Frau drittens, als auch die Seuche ausbricht und kann auch durch das Beenden der Hypnose nicht gestoppt werden. Ihre Panik, die ihren Ursprung in Lars‘ und Niels‘ Drehbuch hat, gelangt auf diese Weise von der fiktiven Geschichte in ihre Realität. Berücksichtigt man diese drei Punkte, lässt sich die plötzliche Durchlässigkeit zwischen den Räumen B1 und B2 folgendermaßen interpretieren: Der Virus ist als weitläufige Metapher für ein kreatives Produkt – im Speziellen für einen Film – und dessen potenzielle Auswirkungen auf den Rezipienten zu verstehen. Dies soll im Folgenden erläutert werden:

Schon Walter Benjamin beschrieb in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ die gewachsene Rolle des Rezipienten eines Kunstwerks bei dessen Bewertung und Einordnung.¹⁰¹ Der Filmwissenschaftler David Bordwell erkennt im Rezipienten gar einen Teil des Kunstwerks, da erst durch dessen Interaktion mit dem Film, z.B. Interpretationen gewisser Schnitte und Montagen, der Film im Geist des Zuschauers seine eigentliche Form erhält.¹⁰² Diese Interpretation des Kunstwerks „Film“ führt unweigerlich dazu, dass die Schöpfer eines Films nicht die uneingeschränkte gestalterische Kontrolle über ihr Werk haben, da es erst durch den jeweiligen Zuschauer vervollständigt wird. Gleichzeitig hat das Medium Film aber auch einen sehr intensiven Charakter. Im Gegensatz zu den traditionellen Künsten baut der Film keine Distanz zum Rezipienten auf. Benjamin beschreibt diese Distanz als „Aura“, „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹⁰³ Aufgrund dieser fehlenden Aura des Films erzeugt dieser einen direkteren und damit emotionaleren Eindruck. Der Zuschauer wird also unmittelbar emotional beeinflusst und ist nicht gezwungen eine analytische Distanz zum Kunstwerk aufzubauen.

¹⁰¹ vgl. Benjamin, 1980, S.506ff.

¹⁰² vgl. Bordwell, 1986, S. 17ff.

¹⁰³ Benjamin, 1980, S. 479.



(Abb. 21) Auch das Ende der Hypnose bessert den Zustand der Frau nicht.

Im Finale des Films EPIDEMIC kann man eine konsequente Vollendung dieses Gedankens erkennen: Durch ihre mittels Hypnose intensivierte Erfahrung des Drehbuchs, gerät die Frau in eine von Lars und Niels weder beabsichtigte noch vorhergesehene emotionale Krise. Diese Krise ist natürlich mit dem Abbruch der Hypnose nicht vorbei, da die Hypnose nicht die Ursache, sondern lediglich Mittel und

Verstärker dieser Krise ist. Die eigentliche Ursache ist das kreative filmische Produkt von Lars und Niels bzw. die Rezeption dieses Produkts. Da diese Rezeption sich mit dem Ende der Hypnose aber nicht umkehren lässt, verändert sich der emotionale Zustand der Frau auch nicht.

Vergleicht man die beiden Erzählebenen des Films unter Berücksichtigung dieses besonderen Verhältnisses „Virus – Kreativität“, so wird auch auffällig, dass Lars und Niels ebenso wie Dr. Mesmer die Wirte des Virus‘ sind. Sie sind also diejenigen, die für dessen Verbreitung und Ausbruch verantwortlich sind, wenn sie selbst dies auch nicht beabsichtigt haben. Auffällig ist auch, wie häufig der Erzähler auf Lars‘ andauernde Kopfschmerzen zu sprechen kommt. In diesem Zusammenhang wird einerseits erwähnt, dass das für ihn als kreativ arbeitenden Menschen keine Besonderheit darstellt, andererseits sind die Kopfschmerzen aber ein Symptom seiner Infizierung. Auch hier wird also eine Verbindung zwischen Virus und kreativem Produkt hergestellt. Durch das Erschaffen und Verbreiten eines künstlerischen Produkts verbreitet er gleichzeitig den Virus.

Hierdurch erklärt sich auch das Verhältnis der ersten zur zweiten Erzählebene am Ende des Films. Einerseits ist das Kunstwerk etwas Totes und Adynamisches, das aus der Kreativität des Künstlers abgeleitet wird. Die einzelnen Bestandteile des Kunstwerks sind allesamt Bestandteile der Erfahrung des Künstlers und somit Teil seiner Welt. Andererseits bilden diese in einer neuen, kreativen Zusammenstellung gemeinsam auch etwas Neues, eine filmische Welt, die einseitig abhängig erscheint. Durch die beschriebene unvorhersehbare Eigendynamik des Kunstwerks in Verbindung mit dem Zuschauer, wirkt es jedoch auf die Welt des Autors zurück.

3.3.3.3 EPIDEMIC als Kulturkritik

In diesem Zusammenhang kann auch ein Großteil der gestalterischen Aspekte, vor allem der zweiten Erzählebene, als Kritik oder zumindest als Mahnung verstanden werden – mit Blick sowohl auf die Filmindustrie als auch auf den unkritischen Konsumenten. Wie bereits erwähnt ist die tragende Komponente der zweiten Erzählebene die inhaltliche Entwicklung, wobei Zeit und Raum vernachlässigt werden und die Geschichte des Dr. Mesmer im Mittelpunkt steht. Diese Konzentration auf die inhaltliche Entwicklung wird aber durch die Geschichte selbst nicht gerechtfertigt: Der Zuschauer erfährt beinahe nichts über Dr. Mesmer oder andere Figuren dieser Erzählebene, was über das tatsächlich Dargestellte hinausgeht, mehr noch: Die Hauptfigur spricht kein einziges Wort. Der gesamte Handlungsablauf basiert auf einem starren Muster, während die Logik in der Entwicklung vernachlässigt wird, etwa beim Ende des Films. Selbstverständlich ist es dabei auch nicht möglich eine moralische oder ideologische Aussage in die Geschichte zu integrieren, wovon aber auf der ersten Erzählebene auch ohnehin niemals die Rede ist. Lars spricht davon, das Tannhäuser-Motiv als Erkennungsmelodie des Virus zu verwenden, allerdings wird dieser Vorschlag an keiner Stelle begründet. Der Film ist letztendlich also nur Form ohne intelligenten Inhalt, worüber aber durch zahlreiche gestalterische Mittel hinwegzutäuschen versucht wird: Hochwertiges Filmmaterial, große schauspielerische Gesten und die Hochkultur suggerierende Filmmusik – im Übrigen das künstlerische Werk eines anderen – verleihen der Geschichte eine dünne, aber glänzende Oberfläche. Zudem werden gezielt, jedoch unbegründet hochemotionale und unterhaltsame Momente in die Geschichte eingebaut: Hierzu zählen etwa das Lebendig-Begraben, das Herauszoomen beim vermutlichen Tod des Priesters oder auch dessen klischeehaft angelegte Rolle. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Kritik an der konsumierenden Zuschauerschaft gut erläutern:



(Abb. 22) Pathos und rassistische Klischees: „All a nigger needs are loose shoes, tight pussy, and a warm place to shit“

Der sehr unpassend wirkende Satz des Priesters kurz, bevor er zu schreien anfängt - „All a nigger needs are loose shoes, tight pussy, and a warm place to shit“¹⁰⁴ – mag den einen oder anderen Zuschauer ebenso zum Schmunzeln bringen, wie sein ständiges Fluchen. Tatsächlich ist dieser Satz aber die Abwandlung einer rassistischen Aussage des ehemaligen (weißen) US-amerikanischen Landwirtschaftsministers Earl Butz, der im Oktober 1976 aufgrund dieser Äußerung zurücktreten musste:

"The only thing the coloreds are looking for in life,

are tight pussy, loose shoes, and a warm place to shit."¹⁰⁵ Dieselbe Bemerkung, die zu damaliger Zeit in privater Runde als Witz gemacht wurde, wird hier in verändertem Kontext dem Zuschauer präsentiert. Doch stellt sich die Frage, welcher Zuschauer sich über eine solche Bemerkung echauffieren oder gar Konsequenzen für die Autoren oder den Produzenten fordern würde. Oder ob nicht doch die meisten über diese Bemerkung einfach hinweggehen, sich vielleicht sogar darüber amüsieren – ebenso als hätten sie mit Earl Butz in der Runde gesessen, als er diesen Witz machte. Dem Zuschauer wird vor Augen geführt – durch die uninspirierte Arbeitsweise der Autoren ebenso wie durch das fertige Produkt selbst –, wie leicht er sich durch aussageleere filmische Kniffe oder einen niveauvollen orchestralen Soundtrack beeindrucken lässt und wie sehr er dabei bereit ist, das unausgegrenzte filmische Produkt unkritisch zu konsumieren. Denn auch wenn der Film-im-Film EPIDEMIC eine übersteigerte Karikatur der kommerziellen Filmindustrie ist, so fußt diese Karikatur doch einerseits auf einer berechtigten Kritik und thematisiert andererseits die drohenden Folgen einer unkritischen Rezeption des Publikums.

3.3.3.4. Verwendung von Raum und Zeit

Raum und Zeit sind wichtige Elemente des Films EPIDEMIC. Man sollte sie aber vor allem als Werkzeug, denn als Thema des Films verstehen. Denn auch wenn die Einteilung des Films in erste und zweite Erzählebene sehr auffällig und gestalterisch dominant ist, so sind

¹⁰⁴ EPIDEMIC, 01:08:40

¹⁰⁵ http://en.wikiquote.org/wiki/Earl_Butz

diese Räume doch nicht das eigentliche Thema des Films. Vielmehr geht es um das Verhältnis zum Medium Film insgesamt.

Raum und Zeit sind dabei lediglich Mittel, durch die die beiden Erzählebenen definiert und stilisiert werden: Dabei erhält die erste Erzählebene einen sehr realitätsnahen zeitlichen Rahmen, der in seiner Authentizität durch eine anti-narrative und bruchstückhafte Verortung noch unterstützt wird. Die zweite Erzählebene hingegen vernachlässigt die räumliche und zeitliche Definition der Handlung sehr stark. Sie unterscheidet nur zwischen Dr. Mesmers Heimatstadt und der Außenwelt und verzichtet dabei sowohl auf eine klare historische Einordnung der Handlung als auch auf eine erkennbare zeitliche Entwicklung innerhalb der Geschichte. Z.B. am inhaltlichen Aufbau der beiden Geschichten – ohne Spannungsbogen einerseits und nach klassischem Schema andererseits – erkennt man jedoch, dass diese beiden Elemente – Raum und Zeit – nur zwei von mehreren Mitteln sind, die allesamt auf die Vermittlung der übergeordneten Gestaltungsthemen „Authentizität“ und „Filmische Künstlichkeit“ ausgerichtet sind.

Durch die Aufhebung der Grenze zwischen diesen beiden inhaltlichen und thematischen Räumen zum Ende des Films, macht der Film den psychologischen Einfluss physisch sichtbar. Das Kunstprodukt „Film“, das suggeriert, eine neue Welt zu erschaffen, wird als mehr oder weniger kreatives Puzzle entlarvt, das nicht nur aus verschiedenen Teilen der Realität zusammengesetzt ist, sondern auch nur in Wechselwirkung mit dieser Realität – nämlich durch Rezeption des Zuschauers – existieren kann. Die unüberbrückbare Grenze zwischen Realität und Fiktion wird somit als doppelter Irrtum entlarvt: Denn die Pest hat so oder ähnlich tatsächlich gewütet, Menschen wurden lebendig begraben und selbst der Name „Dr. Mesmer“ stammt von einem Totenschein, der Lars zufällig in die Hände fällt. Gleichzeitig hat ein Film über dieses Thema auf den Rezipienten unmittelbare Auswirkungen, die vor allem emotionaler Art sind, aber auch dessen Verhalten beeinflussen können. Dieses direkten Einflusses der Kunstform „Film“ gilt es sich bewusst zu sein – als Produzent, ebenso wie als Rezipient.

3.4 EUROPA (1991)

3.4.1 Inhalt

Der Film beginnt mit der direkten Ansprache eines Erzählers mit hypnotisierend-monotoner Stimme: „You will now listen to my voice. (...) I shall now count from one to ten. On the count of ten, you will be in Europa.“¹⁰⁶ Die zweieinhalbminütige Rede des Hypnotiseurs wird begleitet von einer ungeschnittenen Einstellung hinweggleitender Schienen. Als der Erzähler bei Zehn angekommen ist, gibt es einen Schnitt und die Handlung beginnt.

Einer junger Mann, Leopold Kessler, ist gerade in Deutschland angekommen. Obwohl das Land unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg völlig zerstört ist und der deutschstämmige US-Amerikaner Leopold in dem Land keine freundschaftlichen oder familiären Bindungen hat, ist er doch gekommen, um dort beim Wiederaufbau mitzuhelfen. Durch die Hilfe seines mürrischen, deutschen Onkels ist es ihm möglich eine Anstellung als Schlafwagenschaffner bei der deutschen Bahngesellschaft „Zentropa“ zu bekommen. Sein Verhältnis zu seinem ihm bis dato unbekannten Onkel ist von Anfang an distanziert und vom Onkel her ablehnend. Dies scheint sich aus einem Streit zwischen ihm und seinem Bruder – also Leopolds Vater – zu begründen: „I do not wish to know anything about my brother. He left our country at a difficult time, for that I'll never forgive him.“¹⁰⁷ Darüber hinaus scheint Leopold bei seinem Onkel auch aufgrund seiner US-amerikanischen Nationalität auf Ablehnung zu stoßen, ohne dass er dies provozieren würde: „All Germans will hate you, and in my opinion, they are right in doing so. We're all living at the mercy of the Americans.“¹⁰⁸ Dennoch begleitet er Leopold bei dessen Aufnahmeprozedur bei Zentropa und unterrichtet ihn auch während Leopolds Bahnfahrten über seine Aufgaben.

Nach seiner Einweisung beginnt Leopold mit der Arbeit als Schlafwagenschaffner. An seinem ersten Arbeitstag erfährt er gemeinsam mit seinem Onkel, dass der Wagen 2306 – ein Erste-Klasse-Wagen – wieder betriebsbereit und fahrtüchtig ist. Damit beginnt Leopold seinen Dienst im bis dahin einzigen Erste-Klasse-Wagen der Bahngesellschaft. Der Wagen wird von einer Vielzahl Arbeitern aus einer Halle gezogen. Vor allem Leopolds Onkel scheint

¹⁰⁶ EUROPA, 00:00:29

¹⁰⁷ EUROPA, 00:04:31

¹⁰⁸ EUROPA, 00:06:29

in diesem Augenblick emotional tief berührt zu sein. Gemeinsam mit dem Onkel und seinem Vorgesetzten begutachtet Leopold ehrfürchtig das Innenleben des Wagens.

Leopold beginnt seine Arbeit bei Zentropa auf einer Fahrt nach Berlin. Hier lernt er Katharina Hartmann kennen, die Tochter des Inhabers von Zentropa. Im Gespräch mit ihr erfährt man die Beweggründe für Leopolds Ausreise nach Deutschland: „I had to come here. (...) I believe my taking on a job as a civilian here, is a small contribution to making the world a better place. It's time someone showed this country a little kindness.“¹⁰⁹ Katharina scheint von diesem Idealismus in gleichem Maße amüsiert wie fasziniert zu sein. Unmittelbar nach ihrem Gespräch entdecken Katharina und Leopold direkt neben den Bahngleisen zwei aufgeknüpfte Leichen, die jeweils ein Schild mit der Aufschrift „Werwolf“ um den Hals gehängt haben. Auf Leopolds Nachfrage erzählt ihm Katharina, dass es sich bei den Toten offenbar um deutsche Partisanen handelt, die von den Alliierten hingerichtet wurden. Leopold verbleibt auf Bitten Katharinas noch einige Zeit im Abteil. Als er es schließlich verlässt und sich auf den Boden des Gangs setzt, verschwindet plötzlich der Wagengang im Hintergrund und es erscheinen leinwandfüllend auf schwarzen Hintergrund die weißen Lettern „Werwolf“.

Nachdem Leopolds Dienst offenbar beendet ist, verlässt er gemeinsam mit seinem Onkel den Zug. Dieser hatte während der Fahrt aufgrund übermäßigen Alkoholkonsums einen Ohnmachtsanfall und muss nun getragen werden. Als Leopold schließlich hellwach in seinem Bett in einem Schlafraum liegt, hört man erneut die Stimme des hypnotisierenden Erzählers. Es scheint, als würde dieser die Erlebnisse Leopolds für ihn rekapitulieren: „You have travelled through the German night. You have met the German girl.“¹¹⁰

Schließlich wacht Leopold auf und erfährt von seinem Onkel, dass er bei der Familie Hartmann zum Essen eingeladen ist. Als er etwas verspätet zum Haus kommt, sitzt die Familie bereits am Esstisch. Abgesehen von Katharina sind auch ihr Vater Max, ihr Bruder Lawrence, genannt Larry, und ein katholischer Pater¹¹¹ anwesend. Die Runde betreibt Konversation, wobei auch religiöse Fragen diskutiert werden. Katharina fragt schließlich, wem Gott nicht vergeben könne, worauf der Pater antwortet: „The unbelievers. The lukewarm ones, who don't take sides. He has no mercy on them (...).“¹¹² Larry verkündet plötzlich, dass es gleich zu einer Sprengung kommen soll. Die Anwesenden begeben sich ans Fenster, während die Familie Hartmann Leopold erklärt, dass die Alliierten im Zuge der Entmilitarisierung Deutschlands einige Kräne am Hafengelände demontieren. Während der

¹⁰⁹ EUROPA, 00:17:07

¹¹⁰ EUROPA, 00:21:20

¹¹¹ Anm.: Da diese Figur eine verhältnismäßig große Rolle im Film spielt, ihr Name aber unerwähnt bleibt, soll sie von hier an schlicht als „der Pater“ bezeichnet werden.

¹¹² EUROPA, 00:25:47.

