

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 177

Artikel: Werkstattgespräch mit Lars von Trier zu seiner Trilogie The Element of Crime, Epidemic und Europa
Autor: Kremski, Peter / Trier, Lars von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866970>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

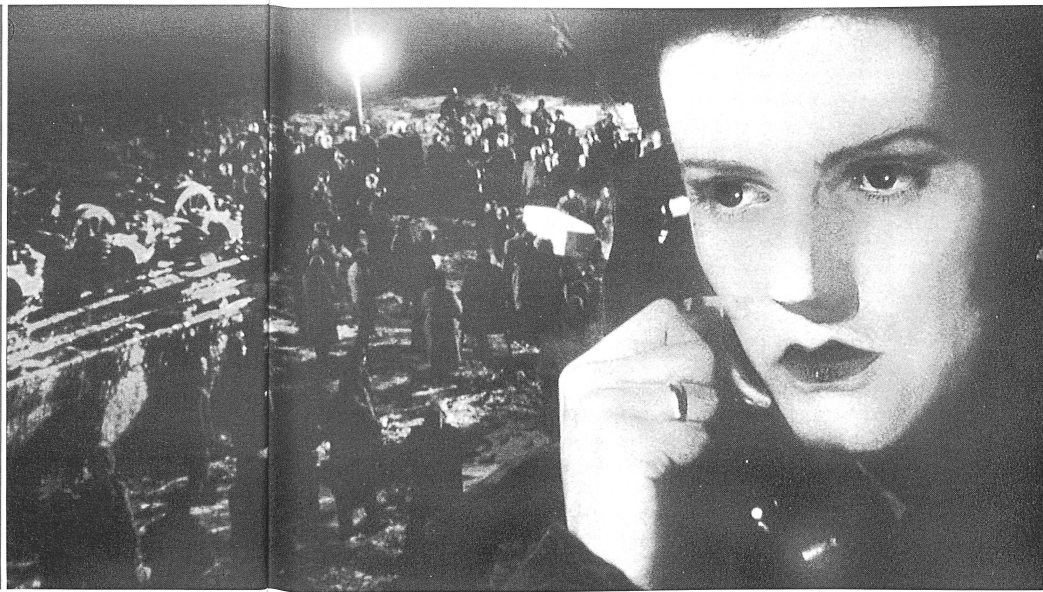
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Werkstattgespräch
mit Lars von Trier
zu seiner Trilogie
THE ELEMENT OF CRIME,
EPIDEMIC und EUROPA



„Film ist ein äusserst gefährliches Medium. Man kann von Filmen infiziert werden. Ich glaube wirklich, dass man das kann.“

LARS VON TRIER: Was wollen Sie mich fragen? Wollen Sie wissen, warum ich THE ELEMENT OF CRIME in Gelb gedreht habe und wie ich das gemacht habe?

FILMBULLETTIN: Um diese Frage kommen wir nicht herum.

LARS VON TRIER: Und bestimmt wollen Sie mich fragen, warum ich Deutschland so hasse.

FILMBULLETTIN: Das sehe ich nicht als Hass. Sie sind ganz einfach ein traditioneller Romantiker. Und die traditionelle Romantik hat bekanntlich eine Deutschland-Fixierung. Die Romantiker in der ganzen Welt fanden

Deutschland schon immer faszinierend dämonisch und haben Horrorgeschichten darüber geschrieben.

LARS VON TRIER: Die Deutschen selber doch auch! Aber wenn Sie mich als einen Romantiker sehen, sind Sie immerhin schon auf der richtigen Fährte. Was aber wollen Sie noch wissen? Bestimmt, von wem und woher ich meine Bilder gestohlen habe!

FILMBULLETTIN: Die Herkunft der Bilder ist mir im grossen und ganzen klar. Aber ich empfinde das nicht als Stehlen.

Zunächst jedoch möchte ich wissen,

warum Sie Ihren letzten Film, der ausschliesslich in Deutschland spielt, EUROPA und nicht *Germania* genannt haben?

LARS VON TRIER: Es gibt einen Schriftsteller, für den mein Co-Autor Niels Vørsel und ich eine Schwäche haben: Franz Kafka. Insbesondere für Vørsel ist Kafka ein wichtiger Bezugspunkt. Kafkas Buch mit dem Titel *Amerika* mögen wir besonders. Dieses Buch war eine Art Inspiration für unseren Film. Wir erzählen sozusagen eine umgekehrte Geschichte. Kafkas Roman handelt von einem Europäer, der nach Amerika geht, und EUROPA ist

ein Film über einen Amerikaner, der nach Europa kommt; sein Weg führt ihn dorthin zurück, wo seine Eltern gelebt haben. Es gibt einige Parallelen zwischen der Kafka-Story und der Geschichte, die wir erzählen.

FILMBULLETTIN: Leopold Kessler ist vergleichbar mit Karl Rossmann?

LARS VON TRIER: In gewissem Sinne. FILMBULLETTIN: Grob gesagt, er ist der Unschuldige in einer korrupten Welt?

LARS VON TRIER: Die drei Filme, die Niels Vørsel und ich zusammen geschrieben haben – THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC und EUROPA – sehen wir selber als eine Trilogie. Die

Story ist in allen drei Filmen mehr oder weniger die gleiche: Ein Idealist begibt sich in eine gefährliche Umgebung und ist am Ende genauso korrupt. Nun hat die Geschichte, die Kafka erzählt, kein Ende. Sein Roman ist ein Fragment geblieben; es gibt nur einen Anfang und ein paar locker zusammengefügte Kapitel. Wir werden also nie erfahren, was für ein Ende Karl bei Kafka nimmt. Kafka hatte seinen Roman auch überhaupt nicht zur Veröffentlichung vorgesehen. Wir dagegen wollten, dass unser Film veröffentlicht wird, deshalb haben wir ihm ein Ende gegeben. Bei

uns endet Leo jedenfalls in gewisser Hinsicht korrupt.

FILMBULLETTIN: Ich hatte schon den Verdacht, dass der Titel EUROPA eine Reverenz an Kafka darstellt, weil Niels Vørsel im vorausgegangenen Film EPIDEMIC, bei dem er nicht nur Co-Autor, sondern neben Ihnen selbst auch Hauptdarsteller war, selber den Gedanken artikuliert, über Amerika schreiben zu wollen wie Franz Kafka – ohne es eigentlich zu kennen, nur nach Beschreibungen aus zweiter Hand. Abgesehen davon habe ich aber aufgrund bestimmter kafkaesker Strukturen in EUROPA den Eindruck,

dass Leo Kessler nicht nur ein Karl Rossmann, sondern auch ein Josef K. sein könnte, also ein nur scheinbar Unschuldiger und tatsächlich Schuldiger, der sich seiner Schuld – in diesem Fall: die Unfähigkeit, Position zu beziehen und moralpolitisch mündig und handlungsfähig zu werden –, nicht bewusst wird und dem von einer höheren und anonym bleibenden Instanz – in diesem Fall: ein unsichtbarer, allmächtiger Erzähler – der Prozess gemacht wird.

LARS VON TRIER: Dazu möchte ich eigentlich nichts sagen. Im Grunde sollten Sie das besser mit Niels Vørsel besprechen. Um aber auf Ihre Ausgangsfrage zurückzukommen: ich blicke auf den Titel EUROPA ein bisschen so wie auf ein abstraktes Gemälde. Wir erzählen keine Geschichte über Europa und wollen nichts ins Bewusstsein rücken von dem, was zurzeit geschieht oder was historisch geschehen ist oder worauf Europa zusteuert. Die Filme der Trilogie sind Märchen. Die gesamte Trilogie ist über Europa, ohne dass ich Ihnen genau erklären könnte wieso. Da es sich nicht um Dokumentarfilme handelt, sollte man diesen Hinweis auf jeden Fall nicht zu wörtlich nehmen. Vielmehr geht es um Gefühle und um kulturelle Aspekte, die für mein Bild, das ich von Europa habe, wichtig sind.

FILMBULLETIN: Dennoch frage ich, warum Sie von Europa sprechen, wenn die Filme Ihrer Trilogie eigentlich doch immer nur auf Deutschland verweisen?

LARS VON TRIER: Das ist für mich Europa. Für mich als Dänen sind Deutschland und Europa eng miteinander verbunden. Wenn man von Dänemark aus nach Europa geht, muss man durch Deutschland hindurch. Alles Bedrohliche an Europa ist für mich zusammengefasst: Deutschland. Das hat sicher mit der historischen Tatsache zu tun, dass Dänemark und Deutschland so viele Male Krieg miteinander geführt haben und Dänemark jedesmal böse geschlagen wurde. Den Blick nach Süden zu richten, ist für uns mit Angst verbunden. Vor dem Beitritt zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft gab es bei uns grosse politische Diskussionen. Diejenigen, die gegen den Anschluss waren, wurden von dem unguuten Gefühl erfüllt, dass Europa und Deutschland einfach zu eng miteinander verbunden sind. Wenn wir uns von Europa bedroht fühlen, dann nur aufgrund unserer Gefühle gegenüber Deutschland. Gleichwohl muss ich sagen, dass mich Deutschland fasziniert, wenn ich es auch eigentlich gar nicht so genau kenne: Ich bin nicht viel in Deutschland herumgereist, ich bin immer nur hindurchgereist. Ich fin-

de das interessant: auf der einen Seite die Industrie und auf der anderen Seite die Kultur, die Literatur, die Filme. Da gibt es so viele Mächte, die in verschiedene Richtungen gehen und aufeinanderprallen. Zumindest sehe ich Deutschland so – von hier. Ich finde es geradezu bedauerlich, dass die Mauer gefallen ist, denn das Berlin in meinem Kopf war bis dahin ein mythologischer Ort.

FILMBULLETIN: Sie sind auch vom deutschen Faschismus fasziniert?

LARS VON TRIER: Der Faschismus ist Teil eines jeden Menschen. Wenn ich in EUROPA auf die Geschichte zurückgehe oder historische Fakten verwende, dann nicht um eine Aussage über die Geschichte zu machen, sondern über die menschliche Natur. Aber das sind Fragen, die Niels Vørsel als Drehbuchautor mehr betreffen als mich. Fragen Sie mich lieber über die Technik.