Vater Max das Vorgehen nüchtern beschreibt, zeigt Katharina offene Ablehnung. Ihr Bruder Larry hingegen macht zynische Kommentare und meint: „The Americans are clever. They get hold of the chemical patents and then they destroy the plants.“¹¹³ Nach der Sprengung kehrt die Gesellschaft in den Wohnbereich zurück und ein weiterer Gast trifft ein: der US-amerikanische Colonel Harris. Ohne Umschweife überreicht er Max Hartmann einen Fragebogen mit der Aufforderung ihn auszufüllen. In einem persönlichen Gespräch mit Leopold bittet Colonel Harris um seine Mithilfe. Aufgrund der Aktivitäten der Werwölfe sei es nötig, die Augen offenzuhalten. Harris bietet Leopold auch eine Waffe an, die der aber ablehnt. In einem Gespräch mit Katharina erfährt Leopold schließlich, welche Bewandnis es mit dem von Colonel Harris mitgebrachten Fragebogen hat: Er soll die Verstrickungen zu den Nationalsozialisten offenlegen, in diesem Fall von Katharinas Vater Max. Katharina offenbart Leopold, dass es ihrem Vater nicht möglich sein wird, seine Bahngesellschaft Zentropa zu behalten, wenn er in diesem Fragebogen die Wahrheit sagt. Leopolds Besuch bei den Hartmanns endet, doch der Erzähler kündigt an, „Friday, you will be back.“¹¹⁴

Der Zuschauer kann nun Leopold weiter bei seiner Arbeit beobachten. Am Bahnhof bittet ihn ein Mann, der sich als Freund der Familie Hartmann ausgibt, während der Reise auf seine zwei jungen Neffen aufzupassen. Doch während der Fahrt hat sich Leopold noch mit vielen weiteren Dingen zu beschäftigen. So trifft er etwa einen Mann, der mit seiner Familie vor den Nazis ins Ausland geflohen und nun wieder auf dem Weg in seine Heimatstadt ist. Doch der katastrophale Zustand des Landes entsetzt seine Frau so sehr, dass sie sich zunächst weigert aus dem Zug zu steigen. Der Mann bittet Leopold nun, ihm zu helfen, seine Frau zum Ausstieg zu überreden. Kurz darauf werden auch noch während der eiskalten Nacht die Heizkörper aus dem Zug ausgebaut, um sie als Reparationszahlung ins Ausland zu schicken. Leopold hat alle Hände voll damit zu tun Decken zu verteilen, um die Situation für die Fahrgäste erträglich zu machen. Die beiden Jungen, auf die er aufpassen sollte, sind derweil im Abteil des künftigen Bürgermeisters von Frankfurt und seiner Frau untergebracht. Zu Beginn der Fahrt hatte Leopold ihnen eine Flasche Sekt zum Feiern gebracht. Kurz vor einer Sicherheitskontrolle begeht einer der beiden Jungen ein Attentat und erschießt den Bürgermeister in spe. Als die kontrollierenden Soldaten, aufmerksam gemacht durch den Lärm, ins Abteil stürmen, steht der zweite Junge da und richtet unbeholfen seine Pistole auf die beiden Soldaten. Das kurz darauf hörbare, aber nicht sichtbare Maschinengewehrfeuer

¹¹³ EUROPA, 00:26:46

¹¹⁴ EUROPA, 00:32:08

lässt vermuten, dass die beiden Soldaten den Jungen erschossen haben. Leopold ist von dieser Situation tief betroffen und es scheint, als wüsste er nicht recht damit umzugehen.

Der hypnotisierenden Erzähler leitet einen Szenenwechsel ein. Leopold befindet sich nun auf einer Party im Haus der Hartmanns. Es sind erneut alle Personen anwesend, die auch schon beim Essen dort waren: Katharina, Larry, Max, der Pater und auch Colonel Harris. Bei einer mehr oder weniger zufälligen Begegnung zwischen Katharina und Leopold unter dem Tisch, kommt es zu einem Kuss zwischen den beiden. Plötzlich kommt noch eine weitere Person zu der Party: ein Jude, der für Max Hartmann als Belastungszeuge fungieren soll. Es wird deutlich, dass die beiden sich noch niemals zuvor gesehen haben. Dennoch sagt der Mann aus, dass Max Hartmann ihn während der Zeit des Nationalsozialismus versteckt hätte. Colonel Harris erzählt Leopold kurz darauf, dass der Mann in einem Militärdepot Essen gestohlen hatte. Da Max Hartmann für den Wiederaufbau des Personenverkehrs von Bedeutung ist, hat Colonel Harris ein, wie er es nennt, „private arrangement with that Jew“¹¹⁵ getroffen, um seinen Freund Max zu entlasten. Nachdem der Mann jedoch das Haus verlassen hat, wird deutlich, dass er mit diesem Arrangement keineswegs einverstanden war und dazu genötigt wurde. Wütend und gedemütigt spuckt er vor dem Haus der Hartmanns auf den Boden.

Max Hartmann scheint kurz darauf von der Situation emotional sehr mitgenommen zu sein. Er verkündet, sich zurückzuziehen, und wünscht seinen beiden Kindern Katharina und Larry eine gute Nacht. Schließlich kommt er auch zu Leopold und gibt ihm einen Rat: „Don’t forget that whatever happens... you must always do, what you think is right. Never let anyone tell you otherwise.“¹¹⁶ Während Max Hartmann nun ein Bad nimmt, führt Katharina Leopold durch eine geheime Tür in der Wand auf den Dachboden des Hauses. Sie zeigt ihm hier eine Modelleisenbahn, die ihr Vater Larry zum Geburtstag geschenkt hatte. Während Katharina nun langsam ihre Kleidung auszieht, gesteht sie Leopold, dass sie ebenfalls ein Werwolf gewesen sei, was sie jedoch mittlerweile bereut. Die beiden schlafen miteinander auf dem Tisch der Modelleisenbahn. Währenddessen nimmt ihr Vater Max Hartmann eine Etage tiefer ein Bad. Es scheint, dass er sich aus einem emotionalen Impuls heraus mit dem Rasiermesser absichtlich in die Wange schneidet, dann ins Handgelenk, bis er schließlich extatisch seinen gesamten Körper zerschneidet. Kurze Zeit später steht die gesamte Hausgesellschaft vor der Tür des abgeschlossenen Badezimmers. Als plötzlich blutgefärbtes Wasser unter der

¹¹⁵ EUROPA, 00:44:50

¹¹⁶ EUROPA, 00:45:28

Badezimmertür hindurchfließt, bricht Leopold die Tür auf: Max Hartmann liegt tot in der Badewanne.

Leopolds Alltag als Schlafwagenschaffner geht weiter. Sein Onkel teilt ihm mit, dass er zur Prüfung zugelassen wurde. Allerdings hat er im Arbeitsalltag häufig Schwierigkeiten: Als er etwa beim Schuhputzen vergisst, die geputzten Schuhe mit einer entsprechenden Kreidemarkierung zu versehen, wird er wieder einmal unverhältnismäßig streng von seinem Onkel zurechtgewiesen. Plötzlich betritt Larry das Abteil und bittet Leopold um seine Hilfe. Er begleitet Larry durch die hinteren Abteile des Zugs, die er als Schlafwagenschaffner der Ersten Klasse offenbar vorher nie gesehen hat. Diese Abteile sind viel unkomfortabler und die Fahrgäste stehen dicht an dicht. Von Wagon zu Wagon wird die Ausstattung immer rustikaler bis Larry Leopold schließlich in die hinteren Viehwagons führt, in denen ausgemergelte, kahlrasierte Menschen in Sträflingskleidung auf Pritschen und hinter Gittern zusammengepfercht sind. Schließlich kommen die beiden zum hintersten Wagen. Hier befinden sich neben Katharina und einigen Gästen auch der Priester und der Sarg mit Max Hartmanns Leichnam. Der Priester erklärt Leopold: „[T]he authorities won't allow us to give Max Hartmann a proper burial. (...) We therefore have to resort to this unworthy arrangement.“¹¹⁷. Leopold soll den Zug per Notbremse anhalten. Der Sarg wird vom Zug geschafft und in einer großen Menschenmenge beginnt die Beerdigung. Wenige Augenblicke später wird die Versammlung von alliierten Militäreinheiten aufgelöst und der Sarg konfisziert. Am Rande dieser Veranstaltung trifft Leopold auf den Mann, der ihm zuvor die zwei Jungen überlassen hatte, die im Zug ein Attentat begingen. Er gibt sich nicht die Mühe, seine Aktivität als Werwolf zu verbergen. Vielmehr lobt er Leopold für dessen unfreiwillige Hilfe bei dem Attentat und offenbart ihm, dass seine Organisation ihn für eine weitere Aktion einplant. Ohne ihm direkt zu drohen, macht er ihn doch auf Katharina aufmerksam. Es ertönt erneut die Stimme des Erzählers: „You love her. She's so strong and yet so vulnerable.“¹¹⁸ Die Geschichte vollführt nun einen zeitlichen Sprung.

Es ist Weihnachten. Leopold bekommt Besuch vom Pater. Die beiden sprechen über Katharina und ihre Vergangenheit als Werwolf. Er bittet Leopold, Katharina nicht zu verurteilen, und versichert ihm gleichzeitig, dass sie eigentlich kein Werwolf sei, sondern lediglich verwirrt. Zum Abschied gibt er Leopold den Rat, am Abend in die Sankt-Christophorus-Kirche zu kommen, wo er die Messe liest. Hier trifft Leopold erneut auf Katharina. Als sich die beiden nach der Messe auf einer Brücke treffen, bittet Katharina

¹¹⁷ EUROPA, 00:57:38

¹¹⁸ EUROPA, 01:02:43

Leopold sie zu heiraten, worauf er sofort einwilligt. Unmittelbar darauf sieht man das Paar, wie es vom Pater getraut wird. Bei der Hochzeit anwesend ist auch der Werwolf, den Leopold kurz zuvor getroffen hatte.

Die beiden beginnen nun ein eheliches Leben, doch Leopold scheinen Zweifel zu kommen: Katharinas Vergangenheit als Werwolf und die damit verbundene Gefahr der noch immer aktiven Werwölfe bereiten ihm Sorgen. „For the first time you experience the fear of being on a train with no possibility of getting off, and no idea of where the journey may end.“¹¹⁹ Dennoch scheint das junge Paar zunächst eine glückliche Zeit zu verbringen. Auf einer seiner Zugfahrten erhält Leopold dann einen Anruf: Katharina ist am Telefon. Sie bittet ihn, sofort in die Villa in Frankfurt zu kommen, gibt ihm aber keine weiteren Informationen. Als Leopold wenig später in der Villa eintrifft, scheint sie zunächst leer zu sein. In einem Raum findet Leopold den toten Körper von Katharinas Bruder Larry. Ein Mann steht plötzlich hinter ihm: Es ist der ihm bekannte Werwolf. Er erklärt, dass Katharina am Leben, aber an einem geheimen Ort sei. Er fordert Leopold auf, bei seiner nächsten Fahrt die Neuwied-Brücke zu zerstören, indem er einen kleinen Sprengsatz zur Explosion bringt, während der Zug über die Brücke fährt.

Leopold ist verunsichert. Die Zugfahrt beginnt und zunächst scheint er noch Colonel Harris über die Erpressung informieren zu wollen. Doch als er gerade mit ihm im Abteil sitzt, öffnet Leopolds Onkel plötzlich die Tür: Die Prüfung als Schlafwagenschaffner soll an diesem Abend stattfinden. Kurz darauf sieht er Katharina in einem parallel-fahrenden Zug. Nach einem kurzen Gespräch mit ihr durchs Fenster, scheint Leopolds Mut ihn verlassen zu haben. Anstatt mit dem Colonel zu reden, lässt er nun – gedanklich nur halb anwesend – die Prüfung über sich ergehen. Als der Zug an einer Station kurz hält, bringt Leopold den Sprengsatz unter dem Zug an. Kurz darauf stellt er den Zünder auf fünf Minuten und springt kurz vor der Brücke vom Zug.

Leopold liegt nun im Gras und blickt in einem Moment der Stille erschöpft in den Himmel. Die Stimme des Erzählers ist wieder zu hören: „See how the stars resemble illuminated cities on a map. Or maybe it is the fading lights of human lives. But you are here to help the lights burn brighter. Not to put them out. At any prize you must make this good again. Run for the bomb!“¹²⁰ Aufgrund der geringen Fahrgeschwindigkeit des Zuges auf der Brücke gelingt es Leopold wieder auf den Zug zu kommen und die Bombe noch rechtzeitig zu entschärfen.

¹¹⁹ EUROPA, 01:08:40

¹²⁰ EUROPA, 01:22:00

Doch entspannt sich die Lage hiermit für Leopold keineswegs, ganz im Gegenteil: Da niemand von der Beinahe-Explosion weiß, sind vor allem Colonel Harris und Leopolds Onkel äußerst ungehalten über dessen Verhalten und auch die beiden Prüfer sind wegen seines Verhaltens während der Prüfung äußerst irritiert. Leopold ist nicht in der Lage sich auf die Prüfung zu konzentrieren. Die Anstrengung und die emotional aufreibende Situation versetzen ihn schließlich in Panik. Er bekommt keine Luft mehr und wird ohnmächtig. Kurze Zeit später geht die Prüfung weiter. Leopold scheint sich nun zumindest körperlich etwas erholt zu haben und ist in der Lage die praktische Prüfung zu absolvieren. Jedoch lässt er sich immer wieder leicht ablenken, besonders als schließlich sein Auftraggeber, der Werwolf, in Handschellen durch den Gang geführt wird.

Colonel Harris kommt nun ins Abteil und teilt ihm mit, dass Katharina im Abteil nebenan sitzt. Leopold stürzt sofort hinterher, doch als er zu Katharina ins Abteil kommt, sieht er sie in Handschellen. Nach kurzem Unglauben gesteht Katharina ihm schließlich, dass sie noch immer ein Werwolf ist: „You know, they say a Werewolf is only a Werewolf at night. (...) During days, I regretted it.“¹²¹ Doch kann sie Leopolds Entsetzen nicht nachvollziehen. Nachdem dieser ihr sagt, dass es ein furchtbares Verbrechen sei, so viele unschuldige Menschen zu töten, entgegnet sie: “What People? Everybody on this train has been through the war just like me. You can’t compare yourself to us. (...) Look into their eyes and you see, what I mean.“¹²²

Leopold ist wütend. Sein Idealismus, seine philanthropische Lebenseinstellung scheint erschüttert zu sein. Nicht nur, dass ihm niemand für seine Arbeit in Deutschland dankt, seine eigene Frau hintergeht und erpresst ihn. Und selbst seine Landsleute – vertreten durch Colonel Harris – benutzen ihn als Köder zur Infiltration. „I’ve got this rotten feeling, that everybody’s been screwing me, ever since I got here.“¹²³ Noch während seines Wutanfalls wird er unterbrochen und von einem der beiden Prüfer aufgefordert in sein Abteil zu kommen. Dort gibt er ihm den Rat – im Sinne der Prüfung – sich bei jedem einzelnen Fahrgast im Beisein des Hauptprüfers rückhaltlos zu entschuldigen. Als schließlich auch noch ein Fahrgast hineinkommt, um sich über die fehlende Kreidemarkierung bei seinen ansonsten tadellosen Schuhen zu beschweren, platzt Leopold endgültig der Kragen: Er zieht die Notbremse, „[b]ecause I don’t want this train to go to Munich, Bremen, Frankfurt or fucking Auschwitz. I want it to stay right here!“¹²⁴ Er verlässt das Abteil, um nachzudenken. Als er aus dem Fenster

¹²¹ EUROPA, 01:30:10

¹²² EUROPA, 01:02:43

¹²³ EUROPA, 01:32:30

¹²⁴ EUROPA, 01:35:10

schaut, sieht er, dass der Zug genau auf einer Brücke stehengeblieben ist. Er entreißt einem Soldaten das Maschinengewehr und schickt alle Passagiere zurück in ihre Abteile.

Nacheinander geht er nun an den Abteilen vorbei und schaut in sie hinein: sein Onkel, offenbar wieder nach übermäßigem Alkoholkonsum eingeschlafen; Katharina, mit Handschellen gefesselt; Colonel Harris; der festgenommene Werwolf; die beiden Prüfer. Leopold kommt wieder in seine Kabine zurück und der Zug fährt weiter. Leopold zieht erneut die Notbremse, aber sie funktioniert nicht. Er sieht die Bombe und zündet sie. Der Zug stürzt hinab in den Fluss und versinkt langsam. Leopold sieht durch die Gitter seines Abteifensters, wie sich einige Menschen aus dem Zug retten können, während er selbst zusammen mit dem Wagon im Fluss untergeht und ertrinkt. Die Stimme des Erzählers berichtet, wie Leopolds Leiche durch die Strömung aus dem Wagon, den Fluss entlang ins Meer getrieben wird. Die letzten Worte des Erzählers lauten: „You want to wake up, to free yourself of the image of Europa, but it is not possible.“¹²⁵

Der Film endet mit dem monumentalen „The Aria“ von Joachim Holbeck und Nina Hagen, während auf der Leinwand der Titel des Films in roten Lettern auf schwarzem Grund prangt.

3.4.2 Gestaltung

3.4.2.1 Seheindruck und Mise-en-scène

Zu Beginn des Filmes steht eine lange, für den Zuschauer sehr prägende Szene, die nur aus einer einzigen Einstellung besteht: Ein Erzähler spricht im Ton eines Hypnotiseurs, der eine Séance beginnt. Dabei wirkt es, als würde er den Zuschauer direkt ansprechen und ihm befehlen, sich zu konzentrieren und bis zehn zu zählen. Er erläutert die Situation: Man befindet sich in Europa, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Während der Erzähler spricht, gleiten Bahnschienen unter einem hinweg. Auffällig ist dabei, dass nicht zu erkennen ist, wohin die Schienen führen. Dies liegt einerseits an dem nahezu vertikalen Kamerawinkel, zudem liegt der weiter entfernte Teil der Schienen auch vollkommen im Dunkeln. Als der Erzähler schließlich bei Zehn angekommen ist, tritt eine Figur, Leopold, ins Bild. Der Erzähler scheint nun nicht mehr den Zuschauer anzusprechen, sondern Leopold, der direkt auf die Anweisungen des Hypnotiseurs reagiert. Diese gesamte Eingangssituation knüpft eine

¹²⁵ EUROPA, 01:42:08

besonders intensive Beziehung zwischen dem Zuschauer und Leopold: Durch die direkte Ansprache des Hypnotiseurs zu Beginn fällt es dem Zuschauer später besonders leicht sich in Leopold wiederzufinden, da der Hypnotiseur eine Art Verbindung erzeugt. Der Zuschauer hat durch den Hypnotiseur einen ungefilterten Einblick in Leopolds Innenleben, seine Gefühle, Emotionen und Sichtweisen.