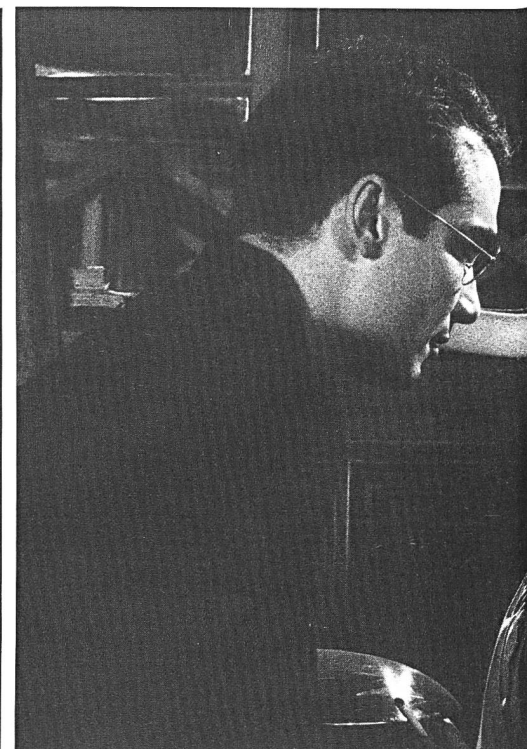
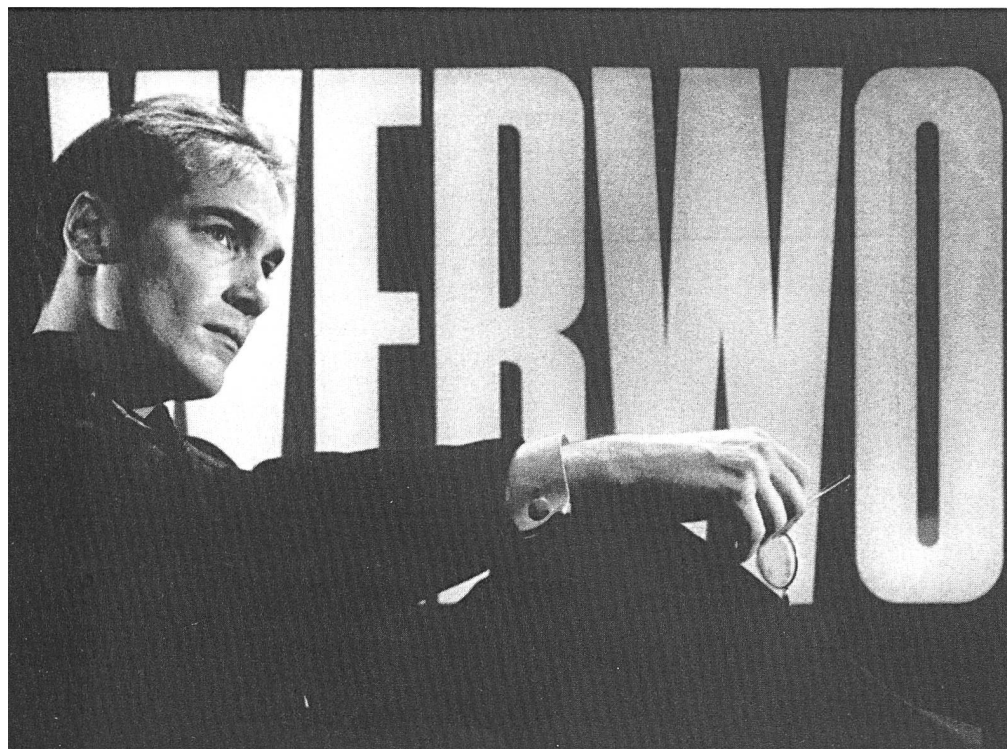
FILMBULLETIN: Aber Sie sind Co-Autor der Filme und werden als Drehbuchautor sogar an erster Stelle genannt.

LARS VON TRIER: Inhaltlich ist viel von Niels Vørsel. Von mir sind die Strukturen. Ich finde die Bilder.

FILMBULLETIN: Die Bilder, die auf andere Bilder zurückgehen, die vielen Bezüge zur Filmgeschichte stellen Sie her?

LARS VON TRIER: Ja.

FILMBULLETIN: Oder die zur Literatur-



geschichte? Wenn der Einfluss Kafkas sich vielleicht stärker bei Ihrem Co-Autor niedergeschlagen hat, so ist immer noch ein anderer literarischer Einfluss zu klären. In EPIDEMIC, dem Mittelstück Ihrer Trilogie, spielen Sie selber einen Charakter namens Dr. Mesmer. Jetzt wären wir bei der Romantik, denn von dem historischen und selbstredend deutschen Arzt Dr. Mesmer, dem Begründer einer hypnotischen Heiltherapie, der Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts gewirkt hat, waren die Romantiker erklärtermaßen sehr fasziniert. Namentlich Edgar Allan Poe hat sich in seinen Geschichten des Grauens häufig auf Mesmer bezogen – beispielsweise in *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Wenn Sie in EPIDEMIC auf diese Person anspielen und auch noch selber in die Rolle eines Dr. Mesmer schlüpfen, dann scheint mir, dass Sie mit Ihrer Faszination für den Mesmerismus und die Hypnose und mit Ihrem Blick auf ein dämonisiertes Deutschland ein gothischer Romantiker in der Tradition Poes sein könnten.