Hiernach beginnt Leopolds Geschichte in Europa. Der Film EUROPA ist primär schwarzweiß mit gelegentlichen farblichen Betonungen. Der daraus entstehende Kontrast ist gemeinsam mit der vorherrschenden Dunkelheit das stilprägendste Element des Films. Diese Dunkelheit hat zwar aufgrund der Tätigkeit Leopolds als Schlafwagenschaffner eine gewisse inhaltliche Begründung, ist in ihrer Absolutheit jedoch außergewöhnlich: Während des gesamten Films spielt keine einzige Szene bei Tageslicht. Der dadurch entstehende räumliche Eindruck der Einengung und Beklemmung – die finstere Nacht verhindert jeden Blick in die Ferne – findet seine Entsprechung auch in der Gestaltung des sichtbaren Raums, der zudem oft kalt und unwirtlich wirkt. Über den Film hinweg lassen sich neben der „Dunkelheit“ vor allem noch die beiden Konstanten „Zerstörung“ und „Kälte“ ausmachen: Blicke aus den Fenstern der Züge zeigen das Land als Ruine. Selbst das halbwegs unversehrte Anwesen der reichen Hartmannfamilie stellt nichts als eine Insel im Meer der völligen Zerstörung dar und ist als solche auch umringt von Schutt und Abfall. Auch die Kälte ist für den Zuschauer häufig wahrnehmbar, z.B. in Form von Schneefall durch kaputte Dächer oder wenn Leopold im Zug Decken verteilen muss. Doch wird sie häufig auch indirekt, über die Mise-en-scène vermittelt, etwa wenn Leopold zu Beginn des Films völlig nackt in einem großen, nass-kalt wirkenden Raum vor einer großen Anzahl von Menschen gewogen wird. Zudem wird auffällig häufig im Film über kurze Zeit schwerpunktartig Bezug auf die Themen „Zerstörung“ und „Kälte“ genommen: So berichtet etwa die hypnotisierende Erzählerstimme, während sich Leopold im Bett wälzt, wie kalt ihm ist, dass er vor Kälte nicht schlafen kann und dass er sich in der Nacht seine übrige Kleidung aus dem Koffer geholt hat, um sich damit zuzudecken. Auch die Zerstörung wird auf diese Weise mehrfach thematisiert in teilweise für die Hauptgeschichte irrelevanten kurzen Nebengeschichten, etwa wenn die jüdische Frau nicht mit ihrem Mann bei ihrer Station aussteigen möchte, weil sie Angst vor dem Anblick der ihrer völlig zerstörten Heimatstadt hat. Das dargestellte Deutschland nach dem Krieg wird als unwirtliches Land gezeigt, in dem Dunkelheit und Kälte vorherrschen und in dem es durch das hohe Maß an Zerstörung im Land auch kaum Schutzmöglichkeiten vor diesen widrigen Umständen gibt.

Die gelegentlich vorkommenden Farbbilder erscheinen hierdurch umso wärmer und tröstender. Diese Abhebungen werden vor allem in emotionalen Situationen verwendet, z.B. als Leopold das erste Mal auf Katharina trifft. Doch auch andere inhaltliche Aspekte – nicht nur das emotionale Befinden der einzelnen Figuren – werden durch Farbdarstellungen verdeutlicht. Als etwa der Zuschauer den Vater, unmittelbar nachdem er den Fragebogen zu seiner nationalsozialistischen Vergangenheit erhalten hat, im Hintergrund ein Bad nehmen sieht, sticht im Vordergrund eben dieser Fragebogen farblich betont aus dem Bild hervor. Auch in Todesszenen sticht das Blut farblich aus dem Bild hervor, etwa beim Selbstmord des Vaters Hartmann oder beim Attentat der Werwolfkinder. Die Farbtöne im Film sind – wenn sie denn vorkommen – meist blass, allein das satte Rot des Blutes bildet eine Ausnahme.

Die Bildqualität ist sehr hoch, zahlreiche Einstellungen haben jedoch im Hintergrund eine niedrigere Auflösung. Durch diese im Verhältnis geringere Qualität der Hintergrundaufnahmen im Verhältnis zum primären Bild¹²⁶ und teilweise auch durch eine unterschiedliche Bildschärfe entsteht eine gewisse Inhomogenität und Künstlichkeit: Vorder- und Hintergrund scheinen nicht Teil eines einheitlichen Raums zu sein, sondern das primäre Bild hebt sich deutlich ab. Dies ist offenbar beabsichtigt, da häufig auch die im Hintergrund gezeigten Darstellungen keine Möglichkeit für einen homogen räumlichen Eindruck offen lassen, z.B. wenn bei einer Großaufnahme von Katharinas Gesicht im Hintergrund ein fließendes Bächlein aus nahezu vertikalem Winkel zu sehen ist. Diese Art des räumlichen Bruchs im Filmbild ist recht häufig. In manchen Szenen zeigt er sich sogar noch auffälliger, so etwa kurz nachdem Leopold das erste Mal auf Katharina getroffen ist und mit ihr zusammen die aufgeknüpften Leichen der Werwölfe gesehen hat: Als sich Leopold auf den Boden setzt, verschwindet der im Hintergrund sichtbare Wagon und nur noch ein tiefes Schwarz mit dem blendend weißen Schriftzug „Werwolf“ ist zu sehen. Diese räumlichen Brüche im Hintergrundbild scheinen – ähnlich wie die farbigen Bilder – inhaltlich Akzente und Wegmarkierungen für den Zuschauer zu setzen, ebenso wie sie seelische Einblicke in die einzelnen Figuren – meist Leopold - ermöglichen. Die Ähnlichkeit in der Verwendung des farbigen Bildes und des räumlichen Bruchs mit dem Hintergrundbild wird auch durch die häufige gleichzeitige Verwendung dieser Mittel deutlich: Etwa nachdem sich Leopold und Katharina bei ihrer Hochzeit das Ja-Wort gegeben haben, läuft die Kamera – quasi gemeinsam mit dem Paar – parallel zu den klatschenden Gästen den Mittelgang entlang. Der

¹²⁶ Anm.: Der Ausdruck „primäres Bild“ soll hier zur Benennung der produktionstechnisch zuletzt gedrehten Einstellung exkl. der zuvor gedrehten Hintergrundaufnahmen dienen. Die Bezeichnung „primär“ bezieht sich dabei nicht nur auf die höhere Qualität und die vorderste Position des Bildes, sondern vor allem auch auf die dadurch herbeigeführte inhaltliche Betonung dieser Bilder bzw. Bildausschnitte.

Zuschauer kann nun im Vordergrund plötzlich den Chef der Werwölfe erkennen, er lächelt heimtückisch und applaudiert. Dabei sticht er nicht nur durch seine Farbigkeit hervor, er scheint auch darüber hinaus nicht dem Raum im Hintergrund zugehörig.

Doch auch innerhalb des primären Bildes gibt es teilweise räumliche Brüche. So etwa in der Villa der Hartmanns, in der vor jedem Fenster nur Eisenbahnschienen mit darüber hinwegrollenden Zügen zu sehen sind; ebenso als Leopold durch die Abteile eines Zuges geht und plötzlich auf einen Wagon voller Häftlinge in zerlumpten KZ-Kleidern trifft. Diese räumlichen Brüche im primären Bild sind von anderer Art und haben ebenso eine andere Wirkung auf den Zuschauer: Während die räumliche Trennung zwischen den unterschiedlichen Bildebenen z.B. durch den häufig abstrakten Charakter des Hintergrundes dem Zuschauer häufig bewusst ist, wirken diese Brüche weitaus radikaler und verwirrender, da sie ein homogen vermutetes Ganzes zersplittern.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Auswahl der Handlungsorte. In nur sehr wenigen und dann auch nur kurzen Einstellungen und Szenen sind Orte außerhalb des Zuges zu sehen. Einzig die Villa der Hartmanns wird häufiger aufgesucht, doch auch dieser Ort hat – wie erwähnt – einen starken Bezug zu Zügen, erstens inhaltlich durch die Familie Hartmann, zweitens durch die erwähnten Brüche im Bild, die Züge direkt vor dem Fenster zeigen, und drittens als Mikrokosmos durch die Modelleisenbahn, die auf dem Dachboden des Hauses steht. Alle anderen Orte werden entweder aus inhaltlichen Zwängen – wie etwa die Kirche bei Leopolds und Katharinas Hochzeit – und/oder nur sehr kurz gezeigt. Die Tatsache, dass beinahe alle Orte größtenteils zerstört sind, richtet den Fokus des Zuschauers noch stärker auf die Züge. Denn diese Züge scheinen das einzige zu sein, das in Deutschland noch intakt und produktiv ist. Zudem sieht man Leopold auch niemals bei Freizeitaktivitäten, selbst am Weihnachtsabend bügelt er seine Schlafwagenschaffneruniform. Die Wahrnehmung des Zuschauers von Deutschland ist ähnlich der Karte, die Leopold zu Beginn seiner Arbeit sieht: eine schwarze Karte mit Punkten, die durch weiße Linien miteinander verbunden sind.

Die Menschen, die Leopold während seines Aufenthaltes in Deutschland trifft, sind großteils misstrauisch oder offen feindselig. Dies trifft besonders auf die Angestellten bei der Bahngesellschaft und ganz besonders auf seinen Onkel zu. Seine selbstlose Absicht in das zerstörte Deutschland zu kommen, um dort den Leuten beim Wiederaufbau des Landes zu helfen, wird ihm nicht nur nicht gedankt, die meisten Leute verhalten sich ihm gegenüber vermutlich vor allem aufgrund seiner Nationalität auch höchst ablehnend. Dazu kommt der vollkommen durchbürokratisierte Arbeitsablauf bei der Bahngesellschaft „Zentropa“: Nach einer teilweise demütigenden Aufnahme-prozedur – Leopold wird nackt gewogen, während

eine große Gruppe Menschen anwesend ist – ist Leopold immer wieder sinnlosen Schikanen und größtenteils absurden Regeln ausgesetzt, wobei vor allem sein Onkel ihn immer wieder mit überzogenen Strafen und Ermahnungen belegt und dabei keinen Zweifel lässt, dass seine Loyalität seinem Arbeitgeber Zentropa und nicht seinem Neffen Leopold gilt. Zudem erinnert die gesamte Struktur Zentropas stark an das Militär. Das beginnt schon bei den Uniformen der Schlafwagenschaffner: Die erinnern weniger an Arbeitsuniformen, sondern ähneln auffällig SS-Uniformen. Der rüde Umgangston und die drakonischen Strafen sind ebenfalls äußerst untypisch für eine Bahngesellschaft und passen eher zum Militär. Auch die Prüfung am Ende hat einen stark militärischen Charakter: Die Aufgaben müssen unter unnötig hohem Druck und unter völliger Nicht-Beachtung äußerer und persönlicher Umstände absolviert werden, etwa als Leopold in Ohnmacht fällt und kurz darauf mit gestoppter Zeit dreimal hintereinander ein Bett beziehen muss.

Am Ende ist Leopold tot, doch ist auffällig, dass der Film nicht mit seinem Tod endet und ebenso wenig auf die Handlung vorher – etwa die Folgen der Explosion – eingegangen wird. Der Film dauert noch einige Minuten und begleitet Leopolds toten Körper, wie er aus dem Wagon den Fluss entlang ins Meer gespült wird. Die Fixierung der Geschichte auf Leopold wird dadurch noch weiter verstärkt: Der Zuschauer hat eine Verbindung zu Leopold, die über den Tod hinausgeht. Durch den Erzähler erhält er sogar noch weiterhin Einblick in dessen Gedanken.

3.4.2.2 Ton

Die Filmsprache von *EUROPA* ist Englisch, wobei in zahlreichen Szenen, vor allem wenn deutsche Figuren miteinander sprechen, auch häufig Deutsch gesprochen wird. Zudem haben beinahe alle deutschen Figuren einen teilweise sehr starken deutschen Akzent, wenn sie Englisch sprechen. In einigen Situationen hört man zudem auch Leopold Deutsch sprechen, etwa im Gespräch mit den Fahrgästen im Zug. Auch wenn die Filmsprache Englisch ist, hat das Deutsche also insgesamt eine relativ starke Stellung im Film. Diese Beinahe-Zweisprachigkeit des Films ist sehr ungewöhnlich und auffällig. Ihre Effekte sind vielfältig: In erster Linie steigert diese sprachliche Gestaltung Authentizitätswert. Die Tatsache, dass der englische Muttersprachler Leopold in vielen Situationen ins Englische springt ist ebenso glaubwürdig, wie es umgekehrt bei den deutschen Muttersprachlern ist. Der deutsche Akzent im Englischen, ebenso wie Leopolds englischer Akzent im Deutschen erhöht die Authentizität

noch weiter. Diese Unterscheidung in der Muttersprache der Figuren bewirkt zweitens auch eine gewisse Abgrenzung Leopolds von den deutschen Muttersprachlern. Sein starker Akzent trennt ihn akustisch von den Einheimischen ab und betont ständig seine US-amerikanische Herkunft. Obwohl sich Leopold mehrfach deutlich als Pazifist zu erkennen gibt und die Ansichten Colonel Harris' nicht teilt, ist der Zuschauer dennoch geneigt, ihn aufgrund seiner Sprache eher mit diesem in Beziehung zu setzen als etwa mit der Familie Hartmann. Zahlreiche, häufig ablehnende Bemerkungen, etwa von Katharina ("Partisans. Executed by your country men, I believe."¹²⁷), Larry („Mister Kessler? Did you know that many factories in Germany were owned by Americans during the war?"¹²⁸) oder Leopolds Onkel („[Y]ou've come here with your background in American culture, American way of thinking."¹²⁹), offenbaren das national geprägte Denken der Figuren und fördern dadurch die gedankliche Separierung durch den Zuschauer noch weiter.

Eine große Rolle im Film nimmt der Erzähler ein, der im Vergleich zu anderen Filmen ein bemerkenswertes Verhältnis sowohl zum Zuschauer als auch zu Leopold hat. Bereits die ersten Minuten machen dies deutlich: Der Erzähler spricht wie ein Hypnotiseur und daher häufig im Imperativ Singular. In vielen Situationen – so auch am Anfang – verbindet der Hypnotiseur einen solchen Imperativ mit einem Runterzählen von eins bis zehn. Da die Figur Leopold zu Beginn des Films noch nicht bekannt ist, bezieht der Zuschauer diesen Imperativ zunächst auf sich. Nach Leopolds Auftritt wird jedoch deutlich, dass sich der Erzähler auf Leopold bezieht. Das Verhältnis, das der Erzähler dabei zu Leopold hat, ist ebenso ungewöhnlich wie undurchsichtig. Häufig macht der Erzähler lediglich feststellende Bemerkungen, die meist einen starken Bezug zu Leopolds Innenleben haben ("You are cold. You're covering yourself up with the clothes in your suitcase."¹³⁰). In anderen Situationen ist die Rolle des Erzählers noch stärker und es scheint, als würde er Leopold Befehle erteilen ("At any price you must make this good again. Run for the bomb!"¹³¹) oder die Zukunft vorhersehen oder sogar beeinflussen („On the count of three there will be a message for you of great importance. One, two three."¹³²).

Insgesamt bleibt die Rolle des Erzählers für den Zuschauer vage und mysteriös, da er durch seine Eigenschaften als Hypnotiseur eine starke Position innehat, die in ihrer Art jedoch nicht begründet wird. Er scheint gleichzeitig allwissend zu sein und auf Leopolds Schicksal

¹²⁷ EUROPA, 00:18:01

¹²⁸ EUROPA, 00:26:56

¹²⁹ EUROPA, 00:55:37

¹³⁰ EUROPA, 00:07:48

¹³¹ EUROPA, 01:22:17

¹³² EUROPA, 00:22:00

Einfluss zu haben, aber durch seine Immaterialität auch letztlich bedeutungslos zu sein. Wie bereits erwähnt führt sein intensives Verhältnis zu Leopold auch beim Zuschauer zu einer stärkeren Fixierung auf ebendiesen.

Die musikalische Untermalung des Films ist recht einheitlich gestaltet und konvergiert mit den klassischen Schwarz-Weiß-Bildern und dem meist würdevoll-ernsten Auftreten der Figuren und deren teilweise nahezu poetischer Redeweise. In ihrer klassisch-orchestralen, sich vorwiegend auf Streicher stützenden Art erinnert sie stark an klassische Hollywood-Filme der 40er und 50er Jahre.¹³³ Etwas auffällig sind lediglich die gelegentlich vorkommenden, monotonen Passagen, etwa am Anfang: Hier wird in einem unregelmäßigen Rhythmus immer wieder derselbe Ton wiederholt, was teilweise eine kontemplative, teilweise eine dramatisierende Wirkung hat.

3.4.2.3 Kameraarbeit und Montage

EUROPA weist in der Montage kaum Besonderheiten auf. Die Kamerabewegungen und –fahrten sind überwiegend ruhig und äußerst gleichförmig. Selbst zu Ende des Films, als der Wagon mit Leopold zusammen in den Fluss stürzt, wird dies nicht durch ein Ruckeln oder schnelle Bewegungen der Kamera, sondern durch ein äußerst gleichmäßiges Rollen visualisiert.