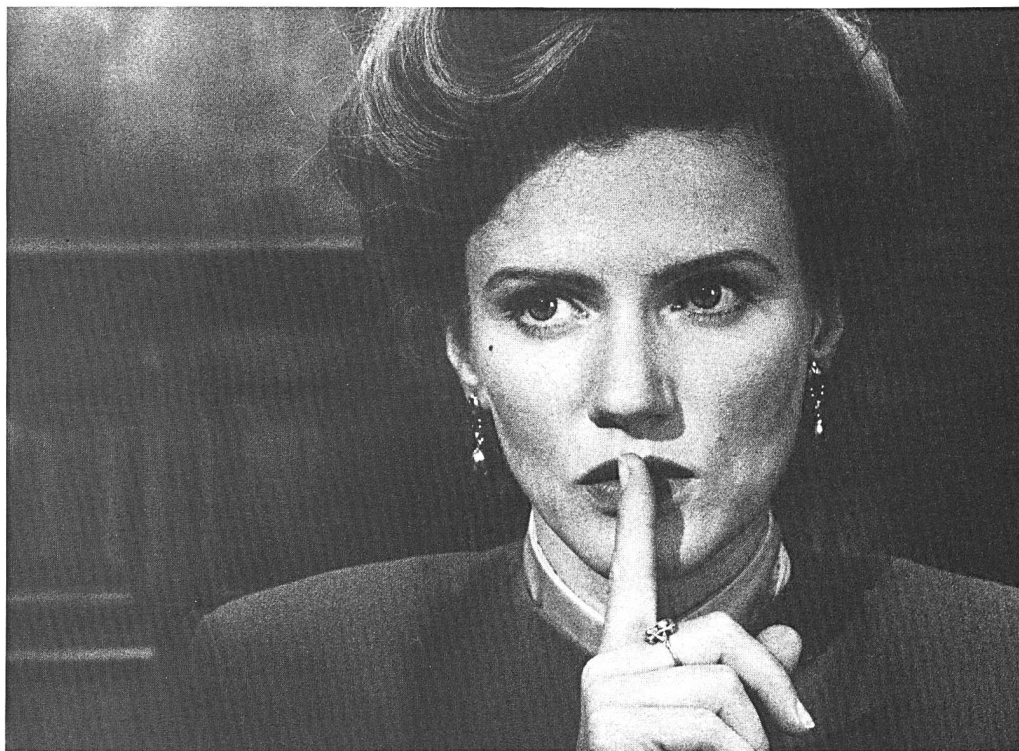
LARS VON TRIER: Eindeutig ja. Da haben Sie völlig recht. Ich fühle mich Edgar Allan sehr nah. Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied, nämlich dass ich sehr gesund bin – auch im Kopf. Ich glaube, dass Poe ein paar ganz ernsthafte Probleme

hatte. Er hat sozusagen die Romantik selber ausgelebt, indem er intensiv lebte, trank, sich von seinen Gefühlen zerreissen liess. Ich dagegen bin ein *New-Wave-Romantiker*, das heisst viel kalkulierter. Das ist das Typische an der neuen romantischen Generation.

FILMBULLETIN: Ist Poe eine Schlüsselfigur zum Verständnis Ihres Werks? Was ich in Ihren Filmen finde, ist neben einer Faszination für den Mesmerismus der Entwurf klaustrophobischer Situationen bis hin zum Motiv des *Lebendig-Begraben-Seins*, ist eine Atmosphäre der Dekadenz und des alptraumhaften Schreckens mit Schockeffekten, sind apokalyptische Visionen und schlimmstmögliche Endwendungen, geheime Gänge und Räume, unheimliche Wissenschaftler, gebrochene Helden, ist die Betonung von paranoid-subjektiver Perspektive und innerer Handlung, eine vermittelnde Erzählerstimme, der wie in *The Masque of the Red Death* in einen geschlossenen Raum eindringende Schrecken der Pest, der Blick in die Grube, der *Maelström*-Effekt ... – ich bin sicher, die Aufzählung liesse sich noch ergänzen. Dass in THE ELEMENT OF CRIME erst der Polizeidetektiv Osborne und dann auch sein Kollege und Schüler Fisher die Verbrechen des toten Mörders Harry Grey vollenden, interpretiere ich als einen Fall

von Vampirismus – ebenfalls im Sinne Poes.

LARS VON TRIER: Was soll ich dazu sagen, ausser dass Sie absolut recht haben. Natürlich habe ich Poe gelesen, aber es ist schwierig für mich, zu sagen, was von seinem Werk mich am meisten inspiriert hat. Sie haben *The Facts in the Case of M. Valdemar* erwähnt. Das ist eine wunderbare Geschichte, und ich habe tatsächlich überlegt, ob ich nicht einen Film daraus machen sollte. Das ist eine Geschichte, die eine ganze Menge in meinem eigenen Werk inspiriert haben könnte, aber ich habe eigentlich nie darüber nachgedacht. Schon allein die Worte *Edgar Allan Poe* und *Deutschland* bringen Bilder in mir hoch, und mit diesen sehr komplexen Bildern arbeite ich. Ich kann also nicht sagen, was ich von Poe übernommen habe, was genau mich inspiriert hat, was konkret mich an Deutschland interessiert. Nur ein Buch von Edgar Allan Poe in die Hand zu nehmen, ohne es zu öffnen, bedeutet für mich schon die grösste Fundgrube an Inspiration. Ich brauche mich gar nicht mit einer bestimmten Geschichte oder mit einer bestimmten Figur zu beschäftigen, es ist mehr die Stimmung bei Edgar Allan Poe und die Atmosphäre in Deutschland. Die Worte lösen lebhaft Bilder in mir aus, und diese Bilder sind es, die mich



EUROPA von Lars von Trier

Der Alb Europa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Peter K. Wehri