Bemerkenswert sind hingegen die räumlichen Verfremdungseffekte durch die überlagerten Bildebenen, die bereits im Kapitel „Seheindruck und Mise-en-scène“ beschrieben wurden. Wichtig ist es hier die unterschiedlichen Arten der Überlagerung zu definieren. Dabei spielen die folgenden Bildelemente eine Rolle: Farbe, Schärfe, Größe und Raum.

¹³³ vgl. Schneider, 2007, S. 3ff.

In vielen Situationen wird die Aufteilung des Filmbilds in ein primäres und ein oder mehrere sekundäre Filmbilder genutzt, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf bestimmte Bildelemente zu lenken, die sich in der Regel im Vordergrund befinden. Da es nicht möglich ist, ein im Vordergrund befindliches Objekt scharf zu filmen und gleichzeitig den Hintergrund scharf abzubilden, wurde in solchen Situationen die genannte Technik des primären und sekundären Bildes verwendet, wobei die einzelnen Bildebenen in mehreren Arbeitsschritten gedreht wurden. Bemerkenswert bei dieser Technik ist vor allem, dass es andere Mittel gäbe, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken, die populärer und weniger aufwendig wären. Dies soll an der Szene verdeutlicht werden, in der Max Hartmann in der Badewanne sitzt und vor ihm farbig der Fragebogen hervorsticht¹³⁴. Eine übliche Methode die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Fragebogen zu lenken und eine gedankliche Fixierung Max Hartmanns auf selbigen zu assoziieren wäre, zunächst Max Hartmann im Hintergrund scharf zu zeigen und dann die Schärfenebene auf den Fragebogen zu verlagern. Die im Film gewählte Methode hat jedoch einige Eigenschaften, die diese Methode nicht hat:

Zunächst muss der Zuschauer den Fragebogen selbst entdecken, sein Blick wird also nicht direkt gelenkt, sondern es wird lediglich seine Aufmerksamkeit erregt. Zudem ist der Fragebogen die gesamte Einstellung über scharf zu sehen, seine Präsenz erscheint dadurch penetranter. Es drängt sich



(Abb. 23) Farbigkeit und Schärfe lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Fragebogen.

der Gedanke auf, dass Max Hartmann nicht nur an diesen Fragebogen denken muss, sondern dass es ihm auch nicht möglich ist, sich auf etwas anderes zu konzentrieren. Diese Aufmerksamkeitssteigerung wird auch durch die Unnatürlichkeit des Filmbildes unterstützt. Durch den unterschiedlichen Schärfegrad fügt sich der Vordergrund nicht in den Hintergrund und springt dadurch ständig ins Auge. Da ein Mensch immer nur einen Punkt fixieren kann, nimmt der Zuschauer das Filmbild nicht als homogen wahr, sondern unterscheidet zwischen den verschiedenen Schärfebereichen.

¹³⁴ EUROPA, 00:31:50

Anders verhält es sich bei den Bildelementen Größe und Raum, die hier nur die unterschiedlich intensive Ausprägung desselben Stilmittels sind: Während farbige Betonungen oder doppelte Schärfebereiche Akzente innerhalb des Filmbildes setzten, brechen unterschiedliche Größen oder eine plötzliche Änderung des Raums das Filmbild auf. Dies kann verschiedene Effekte haben: In der Szene, als Katharina und Leopold sich auf der Brücke treffen, sieht man beide aufrecht stehend vor einem



(Abb. 24), (Abb. 25) Brücke im primären Bild.

Fluss, der aus nahezu vertikaler Position und zudem in Nahaufnahme gefilmt wurde¹³⁵. Diese Szene zeigt einen höchst emotionalen Augenblick – Katharina und Leopold beschließen zu heiraten. Der leise dahinplätschernde Bach im Hintergrund unterstützt den romantischen



(Abb. 26), (Abb. 27) Brücke im sekundären Bild.

Moment und bildet gewissermaßen die emotionale Situation der beiden Figuren im Vordergrund ab. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird jedoch durch diesen Bruch der Größenverhältnisse nicht übermäßig erregt. Der Effekt kann durch ein stärkeres Ungleichgewicht der Größenverhältnisse aber auch ausgebaut werden: Kurz nach der Hochzeit leidet Leopold

unter Alpträumen, er macht sich Sorgen um Katharina. Dies wird dargestellt, indem er klein in der unteren Ecke des Bildes sitzt, während im

Hintergrund groß das Gesicht der schlafenden Katharina zu sehen ist¹³⁶. Diese Einstellung reicht schon sehr nahe an einen vollständigen Raumbruch heran. Einen solchen kann der Zuschauer sehen, als Leopold nach seiner ersten Begegnung mit Katharina das Abteil verlässt und kurz darauf hinter ihm der Wagon verschwindet und der Schriftzug „Werwolf“ erscheint¹³⁷. In allen drei Fällen gibt der Hintergrund Einblick in das emotionale Innenleben einer Figur, die sich im Vordergrund befindet.

¹³⁵ EUROPA, 01:07:19

¹³⁶ EUROPA, 01:09:13

¹³⁷ EUROPA, 00:19:41

Während Farbigkeit und mehrere Schärferebenen also vor allem die Aufmerksamkeit des Zuschauers erregen und dadurch emotionale Identifikation ermöglichen, geben Raumbrüche und unterschiedliche Größenverhältnisse dem primären Filmbild eher einen anderen Charakter, stellen den Vordergrund in einen anderen Kontext. Hierzu passt auch, dass die ersten beiden Stilmittel vor allem beim primären Filmbild verwendet werden, während die letztgenannten nur in den sekundären Filmbildern auftauchen.

3.4.3 Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt

3.4.3.1 Der subjektive Charakter von EUROPA

Will man den Kern von EUROPA benennen, so ist der Film vor allem eines: die Sicht eines unbedarften und vorurteilsfreien Menschen auf ein Land und dessen Bewohner. Dies lässt sich vor allem am Hypnotiseur und Erzähler und damit verbunden dem Anfang und Ende des Films festmachen. Der Erzähler ist zu jeder Zeit vollkommen auf Leopold fixiert, er beschreibt Leopolds Gefühle, scheint ihm Befehle zu geben und ist eine Art akustische Spiegelung von Leopolds Innenleben. Selbst über Leopolds Tod hinaus bleibt der Erzähler bei ihm und begleitet ihn auf seiner Reise – und Gleiches gilt auch für den Film insgesamt: In keiner einzigen Szene treten Figuren auf, ohne dass Leopold anwesend ist. Die gesamte Handlung wird ausschließlich aus Leopolds Sicht gezeigt und zu keinem Zeitpunkt weiß der Zuschauer mehr über den Fortschritt der Handlung als er.

Zahlreiche gestalterische Elemente des Films, in erster Linie Mehrfachbilder, farbliche Akzentuierung und Filmmusik, sind dementsprechend vorwiegend am emotionalen Zustand Leopolds ausgerichtet. Diese akzentuierende Art der Gestaltung ist für den Zuschauer meist nicht intellektuell, sondern intuitiv und damit unmittelbar erfahrbar; einerseits wegen der emotional anleitenden Filmmusik, andererseits aufgrund der visuellen Gestaltungsmittel, die gewisse Wahrnehmungsautomatismen beim Zuschauer auslösen: So führt eine farbliche Akzentuierung eines Bildausschnitts – etwa bei Leopolds erster Begegnung mit Katharina – automatisch zu einer Fixierung und exponierten Wahrnehmung des farbigen Ausschnitts. Rotes Blut hat einen besonders intensiven und dramatischen Effekt, was vor allem am starken Kontrast zu den übrigen Grautönen liegt. Eine Darstellung Leopolds vor einem verschwindenden Hintergrund, der sich plötzlich in eine raumlose, schwarze Fläche mit dem Wort „Werwolf“ verwandelt, hat für den Zuschauer einen ebenso überraschenden und

schockierenden Charakter wie der Anblick der beiden Leichen kurz zuvor für Leopold. Ebenso verhält es sich auch mit der im Kapitel „Kameraarbeit und Montage“ bereits beschriebenen Szene in der Badewanne. Die Farbigkeit und Schärfe des Fragebogens illustrieren dem Zuschauer sehr deutlich Max Hartmanns Fixierung auf selbigen und die damit verbundene Frage nach seiner persönlichen Verantwortung. Der Zuschauer erhält wie in diesen und zahlreichen anderen Beispielen einen unmittelbaren emotionalen Einblick, der über gewöhnliche Empathie hinausgeht und kurzfristig starke Identifikation mit den jeweiligen Figuren erzeugt.

Diese Identifikation richtet sich meist auf Leopold. Doch Leopold ist keine beliebige Person. Er hat drei Eigenschaften, die seine Perspektive – und somit auch die Perspektive des Zuschauers – prägen und außergewöhnlich machen: Er arbeitet als Schlafwagenschaffner, er ist vorurteilsfrei und naiv und er ist US-Amerikaner. Leopolds Tätigkeit als Schlafwagenschaffner ermöglicht ihm einerseits einen umfassenden Blick auf das Land als Ganzes, da er bei seiner Arbeit alle größeren Städte besucht und während der Reise auch den ländlichen Bereich ansehen kann. Dabei trifft er zahlreiche Einwohner des Landes und hat mit manchen von ihnen – im positiven oder negativen Sinne – auch intensiveren Kontakt, denn wie Leopolds Vorgesetzter in einer Szene richtig feststellt: „(...) [T]he sleeping car conductor is in direct contact with the travelers.“¹³⁸ Die Erfahrungen, die er dabei im Land und mit dessen Einwohnern sammelt, prägen sein Bild von Deutschland. Vorurteile spielen für sein Urteil dabei überhaupt keine Rolle, eher im Gegenteil: In seiner Gutmütigkeit, Naivität oder Philanthropie scheint Leopold jede Form menschlicher Niedertracht schlicht zu negieren. Leopold kommt nach Deutschland, um Brücken zu bauen und verfolgt dieses Ziel auch mit aller Konsequenz: Nicht einmal Katharinas Beichte, dass sie ein Werwolf war, kann ihn davon abhalten, sich in sie zu verlieben und sie zu ehelichen. Diese Unvoreingenommenheit in Leopolds Denken wird jedoch aufgrund seiner Nationalität in keiner Weise erwidert. Jeder im Land sieht ihn in erster Linie als US-Amerikaner und erst an zweiter Stelle als Neffe, Ehemann, Arbeitskollege oder sonstiges. Was das bedeutet, hängt von der jeweiligen Person ab: Für Colonel Harris ist Leopold ein Verbündeter, für Katharina, seinen Onkel und die meisten anderen Deutschen ist er hingegen der ungeliebte Besatzer bzw. der Feind. Das wird auch durch die Zweisprachigkeit des Films verdeutlicht, die Leopolds Nationalität dem Zuschauer – ebenso wie den Menschen, denen er begegnet – stets bewusst macht.

¹³⁸ EUROPA, 00:10:30

3.4.3.2 Die Darstellung Deutschlands

Das Bild, das in EUROPA von Deutschland und seinen Bewohnern gemalt wird, ist ein äußerst komplexes: Einerseits wird das Land als extrem unwirtlich dargestellt. Die völlige Zerstörung und die andauernde Dunkelheit und Kälte wirken erdrückend und deprimierend. Vor allem die ständige und vollkommene Dunkelheit ist in ihrer unnatürlichen Trostlosigkeit wie ein Nachhall der Schrecken des Krieges. Das Land ist gezeichnet, doch nicht nur oberflächlich im Sinne einer zerstörten Infrastruktur – die Narben des Krieges scheinen vielmehr unter der Oberfläche noch umfangreicher zu sein: Ob es nun Katharinas geheime Aktivitäten als Werwolf, die Vergangenheit ihres Vaters Max in Bezug auf die Deportationen von Juden und Regimefeinden oder die KZ-Häftlinge im hinteren Zugbereich sind. Dies bestätigt Katharina auch, als sie zuletzt meint, Leopold könne sich selbst nicht mit ihr und ihren Landsleuten vergleichen, da er nicht wie sie die Grausamkeiten des Krieges erlebt und begangen habe.

Auch sind die alten Strukturen des nationalsozialistischen Deutschlands trotz ihrer oberflächlichen Zerschlagung noch immer präsent. Ob als Überreste, wie im Fall Max Hartmanns, der trotz seiner Verstrickungen mit dem nationalsozialistischen Regime die



(Abb. 28) Alte Hierarchien: Dutzende Arbeiter ziehen mit Muskelkraft den Erste-Klasse-Wagon.

Führung Zentropas nicht aufgeben muss, oder bei Katharina, die im Geheimen noch immer für das alte Gedankengut kämpft. In diesem Zusammenhang lässt sich die Dunkelheit des Landes auch als gewollte Intransparenz der Strukturen interpretieren – sowohl in Hinsicht auf seine Bewohner als auch auf die Besatzer. Diese Strukturen sind auch in den Denkmustern der Menschen noch immer präsent: Hier ist die Bahngesellschaft „Zentropa“ und das Verhalten ihrer Angestellten und mancher Fahrgäste Leopold gegenüber zu nennen. Der soziale Umgang ist geprägt von militärischen Normen und extrem hierarchischen Strukturen. Nicht einmal die Verwandtschaft zwischen Leopold und seinem Onkel kann dieses Verhältnis beeinflussen, im Gegenteil: Die US-amerikanische Nationalität seines Neffen, lässt Leopolds Onkel eine tiefe, aber unbegründete Abneigung gegen ihn entwickeln – ein weiteres Relikt der nationalsozialistischen Strukturen. Die Tatsache, dass Leopold aus dem Land der Besatzungsmacht kommt, verleiht der Situation zudem einen janusköpfigen Charakter. Diesen erkennt man bei zahlreichen Figuren – ob bei Katharina, die ihn heiratet und ausnutzt, seinem

Onkel, der ihm Arbeit verschafft und ihn schikaniert, oder bei Larry, der die Leistungen der Amerikaner rühmt und gleichzeitig zynische Kommentare macht: Die oberflächliche Freundlichkeit und Höflichkeit, die man ihm zukommen lässt, verbirgt nur die tief verwurzelte Ablehnung gegen ihn als US-Amerikaner.

3.4.3.3 Die Fremdbestimmung Leopolds

Wie Leopold mit dieser Situation umgeht, ist entscheidend für seine Sicht auf das Land und seine Leute und die Entwicklung seiner Lebensumstände und drückt sich schon in der Wahl und Ausübung seines Berufs als Schlafwagenschaffner aus. Leopolds eigener Aussage nach kommt er nach Deutschland, um den Menschen zu helfen und damit einen kleinen Beitrag zur Versöhnung beizutragen. Doch sein Verhalten ist inkonsequent: Nicht nur dass er als Schlafwagenschaffner einen vergleichsweise angenehmen und vermutlich auch gut bezahlten Beruf ausübt, er tut dies auch noch in der ersten Klasse des Zuges, also bei der (teilweise alten) Elite des Landes. Mit den niedrigeren Gesellschaftsschichten – also denen, die Hilfe besonders nötig hätten – hat er kaum Kontakt, sehr wohl hingegen mit Katharina und ihrer Familie, den Eigentümern Zentropas.



(Abb. 29) Leopolds wird geleitet wie der Zug von den Schienen; (Abb. 30) Leopold wird wiederholt der freie Blick verboten.

Leopold ist von Beginn an ein Geführter, der nur zu sehen bekommt, was ihm erlaubt wird zu sehen: Seinen Beruf bekommt er über Beziehungen, sein Arbeitsbereich, die erste Klasse, wird ihm zugewiesen und bei seinem Verhältnis zu Katharina ist stets sie es, die die Initiative ergreift. Diese Situation intensiviert sich durch das Eingreifen der Werwölfe und Leopold wird vom Geführten zum Getriebenen. Er tut Dinge, die seiner philanthropischen Gesinnung und dem ursprünglichen Ziel seines Aufenthalts in Deutschland diametral

entgegengesetzt sind. Leopold wird bevormundet, was sich auch in auffällig vielen Situationen zeigt, wenn ihm verboten wird aus dem Fenster einen Blick auf die Außenwelt zu werfen. In diesen Situationen, die allegorisch zu verstehen sind, wird häufig ein Rollo als

endgültiger Sichtschutz hinuntergezogen. Auffällig ist dabei auch, dass Leopold sich in keiner dieser Situationen gegen die Bevormundung wehrt. Trotz seiner vielen Fahrten durch das ganze Land, ist es Leopold wegen dieser Bevormundung – und nicht zuletzt auch aufgrund seiner Bereitwilligen Fügung – nicht möglich, sich ein ganzheitliches Bild zu machen. Verborgene, dunkle Bereiche des Landes bleiben ihm vorenthalten. Seine Arbeit als Schlafwagenschaffner könnte auch in diesem Punkt – in Hinsicht auf die durch die Gleise vorgegebene Richtung eines Zuges – symbolisch verstanden werden. In einer Szene, kurz vor Katharinas vermeintlicher Entführung, spricht der Erzähler einen entsprechenden Satz: „For the first time you experience the fear of being on a train with no possibility of getting off, and no idea of where the journey may end.“¹³⁹ Leopold hat keine Kontrolle über sein Schicksal. Der Weg wird ihm von anderen vorgegeben, wie die Gleise die Richtung des Zuges vorgeben.