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

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

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

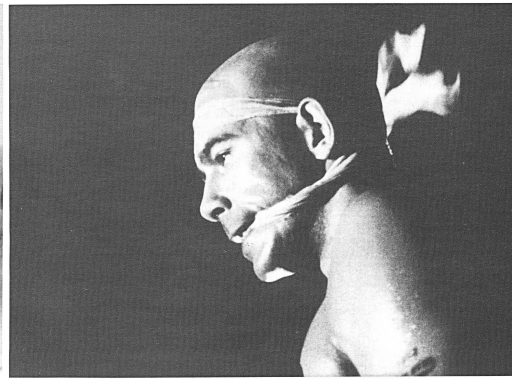
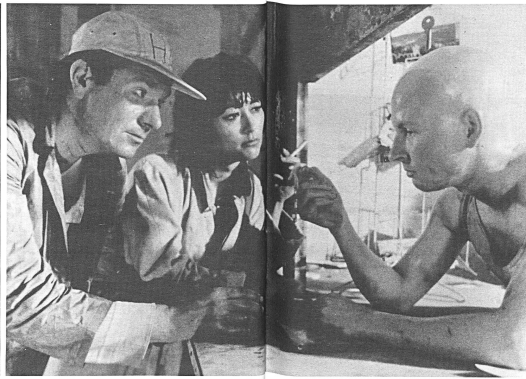
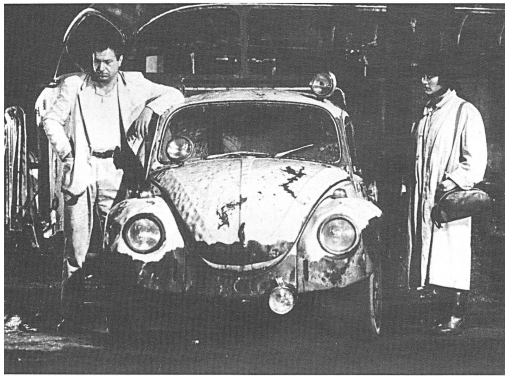
FILMBULLETIN: Sie machen sehr durchstrukturierte Filme. Mir ist aufgefallen, dass Sie in der Struktur sehr oft mit repetitiven Elementen, mit Duplikationen und Multiplikationen von Handlungsmotiven und Bildkompositionen arbeiten. Ich möchte das gerne einmal an THE ELEMENT OF CRIME demonstrieren. Das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

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

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

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

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



Filmhochschule. Das hat man uns da betgebracht. Moderne Dramaturgie basiert auf der Wiederholung. In meinen Filmen ist das ziemlich offensichtlich, da ich nicht nur Handlungen, sondern auch Bilder wiederhole. Meine Filme sind eine seltsame Mischung aus harter Disziplin und Gefühlen. Die Art und Weise, wie ich das Storyboard, das Drehmanuskript und die Bilder zusammenbastle, ist äusserst logisch. Ausgelöst wird das jedoch durch Gefühle, und Gefühle soll es auch wieder bewirken. Aber ich bin selbst nicht ganz damit zufrieden, dass meine Filme im Aufbau so logisch sind. Deswegen mag ich EPIDEMIO so sehr und ziehe diesen Film meinen anderen Filmen vor, weil er mir mehr wie ein lebendiger Organismus erscheint. THE ELEMENT OF CRIME und EUROPA machen auf mich selber einen zu geschlossenen Eindruck. Ich möchte in Zukunft eigentlich mehr in Richtung auf offenere Strukturen hinarbeiten. Aber ich muss sagen: Sie kennen THE ELEMENT OF CRIME besser als ich. Ich habe das alles völlig vergessen. Der Film hat eine extrem komplizierte Story. FILMBULLETTIN: Ist das Element des Verbrechens das fünfte Element? Die vier Elemente der antiken Elementenlehre – Feuer, Luft, Wasser, Erde – haben durchaus alle in diesem Film ihre dramaturgische Funktion. LARS VON TRIER: Die Ausgangsidee war die, dass ein Fisch in seinem Element ist, wenn er im Wasser ist. Das

Wasser ist das Element des Fisches. Das Element eines Verbrechens ist das Element, in dem das Verbrechen leben kann. Ursprünglich sollte der Film wie der Schlager heissen, der den Film beschliesst: *The Last Tourist in Europe* – wobei es um einen ganz ziellosen Tourismus ging, um ein Reisen als Erfahrung. Aber mit dem Begriff *Element* lässt sich so schön spielen. FILMBULLETTIN: Wasser ist in Ihren Filmen ein so dominierendes Element, als wollten Sie eine wahre Sintflut heraufbeschwören. LARS VON TRIER: Der nächste Film wird absolut trocken, das verspreche ich. Dass in meinen Filmen immer so viel Wasser vorkommt, ist natürlich von Tarkowski beeinflusst, dessen Filme ich oft gesehen habe, insbesondere ZERKALO (DER SPIEGEL), den ich für sein Meisterwerk halte. Dahinter steckt aber auch eine poetische Idee: Wenn man Wasser auf die Dinge schüttet, verändern sie sich und wachsen. Die Patination von Gegenständen mit Wasser ist ein wichtiger Faktor in meinen Filmen. FILMBULLETTIN: Das *Bungee-jumping*, oder wie es in THE ELEMENT OF CRIME heisst: der *olive*, dieser lebensgefährliche Sprung am Gummiseil von einem Hafenkran zum Wasser hinab, hat in Ihrem Film etwas erschreckend Exotisches, weil er von einer Art kahlköpfigen Sektierern wie in einem dämonischen Ritual ausgeführt wird.

LARS VON TRIER: Diese Kahlköpfe sind Rebellen, die in einer futuristischen Welt ein verbotenes Ritual von fast religiösem Charakter zelebrieren; die Polizei versucht, dieses Ritual zu verhindern. Ich lasse sie deshalb kahlköpfig sein, weil sie grundsätzlich anders aussehen müssen als alle anderen Personen im Film. Sie haben also nichts zu tun mit den realen *Skinheads* der Gegenwart. Vielleicht haben sie etwas mit der *Punk*-Bewegung zu tun, die ich damals als ganz erfrischend und positiv gewertet habe. Das Ritual, von einem Seil gehalten von hohen Türmen zu springen, ist übrigens das tatsächliche Initiationsritual irgendeines Stammes in Neuseeland. Mir erscheint das sehr poetisch. Heute ist es überall in Europa ein Sport geworden, in solcher Weise von Brücken zu springen, um das Gefühl des freien Falls zu erfahren. FILMBULLETTIN: Die Einstellung, in der die übrigen Sektierermittglieder ihre kahlen Köpfe aus dem Hafenwasser recken, um den Todessprung ihres Mit-Rebellen zu erwarten, zitieren Sie in EPIDEMIC. LARS VON TRIER: Bitte fragen Sie mich nicht warum. Ich weiss nur noch, dass es ein wunderbares Happening war. Es war Winter, als wir das gedreht haben, und auf dem Fluss trieb Eis, das wir wegräumen mussten, damit wir die Darsteller in das Eiswasser stecken konnten. Das hat viel Spass gemacht.

FILMBULLETTIN: Irritierend ist, dass der absolute Gegenspieler der Kahlköpfe-Rebellen, Polizeichef Kramer, selber kahlköpfig ist. LARS VON TRIER: Das ist eine Form der Koexistenz. FILMBULLETTIN: Polizeichef Kramer erinnert an Marlon Brandos Colonel Kurtz, und die Hubschrauberflüge und Polizei-Einsätze am Hafen inszenieren Sie wie eine apokalyptische Vietnam-Vision. LARS VON TRIER: APOCALYPSE NOW ist ein Film, den ich sehr gemocht habe – das Ende nicht so sehr, aber der Anfang ist grossartig. FILMBULLETTIN: THE ELEMENT OF CRIME ist ein Nachtfilm. Sie haben ihn in Schwarzgelb gedreht. Warum? LARS VON TRIER: Wir haben jetzt viel über Bilder geredet, die einen inspirieren können. Bilder sind für mich sehr wichtig. Als ich anfing, Filme zu machen, hatte ich eine Vorstellung, wie meine Filme aussehen sollten, ohne dass ich sie hätte beschreiben können. Ich hatte das Gefühl, dass das ein Farbfilm ist, den ich eines Tages machen wollte, aber ich wusste nicht wie. Die Farbfilme, die man normalerweise sieht, mag ich überhaupt nicht. Man macht es sich auch zu leicht, wenn man meint, man brauche nur einen Farbfilm in die Kamera einzulegen und dann könne man schon einen Kinofilm in Farbe machen. Deshalb habe ich mit verschiedenen Techniken herumexperimentiert, um die Natur des Farbfilms etwas zu er-

forschen und herauszufinden, was möglich ist. Irgendwann kann ich dann den Film machen, von dem ich immer geträumt habe. FILMBULLETTIN: War es sehr schwierig, durchgängig die Farbe Gelb herzustellen? LARS VON TRIER: Bei den Filmen, die ich gemacht habe, habe ich immer versucht, die schwierigste Technik zu verwenden. Für THE ELEMENT OF CRIME benutzten wir gelbes, monochromatisches Natriumlicht, unter dem die menschliche Haut ganz grau aussieht. Die Glühbirnen waren unglaublich gross, Hochdruckbirnen, für die wir spezielle Lampen anfertigen mussten. Sie hatten den Fehler, sofort zu explodieren, wenn sie nur mit etwas Wasser in Berührung kamen. Und gerade in dem Film kommt die ganze Zeit hindurch eine ganze Menge Wasser vor. Das einfachste wäre gewesen, irgend etwas im Labor zu probieren, um an der Farbe zu arbeiten. Aber das wäre zu leicht gewesen. Ausserdem mag ich das Mechanische sehr. Ich habe immer ausgesprochen mechanische Techniken benutzt: Beispielsweise liebe ich Krane und überhaupt jede Arbeit beim Film, die sehr physisch ist. Zum Beispiel die Verwendung eines besonderen Lichts oder die Verwendung von Rückprojektionen, die wir in EUROPA häufig einsetzen – das sind sehr physische Arbeiten, nichts Elektronisches, nichts was hinterher im Labor gemacht wird. Das passiert alles beim