3.4.3.4 Der Zugverkehr als Allegorie

Zudem muss auch auf eine andere Besonderheit des Zugverkehrs aufmerksam gemacht werden: Er ist vor allem für die Industrie, aber auch in Hinsicht auf den Personenverkehr von elementarer Bedeutung für den Wiederaufbau des Landes. Dies wird in zahlreichen Situationen im Film deutlich, z.B. beim Attentat der Werwölfe auf die Zugbrücke. Der Zugverkehr ist, gerade für ein so zentral gelegenes Land wie Deutschland, seit dem Industriezeitalter Voraussetzung für wirtschaftliche Entwicklung. Gleichzeitig hatte der Zugverkehr in der Vergangenheit auch eine große Bedeutung für das Naziregime, besonders in Hinsicht auf die Massenvernichtung von Juden, die mithilfe von Zugtransporten organisiert und ermöglicht wurde. Wie im Film durch die Figuren Colonel Harris und Max Hartmann deutlich wird, kollidieren beim Bahnverkehr wirtschaftliche Interessen und moralischer Anspruch. Ein zügiger Wiederaufbau des Landes ist nur durch einen effizienten Bahnverkehr möglich, der wiederum nur mithilfe von gut ausgebildetem Fachpersonal möglich ist. Eine gründliche Untersuchung der Bahnmitarbeiter hinsichtlich ihrer Verstrickungen müsste jedoch – gerade bei der Eisenbahn – zwangsläufig zu einer umfassenden Auswechslung des Führungspersonals führen, was sich wiederum negativ auf die Leistungsfähigkeit auswirken würde. Somit wird der Zugverkehr zum Symbol für die Verbindung zwischen neuem und altem Deutschland. Sowohl das Material als auch großteils das Personal muss aus den

¹³⁹ EUROPA, 01:08:40

Überbleibseln der Nazizeit beschafft werden und ein völliger Neuanfang – auch und vor allem in Hinsicht auf Ideologie und Verantwortung – bleibt eine Illusion.¹⁴⁰

Als ein Verweis auf diesen Missklang im Land und bei seinen Bewohnern, muss auch der vielleicht schockierendste räumliche Bruch innerhalb des primären Filmbildes in *EUROPA* verstanden werden: das plötzliche Auftauchen von KZ-Häftlingen im hinteren Abteil des Zugs. Ebenso wie bei anderen Raumbrüchen innerhalb des primären Bildes – etwa der Zugverkehr vor den Fenstern der Hartmannschen Villa oder Leopolds Gang durch den Zug, der querschnittartig die Bevölkerung des Landes abbildet – wird dem Zuschauer hier etwas offenbart, das räumlich nicht darstellbar ist: das allgemein vorhandene Wissen um Deportationen und Vernichtungen von Menschen und die Akzeptanz dieser Tatsache durch die Bevölkerung. Durch seine räumliche Präsenz wird es für Leopold und ebenso für den Zuschauer unleugbar. Verweise hierzu finden sich auch an anderen Stellen des Films, etwa als Katharina davon erzählt, dass ihr Vater sich eingeredet hätte, dass die Wagons seiner Züge alle leer gewesen seien. Anders als die Raumbrüche auf verschiedenen Bildebenen, die dem Zuschauer eine emotionale Beteiligung eröffnen, werden durch diese Raumbrüche innerhalb des Bildes wesentliche Tatsachen lediglich sichtbar gemacht, also verräumlicht. Nicht nur in diesem Sinne ist der Zug als deutscher Mikrokosmos zu interpretieren.

3.4.3.5 Verwendung von Raum und Zeit

Die Bedeutung des Raums in *EUROPA* insgesamt ist elementar – und dies in mehrfacher Hinsicht. Zunächst ist der Raum ein elementarer Bestandteil der Handlung, was sich schon im Titel „Europa“, dem Namen eines Raums, niederschlägt.¹⁴¹ Der Film handelt von einem Menschen, der an einen bestimmten Ort reist, und seinen Erlebnissen an diesem Ort. Somit steht eben dieser Ort letztlich auch im Mittelpunkt der Geschichte – jedoch immer indirekt, ob in Form von Leopolds Eindrücken vom Land, seinen Konfrontationen mit den Einheimischen oder in Hinblick auf die herrschenden gesellschaftlichen Strukturen im Land. Hierfür spricht auch, dass der Zuschauer über die Hauptfigur Leopold selbst verhältnismäßig

¹⁴⁰ Anm.: Die Bahngesellschaft „Zentropa“ ist natürlich nur das offensichtlichste und größte Symbol dieser unterschwelligen Präsenz des alten Deutschlands, wie bereits zuvor – etwa in Hinblick auf das militärische Verhalten der Bahnmitarbeiter – festgestellt wurde.

¹⁴¹ Anm.: In diesem Zusammenhang ist auch die Differenz des Titels *EUROPA* und dem tatsächlich dargestellten Ort „Deutschland“ von Bedeutung, was dem Titel noch einmal eine gewisse interpretatorische Eigendynamik gibt. Auf diesen Umstand soll im Kapitel „Die Darstellung Europas in der Europatriologie“ noch genauer eingegangen werden.

wenig erfährt, was nicht direkt mit seinem Leben in Deutschland zu tun hat, etwa über seine Vergangenheit. Das Motiv für seine Reise nach Deutschland, den Menschen helfen zu wollen, scheint zudem ebenso naiv wie unrealistisch und wird im weiteren Verlauf der Geschichte – vor allem aufgrund der zahlreichen Feindseligkeiten gegen ihn – gar noch unglaublicher. Ebenso erfährt der Zuschauer nichts über sein Leben außerhalb Europas, lediglich einer Bemerkung seines Onkels kann man entnehmen, dass Leopolds Vater in der Zeit des Nationalsozialismus das Land in Richtung USA verlassen hat. Und nicht zuletzt beginnt der Film EUROPA mit Leopolds Ankunft und endet mit dessen Abschied aus Europa. Leopold ist somit nur eine Art filmisches Gefährt, das es dem Zuschauer möglich macht, den Kontinent Europa, also den eigentlichen Mittelpunkt des Films, zu besuchen und mit ihm und aus seiner Perspektive zu erfahren.

Hierzu wird der Raum im Film auch umfassend als differenziertes Gestaltungsmittel eingesetzt, anstatt ihn nur objektiv abzubilden. Dies ist in der Konzeption des Films nur nachvollziehbar: Durch den Hypnotiseur begleitet der Zuschauer Leopold bei seiner Reise auch emotional und psychisch und erfährt mit ihm gemeinsam den Kontinent, die Perspektive des Zuschauers ist somit sehr von Leopold geprägt. Wie bereits im Kapitel „Der sinnliche Raum des Menschen“ dargelegt wurde, ist Wahrnehmung jedoch niemals objektiv, sondern stets subjektiv. Diese Tatsache berücksichtigt der Film, indem er größtenteils auf eine objektive Inszenierung verzichtet und Blicke und Assoziationen des Zuschauers aktiv beeinflusst. Dies geschieht durch zahlreiche Elemente, die den persönlichen Erfahrungen des Zuschauers hinsichtlich der Raumwahrnehmung zuwiderlaufen, z.B. farbliche Betonungen oder mehrere Schärfestufen. Der Zuschauer wird durch diese Auffälligkeiten auf verschiedene Details aufmerksam und hat dadurch zudem das Gefühl, diese Details gemeinsam mit Leopold aktiv und selbstständig zu entdecken, anstatt durch die Gestaltung des Films, z.B. eine Veränderung der Schärfestufe, auf sie gestoßen zu werden. Zudem erzeugt diese Art der Raumdarstellung einen subjektiven Charakter, da sie von der Raumdarstellung, die wir als allgemeingültig empfinden, in akzentuierender Art abweicht.

Zuletzt gibt es auch Besonderheiten hinsichtlich des nicht-subjektiven Raums. Während farbliche Akzentuierungen oder Schärfen- und Größenunterschiede im Hintergrund keine Auswirkungen für die handelnden Figuren im Vordergrund haben, also gewissermaßen unsichtbar wirken, treten diese Auffälligkeiten im Handlungsraum selbst auf. Wenn etwa Leopold gemeinsam mit Larry durch die hinteren Abteile der KZ-Insassen geht, so kann dies nicht lediglich Leopolds subjektiver Perspektive geschuldet sein, sondern muss ebenso von Larry wahrgenommen werden. Diese Raumbrüche sind also anderer Natur, da sie nicht

subjektiv, sondern objektiv sind. Sie scheinen etwas bereits Vorhandenes sichtbar werden zu lassen, sind also eine Manifestation gegebener Verhältnisse im Raum.

Die Zeit spielt in EUROPA im Gegensatz zum Raum eine sehr untergeordnete Rolle. Abgesehen von der Datierung der Ereignisse kurz nach dem Zweiten Weltkrieg und gelegentlicher Andeutungen eines zeitlichen Voranschreitens, z.B. durch das Weihnachtsfest oder die Prüfung zum Schlafwagenschaffner, wird sie kaum thematisiert. Die gelegentlichen Hinweise zum zeitlichen Verlauf, vor allem durch den Erzähler, dienen in erster Linie dazu, die Handlung in einen nachvollziehbaren zeitlichen Rahmen zu setzen und scheinen darüber hinaus keinerlei Bedeutung zu haben.

4. Auswertung

4.1 Die Darstellung Europas in der Europatrilogie

Die Filme *THE ELEMENT OF CRIME*, *EPIDEMIC* und *EUROPA* werden gemeinhin als „Europatrilogie“ zusammengefasst, da sie allesamt einen starken Fokus auf Europa, seine Bewohner und seine Geschichte legen. Eine Untersuchung der Raumdarstellung in diesen Filmen muss daher auch besonders auf die Darstellung Europas eingehen.

Interessant ist zunächst die Definition des Raums Europa: In allen drei Filmen wird explizit, also wortwörtlich auf den Kontinent Europa Bezug genommen. Ob in *THE ELEMENT OF CRIME*, wo Fisher zu Beginn seiner Hypnose davon spricht nach Europa zurückzukehren, in *EPIDEMIC*, wo die Ausbreitung eines todbringenden Virus in Europa dokumentiert wird, oder in *EUROPA*, der den Kontinent als Filmnamen trägt – in allen drei Filmen wird der Handlungsraum mehr oder weniger eindeutig als Europa definiert. Auffällig ist jedoch, dass keiner der Filme tatsächlich den Kontinent Europa als Ganzes darstellt. Einzig *EPIDEMIC* deutet durch die im dritten Kapitel und im Nachspann gezeigten Autobahnfahrten und die damit verbundene Verbreitung des Virus eine umfangreiche Vernetzung Europas an und thematisiert diesen Raum dadurch als Ausbreitungsgebiet des Virus. Abgesehen von dieser leisen Andeutung sind Handlungselemente mit einem explizit europäischen Bezug äußerst rar gesät.

Stattdessen haben die Handlungen aller drei Filme einen extrem starken Deutschland-Bezug. Am deutlichsten tritt dieser wohl bei *EUROPA* hervor, da die Differenz zwischen Titel und Handlungsort besonders auffällig ist. Ähnlich verhält es sich mit *THE ELEMENT OF CRIME*: Auch wenn der Handlungsort mehrfach als „Europa“ bezeichnet wird, ist er vom Zuschauer vor allem aufgrund der Ortsnamen eindeutig als „Deutschland“ zu identifizieren. Weniger auffällig, aber immer noch zentral für die Handlung ist der Ort Deutschland in *EPIDEMIC*. Die Handlung der ersten Erzählebene spielt zwar nur für kurze Zeit in Deutschland, jedoch ist dieser Aufenthalt von elementarer Bedeutung. Die massive Ausbreitung des Virus über den Kontinent – der namensgebende Handlungsstrang des Films – wird erst durch die Fahrt über die Autobahnen des zentral gelegenen Deutschlands möglich. Der Besuch in Deutschland und die damit verbundene Fahrt durch dicht besiedelte Gebiete wird somit zum Schlüsselereignis des Films.

Doch auch darüber hinaus gibt es viele Anspielungen auf die deutsche Kultur und vor allem auf die deutsche Sprache. In *THE ELEMENT OF CRIME* und besonders in *EUROPA* wird in zahlreichen Situationen Deutsch gesprochen, was sehr ungewöhnlich für einen englischsprachigen Film ist. In beiden Filmen haben zahlreiche Figuren zudem einen ausgeprägten deutschen Akzent. Darüber hinaus werden oft der Nationalsozialismus und die deutsche Industrie thematisiert, häufig auch kombiniert. Dies gilt natürlich besonders für *EUROPA*, da die Handlung hier den Nationalsozialismus und den wirtschaftlichen und industriellen Wiederaufbau ins Zentrum stellt. Ebenso ist der Name der deutschen Bahngesellschaft „Zentropa“ ein eindeutiger Hinweis auf die zentrale Lage und Rolle Deutschlands in Europa, was – gerade in Bezug auf die Eisenbahn – auch in wirtschaftlichem Sinne zu verstehen ist. Auch in *THE ELEMENT OF CRIME* gibt es zahlreiche Bezüge zum Nationalsozialismus, etwa wenn Fisher den obduzierenden Arzt die zynische Frage stellt, ob er seine Ausbildung in Auschwitz gemacht hätte. Zudem lässt sich Fishers Abwesenheit und Rückkehr ins zerstörte Europa/Deutschland als Hinweis auf die Zeit des Nationalsozialismus bzw. des Zweiten Weltkriegs beziehen. Und selbst in *EPIDEMIC* werden während Lars‘ und Niels‘ Besuch bei Udo im Ruhrgebiet der Nationalsozialismus und die deutsche Industrie zum Thema gemacht.

Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass Lars von Trier Deutschland aufgrund seiner zentralen geografischen Lage und seiner Größe und dem damit verbundenen wirtschaftlichen Potenzial als den maßgeblichen Faktor für die Beschaffenheit des Kontinents Europa sieht und diesen daher mit Deutschland gleichsetzt. Besonders hinsichtlich der Folgen des deutschen Nationalsozialismus – u.a. ein alles vernichtender Krieg, der den gesamten Kontinent überzog – ist diese Einschätzung wohl nachvollziehbar. Doch spielt Deutschland ebenso verkehrstechnisch wie wirtschaftlich aufgrund seiner Größe, seiner zentralen Lage und seines Rohstoffreichtums eine, wenn nicht sogar *die* entscheidende Rolle für den gesamten Kontinent. Lars von Trier zeigt Deutschland als das Land mit dem Potenzial die Richtung für den Kontinent Europa vorzugeben.

Das moralische Bild, das er von Deutschland malt, ist allerdings ein äußerst düsteres. Wenn auch die Handlung und deren Darstellungsart in den drei Filmen – und damit auch die Darstellung Europas – stark voneinander abweichen, so lassen sich doch besonders für *THE ELEMENT OF CRIME* und *EUROPA* hinsichtlich der Deutschlanddarstellung zahlreiche Übereinstimmungen finden: Besonders auffällig ist, dass in beiden Filmen das Land permanent dunkel und zu großen Teilen zerstört ist. Auch die Begründungen für diesen

Zustand sind verhältnismäßig ähnlich: In beiden Fällen ist der Krieg für die Zerstörung des Landes verantwortlich, in *THE ELEMENT OF CRIME* wird dieser darüber hinaus auch für die Dunkelheit verantwortlich gemacht. Ähnlich lässt sich die permanente Dunkelheit in *EUROPA* interpretieren, da sie allein durch den Beruf Leopolds nicht zu rechtfertigen ist. Ebenso ist in beiden Filme eine soziale Kälte zu spüren, die aber von verschiedener Art ist: Während in *EUROPA* besonders Nationalismen und Hierarchie- und Militärdenkens das Sozialgefüge bestimmen und beeinträchtigen, herrscht in *THE ELEMENT OF CRIME* eine weitreichende Verwahrlosung der Gesellschaft insgesamt vor, was sich in den Lebensverhältnissen der Menschen (z.B. Frauen, die in Bordellen in Käfigen eingesperrt leben) ebenso äußert wie in der Grausamkeit der begangenen Morde. In gewissem Sinne lässt sich an dieser Stelle eine Brücke schlagen zu *EPIDEMIC*, bedenkt man den Bericht Udos von seiner Mutter. Der erzählt Lars und Niels von unvorstellbarem menschlichem Leid, von den Phosphorbombenangriffen der Alliierten, den Menschen, die im Überlebenskampf um einen Platz im rettenden Weiher kämpften, und von bis auf die Knochen verbrannten Armen. Ähnlich sind die Berichte des Bibliothekars, der an früherer Stelle über den Umgang mit Pestopfern in Italien im Mittelalter berichtet. Auch hier wurde in Angesicht des drohenden Todes radikal und ohne soziale Zwänge gehandelt: Leichen wurden würdelos in Massengräbern verschüttet und Infizierte bei lebendigem Leibe in ihren Häusern eingemauert.

Diese Bezugnahme auf eine andere Epoche und ein anderes Land lässt die Europa-Darstellung Lars von Triers noch einmal in einem anderen Licht erscheinen: Von Trier beschränkt die Übel des Nationalsozialismus nicht allein auf Deutschland und die Übel Europas nicht allein auf den Nationalsozialismus. Vielmehr betreibt er in seiner Europatriologie eine Dekonstruktion des europäischen Mythos einer exponierten Kulturnation, die sich aufgrund ihrer gesellschaftshistorischen und kulturellen Entwicklung quasi über die anderen erhebt und zum – vor allem moralischen – Vorreiter wird. Denn im Laufe seiner Geschichte war der Kontinent immer wieder Schauplatz für Grausamkeiten und brachte dabei nicht selten das Schlechteste im Menschen hervor. Dies wird filmisch illustriert – ob in *THE ELEMENT OF CRIME*, wenn Fisher erkennt, dass selbst in ihm ein grausamer Mörder steckt, in *EUROPA*, wenn Katharina ihren eigenen Ehemann verrät, oder in *EPIDEMIC*, wenn berichtet wird, wie grausam und kaltblütig sich Menschen in Extremsituationen verhalten können. In Anbetracht solcher historischer Tatsachen wirkt das heroische Idealisten-Epos mit Wagner-Untermalung in der zweiten Erzählebene von *EPIDEMIC* wie eine völlig überzeichnete

Karikatur Europas. Dem hierzulande vorherrschenden Bild des Kontinents als Hort der Kultur und moralischer Werte kommt diese Darstellung hingegen sehr nahe

Doch eben diesen Mythos zerstört Lars von Trier: Auch in Europa ist der einzelne Mensch das Struktur gebende Element und dessen moralische Werte lassen sich nicht aus der Geschichte des Kontinents ableiten. Darüber hinaus barg Europa bedingt durch seine wirtschaftliche Entwicklung, seine hohe Bevölkerungsdichte und seine ausgeprägten Nationalismen ein sehr hohes Konflikt- und Zerstörungspotential. Das anfangs beschriebene Leistungsvermögen, das vor allem in Deutschland vorhanden ist, wird von Lars von Trier also keinesfalls positiv beurteilt, vielmehr funktioniert dieses Leistungsvermögen als Verstärker des vorhandenen Negativpotentials, ob es sich nun um Phosphorbomben, die industrielle Vernichtung von Menschen oder die Zerstörung des gesamten Kontinents und die Verwahrlosung seiner Bewohner handelt.