Drehen am Set. Dadurch wird das Filmmachen zu einer Art Happening, und das ist sehr wichtig für das Gefühl des Films. FILMBULLETTIN: Die Farbe Gelb ist nur mit Hilfe des Lichts hergestellt worden? LARS VON TRIER: Überwiegend jedenfalls. Bei den grossen Totalen mit den vielen Personen war das nicht möglich. Dafür hatten wir nicht die Ausrüstung. Das haben wir anschliessend mit Filter im Labor gemacht. Das gilt auch für die extremen Zeitlupen-Aufnahmen. Dafür braucht man so viel Licht, und diese Lampen geben so gut wie gar keins. Ich glaube, keiner hat je wieder diese schwierige Technik angewandt. FILMBULLETTIN: Wenn Sie das Experimentieren so lieben, was für Experimente haben Sie in Ihren nächsten Filmen gemacht? LARS VON TRIER: In EPIDEMIC war es für mich ein Experiment, stilistisch mehr zu improvisieren, mit einem extrem niedrigen Budget auszukommen und wirkliche Hypnose zu verwenden. Wie ich schon sagte: EPIDEMIC ist mein Lieblingsfilm. Er ist persönlicher als meine anderen Filme, und die Produktionsweise war angenehmer. Der Film ist so beiläufig und ohne Anstrengung entstanden. Er ist dokumentarischer, weniger glatt, nicht so logisch durchkonstruiert. Die einzelnen Teile des Films stehen nicht unbedingt in einem durchkonzipierten Zusammenhang miteinander, son-

dem für sich, sind zufälliger und organischer – wie das Leben. Der Film hat 220 000 Franken gekostet und war sehr teuer für mich, weil privates Geld darin steckte und er absolut gar nichts eingespielt hat.

In EUROPA haben wir mit der Rück- und Aufprojektion experimentiert. Rückprojektion ist zwar etwas ganz Traditionelles, aber es war interessant, diese alte Technik auf den neuesten Stand zu bringen.

FILMBULLETTIN: Was ist das Neue an Ihrer Arbeit mit Rückprojektion?

LARS VON TRIER: Die klassische Form der Rückprojektion war dazu da, das Filmmachen zu erleichtern. Man brauchte Ingrid Bergman nicht nach Casablanca zu bringen, sondern schickte ein kleines Team dorthin, um ein paar Hintergründe zu filmen, ging dann ins Studio und stellte die Bergman vor eine Leinwand mit Casablanca als Rückprojektion. Das war einfacher in Hinsicht auf die Lichtsetzung und ausserdem billiger. Oder: In einem Tarzan-Film, in dem ein Löwe auf Tarzan zuläuft, war es für den Schauspieler sicherer, dem Löwen nur als Rückprojektion statt real gegenüberzustehen. Dabei zielte die klassische Rückprojektion immer auf eine realistische Wirkung.

Was bei uns neu oder zumindest anders ist als üblich, ist, dass wir Rückprojektion nicht realistisch verwenden, sondern in einer viel abstrakteren Weise. Es soll sichtbar sein, dass wir mit Rückprojektion gearbeitet haben. Die Basis ist, dass man zwei Bild-Ebenen hat, einen Vorder- und einen Hintergrund – das eröffnet viele Möglichkeiten für die Gestaltung des Bildes. Erst dreht man den Hintergrund real, und dann dreht man den Vordergrund im Studio, indem man

einen Schauspieler oder irgend etwas vor der Leinwand filmt, auf die der Hintergrund projiziert wird. Wenn man nun bloss Realismus will, dann muss die Kamera in der gleichen Position bleiben, muss man die gleiche Perspektive und die gleiche Geschwindigkeit beibehalten, muss man das gleiche Filmmaterial und die gleiche Farbe verwenden. Wenn man aber abstrakter arbeiten will, kann man zum Beispiel die Perspektive verzerren, indem man die Kamera etwas stärker neigt. Man erkennt das vielleicht hinterher nicht, wenn man den Film sieht, aber man fühlt, dass da etwas nicht stimmt. Wir haben beispielsweise auch Bilder konstruiert, in denen wir den Hintergrund mit Teleobjektiv und den Vordergrund mit Weitwinkel aufgenommen haben. Oft verwenden wir Schwarzweiss im Hintergrund und Farbe im Vordergrund, dann sieht man natürlich leicht, dass das Rückprojektion ist.

FILMBULLETTIN: Weshalb haben Sie Schwarzweiss und Farbe in dieser Weise miteinander kombiniert? Welchen Effekt haben Sie damit bezweckt?

LARS VON TRIER: Wie ich schon sagte, wollte ich eigentlich immer einen Farbfilm drehen, aber die üblichen Farbfilme befriedigen mich nicht. Schwarzweissfilme mag ich dagegen immer. Deswegen habe ich den Film in Schwarzweiss gedreht. Wir dachten nun, wir sollten vielleicht hier und da etwas Farbe hinzutun. Farbe und Schwarzweiss zu kombinieren, ist ja nicht ganz unüblich. Beispielsweise haben wir den ausserordentlich guten deutschen Film HEIMAT von Edgar Reitz gesehen, in dem Schwarzweiss und Farbe zusammen verwendet werden. Das fanden wir sehr schön. Reitz

sagt, es sei Zufall gewesen, welche Szenen er in Farbe in den Film eingestreut habe. Vielleicht macht er auch nur Witze, aber so zufällig könnte ich jedenfalls nicht arbeiten. Ich benötigte ein Konzept für die Verwendung von Farbe. Wir haben deshalb versucht, ein neues, kleines filmsprachliches Hilfsmittel zu erfinden. Wir nehmen eine Totale in Schwarzweiss und eine Grossaufnahme in Schwarzweiss, und dazu nehmen wir etwas, das wir als Super-Grossaufnahme bezeichnen, das heisst eine Grossaufnahme in Farbe, und kombinieren das alles zu einer einzigen Einstellung. Wenn man einen Schwarzweissfilm macht und eine Szene in Farbe einnimmt, erzielt man an der Stelle mehr Aufmerksamkeit. Wenn wir also auf etwas besonders aufmerksam machen wollten, benutzen wir Farbe. Das haben wir meistens mit Rückprojektion gemacht. Wir können beispielsweise eine Person nehmen oder ein Requisit und die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf lenken, indem wir es farbig in den Vordergrund rücken. Das ist eine sehr einfache Regel. Aber vor allem hat das auch eine ästhetische Wirkung.