4.2 Die Europatrilogie und „Dogma 95“

Im Jahre 1995, zum 100. Geburtstag des Mediums Film, veröffentlichte und unterzeichnet Lars von Trier als treibende Kraft gemeinsam mit einigen anderen Regisseuren ein Manifest mit dem Titel „Dogma 95“. „Den Grundgedanken [dieses Manifests] bildete eine Erneuerung des Kinos, welche nichts mit den vorherrschenden Konventionen des Illusionskinos und seinen digitalen technischen Möglichkeiten zu tun hatte.“¹⁴² Das Manifest prangerte dabei die gängige Praxis der Filmindustrie an, aussagelose Unterhaltungsspektakel zu schaffen, und proklamierte zu dessen Überwindung ein „Vow of Chastity“ – ein Gelübde der Keuschheit –, das gebotsartig zehn Produktionsregeln aufführt. Mit der Unterzeichnung dieses Manifests leistete der Unterzeichner einen Schwur, sich an diese, nun folgenden Regeln zu halten:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).

¹⁴² Mandl, 2009, S. 7.

4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.¹⁴³

Schon die Formulierung des Manifests, ebenso wie die Anzahl der Regeln, der Ausdruck „Vow of Chastity“ und nicht zuletzt der Name „Dogma“ legen dem Leser eine Assoziation zu den Zehn Geboten des Christentums nahe. Dies kann ein Stück weit ironisch verstanden werden, hat jedoch auch eine gewisse inhaltliche Berechtigung. Denn ebenso wie die Zehn Gebote nur die konzentrierte Verschriftlichung der Lehre der Bibel sind, ist auch das Dogma-Manifest nur die Ausformulierung einer von den Autoren bereits zuvor empfundenen Einstellung zum Medium Film. Auch die Tatsache, dass etwa Lars von Trier als Urheber selbst keinen einzigen Film gemacht hat, der sich vollkommen an die zehn Dogma-Gebote hält, zeigt, dass „Dogma“ keineswegs so dogmatisch war, wie es der Name vermuten lässt. Der Dogma-Experte Matthias N. Lorenz schreibt hierzu:

„Von einem DOGMA-Film wäre (...) zu erwarten gewesen, dass er seine Geschichte an keinerlei tradierte Vorbilder anlehnt, weder ein bestimmtes Genre bedient, noch es modifiziert. Stattdessen wird der Regisseur in die Pflicht genommen, etwas Eigenes, Originäres zu schaffen. Hierbei ist jedoch Skepsis gegenüber den DOGMA-Brüdern ratsam, denn der Wortlaut des Manifestes ist keineswegs deckungsgleich mit den Intentionen seiner Verfasser. Sie lancierten ihr Manifest zwar augenzwinkernd als Reinigungskonzept für ein korruptes Kino, aber von Anfang an stand etwas ganz anderes dahinter: Die Befreiung des Regisseurs von Zwängen und fremden Einflüssen.“¹⁴⁴

Demnach ist „Dogma“ also eher als eine Art Hilfsmittel auf dem Weg zu einem individualistischen Kino zu verstehen, dessen Ziel es ist, sich durch keinerlei Konventionen einschränken zu lassen. Auch aufgrund der Nachlässigkeit bei der Einhaltung der „Dogma“-Regeln kann man jedoch davon ausgehen, dass bereits vor der Veröffentlichung von „Dogma 95“ die beteiligten Filmemacher eine ähnliche, wenn auch nicht ausformulierte Anschauung hinsichtlich des Produktionsprozesses von Filmen hatten. Schon allein aufgrund der zeitlichen Nähe – EUROPA ist der letzte Film, an dem Lars von Trier vor Veröffentlichung des Dogma-Manifests gearbeitet hatte – ist es daher für diese Arbeit von Interesse, erstens: das Dogma-Manifest bezüglich eines evtl. vorhandenen Raumkonzepts zu untersuchen, und zweitens: die Filme der Europatrilogie mit diesem Raumkonzept zu vergleichen.

¹⁴³ Edgar-Hunt/Marland/Rawles, 2010, 108f.

¹⁴⁴ Lorenz, Mathias. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/114072/>

Möchte man die stilistische Schlagrichtung des Dogma-Manifests treffend beschreiben, so lassen sich vor allem folgende Vorgaben finden: Zunächst soll der Film einen möglichst hohen Grad an Authentizität aufweisen, wobei „Authentizität“ als Authentizität des Drehs zu verstehen ist. Dem Zuschauer soll der Herstellungsprozess des Films nicht verschleiert, sondern bewusst gemacht werden. Abgesehen von der oftmals als Dogma-Markenzeichen angesehenen Handkamera sind für diese Eigenschaft vor allem das Fehlen von Filtern und einer nachträglichen Soundbearbeitung von Bedeutung.

Damit zusammenhängend soll dem Zuschauer die Rezeption des Films so schwer (und damit so bewusst) wie möglich gemacht werden. Der Zuschauer soll – etwa durch das Fehlen von Genrekonventionen – aufmerksam und aktiv bleiben. In diesem Zusammenhang sind der Originalsound, der Lichtminimalismus sowie die bereits erwähnte Handkamera und die fehlenden Filter, von großer Bedeutung, da sie beim Zuschauer für Unruhe sorgen und ihm nicht erlauben sich allein an der Schönheit des Bildes und des Tons zu berauschen. Auf diese Weise soll die Konzentration des Zuschauers gesteigert werden, um sie letztlich intellektuell zu nutzen. Der Sozialphilosoph Günther Anders bemerkt in seinem Werk „Die Antiquiertheit des Menschen“ in Bezug auf das Fernsehen Folgendes: „Die glatte Pille, die widerstandslos herunterrutscht, fassen wir nicht auf: wohl aber das Stück Fleisch, das wir erst kauen müssen.“¹⁴⁵ Dies kann man als Ziel der Inszenierung im Dogma-Stil ansehen: Der Zuschauer soll am Film intellektuell „kauen“ müssen.

Um die dafür benötigte Aufmerksamkeit nicht durch Schauwerte o.ä. ablenken zu lassen, enthält Dogma eine weitere zentrale Richtlinie: Die Handlung und die ihr eigenen Höhepunkte müssen im Mittelpunkt des Films stehen. Zu diesem Zwecke sind etwa aufwändige Kamerafahrten oder oberflächliche Actionszenen verboten. Auch das Verbot zeitlicher und geografischer Entfremdung ist in diesem Sinne zu verstehen.

Wie erwähnt stellt sich nun die Frage, welche Auswirkungen diese Gebote auf die Gestaltung des Filmraums haben. Geht man davon aus, dass Kantigkeit und Unbequemlichkeit eines Films zentrales Anliegen der Dogma-Filmer war, so hat dies natürlich auch starke Auswirkung auf die Konsumierbarkeit der Filmwelt als Ganzes. Durch die fehlenden Genrekonventionen etwa ist der Zuschauer nicht in der Lage die Filmwelt innerhalb weniger Minuten oder gar Sekunden einem bereits vorhandenen Schema zuzuordnen, da es keinen festen Bezugspunkt, eben keine Genreregeln gibt. Das führt dazu, dass der Zuschauer u.U. die gesamte Laufzeit des Films braucht, um sich die Filmwelt

¹⁴⁵ Anders, 1961, S. 201.

vollständig zu erschließen. Diese aktive und langwierige Erschließung wiederum führt durch die größere Arbeitsleistung des Zuschauers auch zu einem weitaus intensiveren Verhältnis zwischen ihm und der Filmwelt. Der Zuschauer macht sich die Filmwelt gewissermaßen zu eigen, anstatt dass sie ihm fertig vorgesetzt wird und er lediglich die vereinzelt Variationen innerhalb der durch Genrekonventionen gesetzten Grenzen auslotet.

Ebenso führt der hohe Grad an Authentizität im Film und das Verbot artifizielle und Aufmerksamkeit heischende Mittel um ihrer selbst willen einzusetzen zu einer stärkeren Identifikation des Zuschauers mit der Filmwelt. Nicht mehr das Außergewöhnliche: die Explosionen, die Gewalt, die Spezialeffekte und spektakulären Kamerafahrten, steht im Zentrum des Zuschauerinteresses, sondern die Handlung und ihre Figuren. Mit diesen fällt es dem Zuschauer freilich wesentlich leichter sich zu identifizieren als mit den realitätsfernen Situationen, in denen sich die Hauptfiguren konventioneller Blockbuster in aller Regel befinden. Zudem werden die Figuren dabei, etwa durch das Fehlen von Filtern, wesentlich alltagsnäher dargestellt. Falten, unreine Haut oder andere körperliche Makel – also alltägliche menschliche Eigenschaften – werden im Gegensatz zum nach Perfektion strebenden Starkino nicht versteckt und kaschiert, sondern selbstverständlich dargestellt.

Eine ähnliche Wirkung hat auch das Verbot zeitlicher Verfremdung. Zeitsprünge – natürlich besonders solche, die in die diegetische Vergangenheit springen – wirken auf den Zuschauer befremdend, weil sie vollkommen gegen seine Vorstellung eines einheitlichen Raum-Zeit-Kontinuums verstoßen. Dabei ist es auch nur von geringer Bedeutung, ob die dargestellte Szene tatsächlich einen zeitlichen Bruch in der Handlung markiert oder etwa nur die Erinnerung einer Figur visualisiert: Durch die visuelle Darstellung erscheint das Gezeigte im unmittelbaren Eindruck real – auch wenn die Szene im filmischen Kontext vom Zuschauer als Vergangenheit interpretiert wird.

Bei genauerer Betrachtung und ausreichend freier Interpretation aller drei Filme der Europatrilogie lassen sich, trotz oberflächlicher Differenzen, tatsächlich Parallelen zum Geist von Dogma ziehen, ganz besonders bei EPIDEMIC: Auch wenn der Film gegen zahlreiche Gebote des Dogma-Manifests verstößt, so ist doch grundsätzlich die künstlerische Stoßrichtung des Films mit Dogma vereinbar. Bis kurz vor Ende des Films wird dem Zuschauer eine gewisse Genrezuordnung hinsichtlich der beiden Erzählebenen des Films nahegelegt, die aber in der letzten Handlungssequenz als Irrtum entlarvt wird. Das Raum- oder Weltenmodell, also das Verhältnis zwischen der Welt des Zuschauers und der des Films

und ebenso das endgültige Verhältnis der beiden Erzählebenen zueinander sind dabei absolut außergewöhnlich und werden dem Zuschauer auf intensive Weise vermittelt.

Ebenso weist der Film inszenatorisch zahlreiche Parallelen zu Dogma auf. Besonders das hohe Maß an Authentizität, das in der ersten Erzählebene zu erkennen ist, wäre hier zu erwähnen. Alle Aufnahmen sind Handkameraaufnahmen, die Schauplätze sind allesamt original, Filmmusik wird äußerst sparsam eingesetzt: Besonders in Kontrast mit der zweiten Erzählebene, die man als kritisch übersteigerte Satire auf den kommerziellen Film verstehen kann, fallen einem in der ersten Erzählebene zahlreiche Dogmaelemente auf.

Es wäre daher vertretbar EPIDEMIC als den ersten „Dogma-Film“ Lars von Triers zu bezeichnen. Denn abgesehen von der umfangreichen stilistischen Übereinstimmungen der ersten Erzählebene mit den Regeln des Manifests, ist es vor allem die aktive, individuelle und der Aussage untergeordnete Gestaltung des Films, die bei der Rezeption – auch und gerade in Bezug auf die Raumdarstellung – auffällig ist. EPIDEMIC ist – um in der Metapher Anders‘ zu bleiben – ein zähes Stück Fleisch, das nur mit großer Mühe zu zerkleinern ist: Die Abschlusszene des Films ist nicht nur auf mehreren Ebenen schockierend, sie ist auch aus der sonst so klaren und sogar authentisch wirkenden Handlung nur mit einem logischen Makel abzuleiten, da eine räumliche Verbindung der beiden Erzählebenen bis zu diesem Zeitpunkt nicht existierte bzw. nicht zu existieren schien. Zudem berichtete der Erzähler des Films, dass es sich bei dem Ereignis lediglich um einen Zufall handle, was beim Zuschauer zu weiteren Irritationen führt. Dem ersten Schock, der gezielt eingesetzt wird, um die Vorstellungen des Zuschauers radikal infrage zu stellen, folgen kurz darauf Ratlosigkeit und das Ende des Films. Der Zuschauer wird mit diesem aufwühlenden und irrationalen Ereignis alleine gelassen, ohne dass noch weitere Erklärungsansätze geliefert werden, im Gegenteil: Die stilistische Auflösung der Grenzen der zwei Erzählebenen in der letzten Szene des Films, der Kamerafahrt durch die Wohnung – stellt den Zuschauer vor ein weiteres Faktum, das es für ihn zu interpretieren gilt.

Stilistisch etwas entfernter, doch geistig mit Dogma verwandt, ist der Film THE ELEMENT OF CRIME. Vor allem hinsichtlich der Drehorte und der filmischen Gestaltung der Handlung (unnatürliche Beleuchtung, Kamerafahrten/keine Handkamera, kein Originalton) lassen sich starke Abweichungen von den Dogma-Geboten erkennen. Auch die Handlung ist, zumindest oberflächlich, eindeutig dem Genre Kriminalgeschichte zuzuordnen. Und nicht zuletzt hat der Film insgesamt einen zutiefst unwirklichen Charakter – eine Eigenschaft, die dem Authentizitätsgebot von Dogma eigentlich diametral entgegenstehen müsste.

Dennoch lässt sich eine gewisse „dogmasche“ Tendenz im Film erkennen – auch hinsichtlich der Gestaltung. Um diese zu erkennen, ist es jedoch nötig den Handlungsablauf und dessen filmische Umsetzung als Ganzes zu untersuchen und nicht die Szenen im Einzelnen: Wie bereits in dem entsprechenden Kapitel festgestellt wurde, handelt es sich bei *THE ELEMENT OF CRIME* um eine subjektive Wiedergabe der Vergangenheit, die unter Einwirkung von Hypnose aus der Imagination der Hauptfigur Fisher heraus visualisiert wird. Somit werden viele Dogma-Gebote irrelevant: Eine authentische Darstellung der Handlung ist im eigentlichen Sinne des Wortes nicht möglich, weil keine Ereignisse dargestellt werden, sondern eine subjektive Erfahrung, eine Erinnerung. Somit ist auch ein Dreh an Originalschauplätzen unter authentischen Bedingungen nicht möglich, da sämtliche Orte subjektiv verzerrt, verfremdet sind. Auch die erzählerischen Einschübe von Fisher und dem Hypnotiseur lassen sich nicht vollkommen als nicht-diegetischer Ton bezeichnen, da sie eigentlich Teil der diegetischen Realität sind, während die Visualisierung diegetische Imagination ist.

Letztlich ordnet sich also auch in *THE ELEMENT OF CRIME* die filmische Gestaltung der künstlerischen Idee unter. Auch wenn der Film zahlreiche Schauwerte liefert und durch einen stimmigen Spannungsbogen, ein überraschendes Ende und zahlreiche Gewaltszenen mit teils sexueller Konnotation aufzufallen und den Zuschauer zu fesseln vermag, so ist es für ihn doch kaum möglich, sich am Film lediglich zu berauschen und sich nicht auch intellektuell mit ihm auseinanderzusetzen. Denn wenn die Gestaltung auch Aufsehen erregend ist, dient sie nicht dem Selbstzweck und ist dem Zuschauer auch nicht unmittelbar verständlich. Zudem gibt es zahlreiche Handlungselemente, die so ungewöhnlich und auffällig sind, dass sie eine Interpretation seitens des Zuschauers erzwingen – so etwa die ständig vorherrschende Dunkelheit, das omnipräsente Wasser, die befremdlichen, aber gesellschaftlich akzeptierten Lebensumstände der Figuren¹⁴⁶ oder diverse, scheinbare Logikfehler in der Handlung. Wenn auch die gestalterische Form von *THE ELEMENT OF CRIME* wenig mit den Dogma-Geboten zu tun hat, so ist doch der eigentliche gedankliche Kern von Dogma auch hier zu finden: eine Gestaltung, die ganz auf die Handlung bzw. die filmische Botschaft zugeschnitten und durch keinerlei Zwänge limitiert ist oder handlungsirrelevante Schauwerte enthält.

Trotz seiner zeitlichen Nähe zum Dogma-Manifest ist *EUROPA* stilistisch am weitesten von Dogma entfernt. Stilistisch gesehen verstößt der Film (abgesehen von der Verwendung

¹⁴⁶ Anm.: Gemeint sind an dieser Stelle etwa allgegenwärtige Unsauberkeit, z.B. in den Hotels, oder auch die Tatsache, dass u.a. die Prostituierte Kim gemeinsam mit ihrem Kind in einem Käfig haust.

des ohnehin üblichen Academy-35mm-Formats) gegen jedes einzelne Dogma-Gebot: Die Ausstattung der Filmsets ist umfangreich, der Film hat einen monumentale Soundtrack, keine einzige Szene wurde mit einer Handkamera gedreht, der Film ist schwarz-weiß, perfekt ausgeleuchtet und optisch umfangreich bearbeitet (etwa die partiellen Einfärbungen), es sind zahlreiche Gewaltszenen zu sehen, das Sujet ist historisch, der Name des Regisseurs wird im Abspann sogar besonders auffällig gemeinsam mit dem Namen des Films gezeigt und auch eine gewisse Genrezugehörigkeit zum melodramatischen Liebesfilm lässt sich trotz des etwas überraschenden und ungewöhnlichen Endes nicht leugnen. Doch stellt sich die Frage, ob diese Tatsachen ausreichen, um den Film mit dem Geist Dogmas inkompatibel zu machen. Denn ebenso wie bei THE ELEMENT OF CRIME muss der gesamte Kontext des Films betrachtet werden, um die einzelnen stilistischen Aspekte richtig einzuordnen.

Selbstverständlich ist kaum zu übersehen, dass von allen drei Filmen der Europatrilogie EUROPA derjenige ist, der den Sehgewohnheiten der meisten Zuschauer am nächsten kommt. Ebenso ist EUROPA wohl der am ehesten – im negativen Sinne des Wortes – konsumierbare der drei Filme, oder um in der Metapher zu bleiben: der glatteste. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Dogma-Gebote letztlich als Hilfsmittel zu verstehen sind, die dem Regisseur die Freiheit zur selbstbestimmten Gestaltungsentscheidung verhelfen soll. Eine solche Freiheit würde aber auch eine Gestaltung entgegen der Dogma-Gebote und innerhalb bestimmter, gewissermaßen zufällig identischer Genrekonventionen erlauben, solange diese Gestaltungsentscheidung vom Regisseur bewusst und ohne Zwang getroffen wird. Und in der Tat: Zwar lassen sich in EUROPA viele Parallelen zum konventionellen Film erkennen, dennoch sind die zahlreichen Auffälligkeiten immanent. Die ungewöhnliche farbliche Gestaltung, die zahlreichen räumlichen Brüche, die ungewöhnlich starke Rolle des Erzählers/Hypnotiseurs: EUROPA fordert den Zuschauer heraus und bricht mit zahlreichen Sehgewohnheiten.

Der Film stellt also nur bei oberflächlicher Betrachtung und einer allzu starken Konzentration auf die stilistischen Mittel einen Widerspruch zu Dogma dar. EUROPA bewegt sich zwar nahe an bzw. großteils auch innerhalb gewisser Konventionen des kommerziellen Films, lässt sich jedoch niemals von diesen Konventionen leiten. Denn letztlich ist es wieder die komplex dargestellte und ausgebreitete Handlung und deren Interpretation, die im Mittelpunkt stehen und durch die artifizielle Gestaltung lediglich unterstützt werden. Und wenn auch EUROPA für den Zuschauer leichter zugänglich ist als seine beiden Vorgänger – zentrale Handlungspunkte, wie z.B. Katharinas Verrat oder Leopolds Entscheidung den Zug in die Luft zu sprengen, stellen den Zuschauer vor intellektuelle und interpretatorische

Herausforderungen, deren Ergebnis vom Film in keiner Weise vorgegeben wird. EUROPA ist zwar definitiv kein Dogma-Film, stellt aber auch keinen Widerspruch zu Dogma dar.

Wie gezeigt werden konnte, steht keiner der Filme der Europatrilogie zu Dogma im Widerspruch. Abgesehen von der ersten Erzählebene von EPIDEMIC sind aber auch keine umfassenden stilistischen Ähnlichkeiten zu erkennen. Für die Raumdarstellung der Filme ist diese Tatsache von großer Bedeutung, denn die für Dogma prägende authentische und realitätsnahe Darstellung des Raums ist bei keinem der drei Filme umfassend vorhanden. Selbst bei EPIDEMIC, dem einzigen dogmanahen Film der Europatrilogie, entwickelt der Zuschauer ein letztlich falsches Verhältnis zum dargestellten Raum. Das schockierende und ästhetisch unpassend wirkende Ende des Films führt dem Zuschauer eben diesen Umstand vor Augen.

Lars von Trier erschafft in seinen Filmen eigenständige Welten, die auch hinsichtlich des Raums eigenen Gesetzen gehorchen. Eine Gefahr diese Räume mit der Realität zu verwechseln, besteht letztlich in keinem seiner Filme.

4.3 Die Filmwelten im Vergleich zur Realität

Wie zuvor festgestellt stehen die Filmwelten der Europatrilogie in einem gewissen Widerspruch zur Realität. Dies trifft jedoch weniger auf einzelne, wohl dosierte Elemente dieser Welten zu, wie es in zahlreichen Filmen der Fall ist – z.B. in Form eines unrealistischen Ereignisses oder einer unwahrscheinlichen Eigenschaft einer Figur (vgl. etwa Comic-Verfilmungen). Vielmehr ist in den Filmen Lars von Triers die Filmwelt als Ganzes von der Realität des Zuschauers entrückt und scheint ein Stück weit eigenen Gesetzen zu folgen, die den Bewohnern der jeweiligen Filmwelt bekannt sind und von diesen selbstverständlich akzeptiert werden, dem Zuschauer jedoch befremdlich erscheinen.

Um der Ursache dieser Tatsache auf den Grund zu kommen, hilft es ein zentrales Element aller drei Filme in seiner jeweiligen Bedeutung zu analysieren: den Hypnotiseur. Der Filmwissenschaftler Heinz Buddemeier vertritt die Auffassung, dass „der Film, unter weitgehender Ausschaltung von Wille und Denken, ein intensives und unverbindliches Fühlen

hervorruft“¹⁴⁷, das man – zumindest abgeschwächt – als „Trance“¹⁴⁸ bezeichnen kann. Diese Eigenschaft des Films thematisiert Lars von Trier in seiner Europatrilogie – allerdings in jedem der Filme auf verschiedene Art:

In *THE ELEMENT OF CRIME* ist die Hypnose das zentrale Element der Darstellung. Zu Beginn sehen wir aus der Sicht der Hauptfigur Fisher einen Hypnotiseur, der jenen kurz darauf in den Zustand der Trance versetzt. Während sich Fisher dabei in die Tiefen seines Unterbewusstseins begibt, begleiten wir ihn als Zuschauer; der Hypnotiseur hingegen bleibt zurück in der filmischen Realität. Durch diesen Weltenwechsel verändert sich auch die Darstellung des Raums. Sie bekommt eine subjektive Färbung, Fisher Trauma wird uns als Zuschauer bereits durch die Darstellung des Raums visuell sichtbar gemacht: Der Raum ist dunkel, unangenehm feucht und verfallen. Bei *THE ELEMENT OF CRIME* ist die Trance – das Ergebnis der Hypnose – also Voraussetzung für die Geschichte und dient zur Verdeutlichung der Subjektivität der Darstellung.

In *EPIDEMIC* ist der Vorgang der Hypnose selbst ein Bestandteil der Geschichte. Die Grenze zwischen den beiden Erzählebenen, die bis zum Zeitpunkt der Hypnose ebenso selbstverständlich wie eindeutig gezogen wurde, wird an dieser Stelle überschritten. Interpretiert man diese Wendung im Sinne der eben von Buddemeier zitierten Aussage, dass der Zustand der Filmrezeption der Trance nahekommt, so wäre die Hypnose in dieser Situation ein Hilfsmittel, um den Zuschauer zur Reflektion seines eigenen Verhaltens zu bewegen. Dem Zuschauer sollen die – evtl. bis dato unbekannten – Auswirkungen der Filmrezeption auf seine Wahrnehmung und sein Handeln vor Augen geführt werden:

Jede [Film-]Handlung enthält also bewegende Momente, Wertvorstellungen und Wünsche. Jede Handlung zeigt Menschen, die einen bestimmten Lebensstil pflegen und in bestimmter Weise miteinander umgehen. Werden diese Dinge so gezeigt, dass sie dem Betrachter vorbildlich und erstrebenswert erscheinen, und identifiziert er sich mit den handelnden Personen, dann wirken die von ihnen dargelebten Werte posthypnotisch auf den Betrachter ein.¹⁴⁹

EUROPA hingegen wendet die Hypnose als erzählerisches Mittel an: Hier ist der Erzähler der Hypnotiseur. Und da sich der Erzähler üblicherweise an das Publikum wendet, richtet sich die Hypnose auch an den Zuschauer. Jedoch gilt es hier eine Besonderheit festzustellen: Der Hypnotiseur/Erzähler richtet sich gleichzeitig an die Hauptfigur Leopold. Dies führt zu einer starken Identifikation des Zuschauers mit Leopold, was sich auch auf die Darstellung des Raums niederschlägt. In vielen Situationen sieht der Zuschauer quasi mit

¹⁴⁷ Buddemeier, 1987, S. 51.

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ Buddemeier, 1987, S. 51f.

Leopolds Augen, ebenso bleibt die Handlung sehr nahe bei der Hauptfigur. Ähnlich wie in *THE ELEMENT OF CRIME* beeinflusst hier also der Hypnotiseur die Darstellung des Raums. Doch während der Zuschauer in *THE ELEMENT OF CRIME* innerhalb von Fishers Bewusstsein lediglich dessen Reflektion beobachtet, steht der Zuschauer in *EUROPA* mit Leopold gemeinsam im Zentrum. Dies hängt schon allein mit dem Umstand zusammen, dass die Handlung in *EUROPA* keine Erinnerung, sondern filmische Gegenwart ist. Darüber hinaus ist aus genannten Gründen auch die Identifikation mit Leopold wesentlich größer. Durch die Personalunion von Erzähler und Hypnotiseur wird der Zuschauer bis zu einem gewissen Grad selbst zur Filmfigur Leopold. Der Hypnotiseur in *EUROPA* ist also Mittel, den Zuschauer innerhalb der Handlung zu platzieren und damit u.a. die Intensität zu steigern.

Trotz der teilweise sehr unterschiedlichen Rollen, die der Hypnotiseur in den Filmen jeweils einnimmt, wird deutlich, dass in allen drei Filmen die Bedeutung des Subjekts und der subjektiven Wahrnehmung durch die Rolle des Hypnotiseurs ausgedrückt wird: In *THE ELEMENT OF CRIME* und *EUROPA* erhalten wir durch die Hypnose Zugang zu der subjektiven Wahrnehmung einer Person. In *EPIDEMIC* wird mithilfe der Hypnose die Bedeutung des subjektiven Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesses thematisiert. Im Ergebnis erhält der Raum hierdurch seine visuelle Gestaltung auf Grundlage der Wahrnehmung eines Subjekts. Besonders auffällig ist diese Eigenschaft in *THE ELEMENT OF CRIME* und *EUROPA*. Hier werden durch diverse Gestaltungsmittel, z.B. die akzentuierende Farbgebung in *EUROPA* oder die lebensfeindliche Dunkelheit und Zerstörung in *THE ELEMENT OF CRIME*, Emotionen, Ängste oder allgemein: die Subjektivität, die Perspektive einer bestimmten Figur dargestellt.

Doch ist nicht nur die visuelle Gestaltung des Raums subjektiv. Das gesamte Raumkonstrukt wird von einem subjektiven Standpunkt entwickelt. Anders als üblich schaffen die Filme Lars von Triers keinen dem Biotop ähnelnden Raum.¹⁵⁰ Die Orte, Städte oder Länder werden dem Zuschauer nicht in einer übersichtlichen evtl. einführenden Art als Ganzes vorgestellt und erläutert. Sie spielen jeweils nur in Bezug auf das agierende Subjekt, also in Bezug auf die Hauptfigur eine Rolle und ähneln somit stark dem Habitat. Besonders deutlich wird dieses Konzept der Raumbildung in *EPIDEMIC*: Hier bleibt die Handlung der ersten Erzählebene stets bei den zwei Hauptfiguren Lars und Niels, wobei die Handlungsorte weder eingeführt noch erläutert werden. Sie werden nicht für sich, sondern nur in Bezug auf die Figuren dargestellt. Dadurch bleiben sowohl Kopenhagen, der Heimatort von Lars und Niels, als auch ihr Ausflugsziel Köln als Orte bedeutungslos. Weniger ausgeprägt, doch

¹⁵⁰ vgl. Kapitel „Der menschlich-soziale Raum: die Urbanität“

nichtsdestotrotz vorhanden, ist diese subjektive Raumkonstruktion auch in *THE ELEMENT OF CRIME* und *EUROPA*. In letzterem etwa reist Leopold durch das gesamte Land, sieht alle Großstädte des Landes. Da sein Beruf ihm jedoch offenbar keine Zeit für Besuche in der Stadt lässt, bleiben die Zielpunkte letztlich vollkommen austauschbar. In gewissem Sinne genau umgekehrt verhält es sich in *THE ELEMENT OF CRIME*: Durch die quadratische und später H-förmige Vorgabe von Tatorten sind einzig und allein diese Orte von Bedeutung, während die Zwischenräume bedeutungslos bleiben. Dies passt auch zu den unterschiedlichen Berufen von Leopold und Fisher: Während Leopold für die Betreuung der Passagiere auf einer Reise, also für den Bereich zwischen zwei Punkten verantwortlich ist, untersucht Fisher Tatorte.

Die Filmwelten der Europatrilogie sind also subjektive Welten, subjektiv aus der Sicht einer oder mehrerer handelnder Figuren. Und eben diese Eigenschaft unterscheidet diese Welten auch von denen kommerzieller Filme: Während in der überwiegenden Zahl der Filmproduktionen der Handlungsort vollkommen oder zumindest zu großen Teilen mit der Realität übereinstimmt, irritieren die Filme von Triers durch ihre komplexe Andersartigkeit. Sie scheinen von der Realität entrückt, gleichzeitig aber in sich geschlossen zu sein. Dadurch ist es dem Zuschauer z.B. nicht möglich gemeinsam mit der Hauptfigur diese Welten zu entdecken und verstehen zu lernen. Ganz im Gegenteil wird der Zuschauer mit der ungewöhnlich verfremdeten Welt hinsichtlich Handlungs- und Darstellungsinterpretation weitestgehend alleine gelassen. Die Welt und damit ihre Figuren verstehen zu lernen ist eine enorme emotionale und intellektuelle Leistung.

Und eben diese Herausforderung befreit den Zuschauer auch aus seiner Lethargie, verwandelt ihn vom „bereitwilligen Schlucker“ zum „kritischen Kauer“¹⁵¹. Denn schließlich lässt sich den Filmen Lars von Triers keine eindeutige moralische, ästhetische oder soziologische Aussage entnehmen. Eine Bedeutung muss der Zuschauer dem Gesehenen selbst geben. Um sich damit auch der Subjektivität seiner Interpretation, seiner moralischen Werte und natürlich seiner eigenen Wahrnehmung bewusst zu werden. Denn ebenso wie die Welten der Europatrilogie keine widerspruchslosen, glatten Räume sind, so sind auch die Figuren nicht widerspruchsfrei: Wenngleich sie doch Sympathien beim Zuschauer wecken, ihr Verhalten, ihre Werte sind für die meisten Zuschauer wohl nur zum Teil zu rechtfertigen. Und so muss auch jeder Zuschauer für sich selbst entscheiden, wo er seine persönliche Grenze der Identifikation setzen möchte.

¹⁵¹ vgl. Kapitel „Die Europatrilogie und ‚Dogma 95‘“

5. Nachwort

Es konnte festgestellt werden, dass die Raumkonstruktion ein zentrales Element in den Filmen der Europatrilogie ist. Jeder dieser Filme baut eine eigene Filmwelt auf, die jeweils sehr bewusst gestaltet ist und der inhaltlichen und intellektuellen Stoßrichtung des Films entspricht. Ganz im Gegensatz zum konventionellen Film wird diese Filmwelt jeweils nicht aus einer illusorisch-objektiven Perspektive dargestellt, die dem Zuschauer Tatsachen präsentiert, die es in einer vorgegebenen Weise zu interpretieren gilt. Ganz im Gegenteil handelt es sich stets um eine subjektive Betrachtung des Geschehens, die sich jeweils an der oder den Hauptfiguren orientiert. Die Andersartigkeit dieser Darstellung zwingt den Zuschauer – ebenso wie die Handlungen der jeweiligen Hauptfigur – zu einer Interpretation und aktiven Meinungsbildung. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang natürlich auch die Gestaltung der Figuren und in Besonderem deren moralisches Werteverständnis. Denn ähnlich wie in der Realität – aber anders als in vielen Filmen üblich – ist in den Filmen der Europatrilogie keine Figur nur gut oder nur böse und am wenigsten die Hauptfiguren. Ganz im Gegenteil zeigen diese große Ausschläge in beide Richtungen und bieten damit dem Zuschauer zahlreiche Möglichkeiten Sympathien oder Mitgefühl aufzubauen und andererseits die Handlungen der Figur infrage zu stellen oder zu verurteilen. Dies zu differenzieren und damit auch eine Figur (und die gesamte Handlung) differenziert wahrzunehmen, sind gleichsam Ziel und Folge der Raumgestaltung in den Filmen Lars von Triers. Denn durch ihre subjektive Prägung ist die Gestaltung des Filmraums ein wichtiges Mittel der Charakterzeichnung der Hauptfiguren.

Doch dient die Raumgestaltung der Filme der Europatrilogie nicht allein der tieferen und unmittelbareren Darstellung der Figuren. Trotz ihrer subjektiven Färbung beziehen sich die Räume auf einen objektiven, realen Raum. Es sind die Auswirkungen dieses Raums, die Auswirkungen der Umwelt auf ein Individuum, die durch diese subjektive Färbung dargestellt werden. Der räumliche Ausgangspunkt darf dabei nicht vernachlässigt werden. Gerade in Bezug auf *THE ELEMENT OF CRIME* ist dies von zentraler Bedeutung, da dieser Film die Fragestellung nahelegt, inwieweit ein Mensch lediglich das Produkt seiner Umwelt ist oder seine Umwelt aktiv und gezielt gestaltet. Dementsprechend spielt der Handlungsort – nicht nur in *THE ELEMENT OF CRIME*, sondern in allen Filmen der Europatrilogie – selbst auch eine große Rolle: Europa.

Es konnte dargelegt werden, dass Lars von Trier Europa bis zu einem gewissen Grad mit Deutschland gleichsetzt oder Deutschland zumindest eine zentrale, wegweisende Rolle

zuordnet. Das Potential, das er dabei in Europa bzw. Deutschland erkennt, beurteilt er überwiegend negativ. Lars von Trier zerstört in seiner Europatrilogie den Mythos der Kulturnation Europa und verkehrt diesen Mythos in sein Gegenteil, indem er die historischen und kulturellen Katastrophen des Kontinents darstellt: den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg, die Pest. Europa ist kein Ort der Freiheit, des Friedens und der Hochkultur – Europa ist der Ort, an dem auch und gerade in der nahen Vergangenheit, dem 20. Jahrhundert, die größten sozialen Desaster der Menschheitsgeschichte geschehen sind.

Doch bezieht sich Lars von Trier in seinen Filmen nicht ausschließlich auf Europa. Gerade in Bezug auf die Raumdarstellung wäre es interessant auch andere Filme von ihm zu untersuchen. Besonders im Vergleich zu der Europatrilogie wären hier die zwei Filme der unvollständigen Amerikatrilogie von besonderem Interesse: DOGVILLE und MANDERLAY. Im Gegensatz zu den Filmen der Europatrilogie wird hier eine Raumdarstellung gewählt, die nicht auf das Individuum fixiert ist, sondern sich vor allem der Darstellung einer Gemeinschaft widmet. Die jeweiligen Eigenschaften dieser unterschiedlichen Darstellungsarten zu erkennen und zueinander in Bezug zu setzen, wäre sowohl in Hinblick auf die Subjektivität bzw. die Objektivität der Raumdarstellung, ebenso wie im Vergleich zu konventionellen Filmproduktionen von großem Interesse. Ebenso wäre in diesem Zusammenhang ein Vergleich der beiden Handlungsorte Europa und die USA interessant.

Ähnlich verhält es sich mit Lars von Triers IDIOTEN, der sich ebenso wie DOGVILLE nicht auf eine einzelne Figur fixiert, sondern Gruppendynamiken, auch im Verhältnis zur Umwelt, darstellt. Gerade in Hinblick auf das Dogma-Filmkonzept wäre IDIOTEN natürlich von großem Interesse, da dieser Film derjenige ist, der der praktischen Umsetzung in gestalterischer Hinsicht am nächsten kommt.

Besonders hervorzuheben wäre ebenfalls DANCER IN THE DARK, da dieser Film als einziger eine Verschiebung von Wahrnehmungspräferenzen eines Subjekts darstellt. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit festgestellt wurde, ist nach der visuellen Wahrnehmung das Hören der dominierende Sinn. Abgesehen von der visuellen Wahrnehmung ist der Hörsinn zudem der einzige, der die Umwelt unabhängig vom Individuum, also als Raum erfasst. Die schrittweise Erblindung und die damit einhergehende Fokussierung auf die auditive Wahrnehmung der Umwelt durch die Hauptfigur in DANCER IN THE DARK und die Darstellung dieser Wahrnehmungsverschiebung böte eine weitere interessante Möglichkeit sich mit der Raumgestaltung in den Filmen Lars von Triers zu beschäftigen.

Abgesehen von den genannten Analyseansätzen lassen von Triers Filme noch zahlreiche andere zu. Denn auch wenn die Raumgestaltung einen wesentlicher Aspekt in den Filmen Lars von Triers darstellt: Seine Filme sind komplex – einheitlich und zerfasert zugleich. Von Trier selbst drückt es folgendermaßen aus: „[N]ur eine epidemische, jedoch gleichzeitig kontrollierte Kreativitätswucherung kann künstlerische Innovation fördern und Konformität und Stagnation verhindern.“¹⁵² Aus diesem Grund kann eine Analyse, die auf einen bestimmten Aspekt zielt, auch lediglich diesen einen Aspekt untersuchen, während der Film als Ganzes stets noch zahlreiche weitere potentielle Analyseebenen bereit hält.

¹⁵² <http://www.filmdenken.de/essay/europa-presse.htm>

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: S. 25, Element Of Crime; (00:03:20)
- Abbildung 2: S. 26, Element Of Crime; (01:14:55)
- Abbildung 3: S. 26, Element Of Crime; (01:26:23)
- Abbildung 4: S. 27, Element Of Crime; (00:33:22)
- Abbildung 5: S. 27, Element Of Crime; (00:22:05)
- Abbildung 6: S. 27, Element Of Crime; (00:16:19)
- Abbildung 7: S. 28, Element Of Crime; (00:31:46)
- Abbildung 8: S. 32, Element Of Crime; (00:09:40)
- Abbildung 9: S. 32, Element Of Crime; (01:27:29)
- Abbildung 10: S. 35, Element Of Crime; (01:20:07)
- Abbildung 11: S. 35, Element Of Crime; (01:28:38)
- Abbildung 12: S. 39, Element Of Crime; (00:08:38)
- Abbildung 13: S. 39, Element Of Crime; (01:18:37)
- Abbildung 14: S. 39, Element Of Crime; (01:35:32)
- Abbildung 15: S. 39, Element Of Crime; (01:35:53)
- Abbildung 16: S. 41, Element Of Crime; (01:12:54)
- Abbildung 17: S. 54, “Die Reise des Helden”; Vogler, 1992, S. 56.
- Abbildung 18: S. 55, Epidemic; (00:27:19)
- Abbildung 19: S. 57, Epidemic; (00:42:30)
- Abbildung 20: S. 63, Epidemic; (00:07:33)
- Abbildung 21: S. 67, Epidemic; (01:38:28)
- Abbildung 22: S. 69, Epidemic; (01:07:00)
- Abbildung 23: S. 85, Europa; (00:31:56)
- Abbildung 24: S. 86, Europa; (00:53:50)
- Abbildung 25: S. 86, Europa; (00:57:10)
- Abbildung 26: S. 86, Europa; (00:19:40)
- Abbildung 27: S. 86, Europa; (00:38:35)
- Abbildung 28: S. 89, Europa; (00:11:27)
- Abbildung 29: S. 90, Europa; (01:02:40)
- Abbildung 30: S. 90, Europa; (00:14:19)

Literaturverzeichnis

Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. München: C.H. Beck, 1961.

Arnheim, Rudolf: „Film als Kunst“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 176-200.

Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften Band I, Teil 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. S. 471-508.

Bordwell, David. „Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures.“ In: Rosen, Phillip (Hg.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986. S. 17-34.

Bordwell, David: „Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino“. In: Rost, Andreas (Hrg.). *Zeit, Schnitt, Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1997. S. 17-42.

Bordwell, David/Thompson, Kristin. *Film art: an introduction*. McGraw Hill: New York, 2008.

Brinkemper, Peter. *Spiegel & Echo: Intermedialität und Musikphilosophie im ‚Doktor Faustus‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

Buddemeier, Heinz. *Illusion und Manipulation*. Stuttgart: Urachhaus, 1987.

Deleuze, Gilles. *Kino 2: Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Edgar-Hunt, Robert/Marland, John/Rawles, Steven. *The Language of Film*. Worthing: AVA Publishing, 2010.

Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Field, Syd. "Das Drehbuch". In: Meyer, Andreas/Witte, Gunther (Hg.). *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film: Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Leipzig/München: List, 1987. S.11-120.

Freud, Sigmund. *Studienausgabe Band 6: Hysterie und Angst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1970.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. München: GRIN Verlag, 2009.

Kappelhoff, Hermann: „Der Bildraum des Kinos“. In: Koch, Gertrud (Hg.). *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8, 2005. S. 138-149.

Khouloki, Rayd. *Der filmische Raum*. Berlin: Bertz + Fischer, 2007.

Lau, Nicole. *Die Darstellung von Afroamerikanern in der US-amerikanischen Medienlandschaft*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2007.

Mandl, Isabella. *Das Gegenteil als ästhetisches Mittel*. Wien: Magisterarbeit, Universität Wien, 2009.

- Markl, Jürgen (Hg.). *Purves Biologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2011.
- Metz, Christian. *Semiologie des Films*. München: Fink, 1972.
- Rohmer, Éric. *Murnaus Faustfilm*. München: Hanser, 1980.
- Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Schneider, Marco. *Bernard Herrmann und seine Filmmusiken zu 'Citizen Kane', 'Psycho' und 'Taxi Driver'*. Norderstedt: GRIN, 2007.
- Senckel, Barbara. *Wie Kinder sich die Welt erschließen: Persönlichkeitsentwicklung und Bildung im Kindergartenalter*. München: C.H.Beck, 2004.
- Stahr, Adolf. *Aristoteles Poetik*. Stuttgart: Kraus & Hoffmann, 1860.
- Steinigen, Cornelis. *Schatten: Wesen, Funktionen und Verwendung im Film*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2009.
- Tolstoj, Lew. *Über Literatur und Kunst*. Leipzig: Reclam, 1980.
- Vester, Frederic. *Denken, Lernen, Vergessen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2004.
- Vogler, Christopher. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1998.
- Winkler, Hartmut. *Der filmische Raum und der Zuschauer*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992.
- Microsoft Encarta Enzyklopädie 2004*. Redmond: Microsoft Corporation, 2003.

Internetquellen

- Khouloki, Rayd: „Interferenzen. Filmischer Raum und Zuschauerraum in PEEPING TOM (1960)“. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 2010, Nr. 2, S. 19-37. Adresse: www.rabbiteye.de/2010/2/khouloki_zuschauerraum.pdf, **Stand:** 28. Januar 2012
- Lorenz, Matthias N. Adresse: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/114072/>, **Stand:** 26. Januar 2012
- Schmidt, Oliver: „Die räumliche Wahrnehmung von Wirklichkeit“. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 2010, Nr. 2, S. 38-54. Adresse: www.rabbiteye.de/2010/2/schmidt_raeumliche-wahrnehmung.pdf, **Stand:** 28. Januar 2012
- <http://www.filmdenken.de/essay/europa-presse.htm>, **Stand:** 26. Januar 2011
- http://en.wikiquote.org/wiki/Earl_Butz, **Stand:** 26. Januar 2012

Filme

Element Of Crime. Regie: Lars von Trier. Drehbuch: Lars von Trier, Niels Vørsel. Dänemark: Per Holst Filmproduktion in Zusammenarbeit mit Det Danske Filminstitut, 1984. Fassung: DVD. München: Universum Film GmbH, 2005, 104‘.

Epidemic. Regie: Lars von Trier. Drehbuch: Lars von Trier, Niels Vørsel. Dänemark: Element Film für Det Danske Filminstitut, 1988. Fassung: DVD. München: Universum Film GmbH, 2005, 106‘.

Europa. Regie: Lars von Trier. Drehbuch: Lars von Trier, Niels Vørsel. Spanien/Dänemark/Schweden/Frankreich/Deutschland/Schweiz: Found of the Council of Europa in Zusammenarbeit mit Det Danske Filminstitut und weiteren, 1991. Fassung: DVD. München: Universum Film GmbH, 2005, 112‘.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Soames Tristan Schermer
Geburtsdatum: 12. März 1985
Geburtsort: Berlin
Staatsangehörigkeit: Deutsch

Werdegang

Schulen

1991-1995	Grips-Grundschule
1995-2004	Evangelisches Gymnasium Zum Grauen Kloster
2004	Abitur am Evangelischen Gymnasium Zum Grauen Kloster

Studium

2004-2005	„Mathematik“ an der Technischen Universität Berlin
2005-2012	„Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ an der Universität Wien
2006-2010	„Deutsch als Fremdsprache/Deutsch als Zweitsprache“ an der Universität Wien
2010	„DaF/DaZ“-Diplom an der Universität Wien
Seit 2011	„Politikwissenschaften“ und „Physik“ auf Lehramt an der Freien Universität Berlin

Praktika

April 2002	Sozialpraktikum in der Diakonischen Stiftung Wittekindshof
Mai 2009	Hospitation am Österreich Institut Wroclaw (Breslau)
Mai 2009	Hospitation am BFI Wien

Arbeitserfahrung

Semesterferien 2005-2009	Markt- und Meinungsforschung bei TNS Emnid Berlin
01.03.2010-31.05.2010	DaZ-Lehrer bei Ibis Acam
01.07.2010-31.03.2011	DaF-Lehrer an der GLS-Sprachschule
Seit März 2011	DaF/DaZ-Lehrer bei der Friedländer Schule

Fremdsprachekenntnisse

Englisch
Latein (Latinum)
Alt-Griechisch (Graecum)
Skandinavisch (Basiswissen)

Interessen

Musik, Politik, Filme

Filme und Regisseure, die mich während meines Studiums beeindruckt haben:

Lars von Trier, „Dogville“; Alejandro González Iñárritu, „21 Gramm“; Stanley Kubrick, „Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte die Bombe zu lieben“; Sergej Eisenstein, „Streik“

Fritz Lang, „Metropolis“; Jim Jarmusch „Down By Law“; Marjane Satrapi, „Persepolis“; Charlie Chaplin, „Der große Diktator“; Alfred Hitchcock, „Vertigo“; Dziga Vertov, „Der Mann mit der Kamera“; Quentin Tarantino „Kill Bill Vol. 1“; Tom Ford, „A Single Man“; Wong Kar-Wai, „In the Mood for Love“; Robert Wiene, „Das Cabinet des Dr. Caligari“; Chris Marker, „Sans Soleil“

Abstract

Diese Arbeit untersucht die Darstellung und Bedeutung des Raums in den Filmen THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC und EUROPA, der sogenannten Europatrilogie des dänischen Regisseurs und Drehbuchautors Lars von Trier.

Hierzu wird zunächst der Begriff „Raum“ in seinen verschiedenen Abwandlungen definiert: Dies geschieht zunächst aus physikalischer Richtung. Dabei wird die Prägung unseres absoluten Raumverständnisses durch die Euklidische Geometrie und die Entwicklung dieses Verständnisses im Laufe der Jahrhunderte hin zu einem relationalen Raumverständnis dargestellt. Dem hinzugefügt wird die philosophische Auseinandersetzung mit dem Begriff „Raum“, die den Raum vor allem im Verhältnis zum Menschen bzw. zum Subjekt thematisiert. Im Wesentlichen wird dabei auf Vorstellungen des Rationalismus und des Empirismus eingegangen: Während Raum und Zeit im Rationalismus als vorausgesetzte Größen existieren, die Erfahrungen erst ermöglichen, selbst aber nicht erfahrbar sind, gehen Vertreter des Empirismus von einer absolut wahrnehmungsgeprägten Entwicklung des Menschen aus, was die Raum- und Zeitwahrnehmung mit einschließt.

Als Folge dieser empiristischen Überlegungen wird im folgenden Kapitel auf die sinnliche Raumwahrnehmung des Menschen eingegangen. Hierzu werden die Sinne des Menschen und ihre Gewichtung, also ihre Wahrnehmungsintensität aufgeführt. Es werden grundlegende biologische Unterschiede der einzelnen Sinne thematisiert, ebenso wie individuelle Unterschiede und Veränderungen der Wahrnehmung, z.B. durch Drogen oder psychische Krankheiten mit räumlichem Bezug. Letztlich wird aufgezeigt, dass die menschliche Raumwahrnehmung primär visuell und sekundär auditiv geprägt ist, wobei die eigene Person stets als Mittelpunkt eines absoluten Raums wahrgenommen wird.

Im nächsten Kapitel wird der menschlich-soziale Raum beschrieben und dabei auf die Schaffung urbaner Lebensräume durch den Menschen und die damit einhergehende Raumwahrnehmung eingegangen. Dazu werden zunächst die biologischen Begriffe „Biotop“ und „Habitat“ eingeführt, um die Besonderheiten dieses speziellen Lebensraums aufzuzeigen.

Zuletzt werden die Techniken der filmischen Raumgestaltung und die mentale Konstruktion eines homogenen Filmraums aufgezeigt. Dieser Prozess der Raumkonstruktion kann in die Prozessstufen „Architekturraum“, „Bildraum“ und den abschließenden „Filmraum“ eingeteilt werden. Dabei wird insbesondere auf die individuelle Leistung des Zuschauers beim finalen und entscheidenden Schritt der Filmraumkonstruktion eingegangen.

Im nächsten Abschnitt der Arbeit werden die Filme der Europatriologie behandelt. Bei der Untersuchung der einzelnen Filme wird weitestgehend identisch verfahren: In einem ersten Schritt wird zunächst der Inhalt ausführlich wiedergegeben, mit besonderer Berücksichtigung räumlich relevanter Handlungselemente. Anschließend wird die räumliche Gestaltung des Films in den Unterkapiteln „Seheindruck und Mise-en-scène“, „Ton“ und „Kameraarbeit und Montage“ beschrieben. In diesem Abschnitt wird versucht, die für den Zuschauer wesentlichen Elemente bei der Konstruktion des Filmraums in den jeweiligen Bereichen aufzuzeigen und ihre Wirkung zu beschreiben. Abschließend werden diese Elemente und ihre Wirkung im Kapitel „Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt“ mit der Handlung in einen Kontext gesetzt. Ziel dieses Kapitels soll jeweils sein, die Motivation für bestimmte Darstellungsformen hinsichtlich einer moralischen, ästhetischen oder sonst einer Aussage zu erkennen. Dazu werden die im vorigen Kapitel genannten Elemente in filmspezifischen Unterkapiteln kontextualisiert und interpretiert.

Im letzten Abschnitt werden die Analyseergebnisse zu THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC und EUROPA miteinander verglichen, um Unterschiede und Überschneidungen bei den verschiedenen Raumdarstellungen zu finden und diese zu begründen. Dabei werden zunächst die verschiedenen Darstellungen des Raums „Europa“ – und in diesem Zusammenhang besonders die Darstellungen Deutschlands – thematisiert.

Darauf folgt eine Untersuchung von „Dogma 95“, einem Manifest das zehn Gebote zur Filmproduktion aufzählt und u.a. von Lars von Trier entwickelt und veröffentlicht wurde. Dabei werden erst die räumlich relevanten Darstellungsgebote aufgezählt und deren Wirkintention vermutet. Diese Darstellungsgebote werden folgend mit den Darstellungstechniken der Europatriologie verglichen, um zu überprüfen, inwieweit diese Techniken und die dazu vermuteten Intentionen mit dem Inhalt des Dogmamanifests übereinstimmen.

Zuletzt werden die Filmwelten der Europatriologie noch mit der Realität bzw. der subjektiven Realitätswahrnehmung verglichen, wobei besonders das in allen drei Filmen präsente Thema „Hypnose“ thematisiert wird. Dabei steht einerseits die jeweilige Rolle des Hypnotiseurs im Blickpunkt, ebenso wie dessen Bedeutung für den Zuschauer und den daraus resultierenden subjektiven Anteil der Darstellung.