Das ist ein Effekt, der häufig in Musikvideos zu sehen ist, und vielleicht kann man sagen, dass EUROPA von Musikvideos beeinflusst worden ist; für mich war es aber wichtig, dass ich mit dieser Verfahrensweise die Geschichte erzähle. Der Unterschied zwischen THE ELEMENT OF CRIME und EUROPA ist der, dass in EUROPA die Ästhetik des Films und die Geschichte, die der Film erzählt, ineinander arbeiten, wogegen in THE ELEMENT OF CRIME die Ästhetik oft gegen die Story arbeitet – was hoffentlich EUROPA für ein breiteres Publikum zu-

gänglicher macht, das jedenfalls ist die Intention. Im übrigen existierte mein Konzept der Rückprojektion schon, bevor es überhaupt ein Skript gab, und die Idee war, ein Skript zu basteln, das uns die Möglichkeit gab, diese Technik einzusetzen.

FILMBULLETTIN: Auf welchem Material ist der Film gedreht worden?

LARS VON TRIER: Die Schwarzweiss-Teile sind auf Schwarzweissfilm, die Farbszenen auf Farbfilm gedreht worden. Schwarzweiss- und Farb-Einstellungen sind entweder durch Rückprojektion so miteinander verbunden, dass in einem Bild mehrere Ebenen entstehen, oder sie sind gegeneinander geschnitten. Zweimal habe ich dem Schnitt einen Gleit-Effekt vorgezogen, in diesen beiden Fällen also Schwarzweiss auf Farbfilm drehen müssen. Die eine Szene ist die, wenn vor der Entdeckung des toten Herrn Hartmann, der in seinem Blutbad liegt, das Schwarzweiss plötzlich in Farbe übergleitet; das ist dramaturgisch begründet und funktioniert. Die zweite Szene findet sich am Schluss, wenn Katharina und Leo ein letztes Gespräch miteinander führen; der Gleit-Effekt an dieser Stelle war ein Fehler und funktioniert meiner Meinung nach nicht.

FILMBULLETTIN: Die Szene, in der Hartmann Selbstmord begeht – er sitzt in der Badewanne und schneidet sich mit einem Rasiermesser die Pulsadern auf – ist mit Rückprojektion gemacht worden? Wir sehen ihn in Schwarzweiss, und plötzlich färbt sich das Wasser rot – das einzige Farb-Element dieser Einstellung.

LARS VON TRIER: Das ist Rückprojektion. Die Szene ist Bestandteil einer Parallelmontage. Während Hartmann sich auf der unteren Etage des Hau-

ses "aufschneidet", kommt es auf der darüber liegenden Etage zu einer Liebeszene zwischen Katharina und Leo. Immer wenn wir in die Liebeszene schneiden, arbeiten wir ohne Tricks, das war die Idee.

Wie wir die Rückprojektion in der Selbstmord-Szene gemacht haben, ist ganz interessant. Wir hatten den Einfall, einen kleinen gläsernen Wasserbehälter zu benutzen, so dass wir durch das Wasser hindurchfilmen konnten. Die Kamera befand sich zunächst auf diesem Aquarium; wir hatten einen Spiegel und einen Projektor, und wir hatten eine Leinwand unter dem Aquarium. Aber das funktioniert nicht. Wir hatten eine Menge Probleme, das Blut in das Wasser zu bekommen, denn das Blut sollte von dort kommen, wo die Kamera war. Wir haben dann alles umgedreht: die Kamera auf die eine Seite, den Spiegel auf die andere, das Aquarium etwas oberhalb und die Leinwand obendrauf. Das haben wir einige Male machen müssen, bevor es funktioniert, aber es ist ganz normale Rückprojektion. Meistens haben wir jedoch mit Aufprojektion gearbeitet, weil Rückprojektion ihre Grenzen hat.

An erster Stelle gibt es mit dem Projektor ein Problem in Hinsicht auf den hot spot: Es gibt sehr viel Licht in der Mitte des Bildes, aber zu den Rändern hin wird das Licht zunehmend schwächer. Das bedeutet, dass man mit langen Brennweiten arbeiten muss. Dann darf, wenn man mit Rückprojektion arbeitet, der Hintergrund nicht so gross sein. Deshalb arbeiten grossangelegte Action-Filme wie SUPERMAN vorzugsweise mit Aufprojektion, was ihnen ermöglicht, eine viel grössere Leinwand zu benutzen. Das Bild wird dann von vorne

statt von hinten projiziert, auch wenn die Technik ansonsten mehr oder weniger die gleiche ist.

FILMBULLETTIN: Die Farbe Rot, die Farbe des Blutes, scheint in EUROPA die Farbe zu sein, auf die es Ihnen ankommt. Auch die Titelgraphik Europa am Schluss des Films ist rot.

LARS VON TRIER: Rot ist eine aggressive Farbe und passt gut zur Welt, in der wir leben. Es gibt eine Menge Blut in unserem Film, und wir zeigen es in Farbe. Wer weiss, vielleicht wollten wir damit die Amerikaner ein bisschen beeindrucken. Da gibt es zum Beispiel eine Einstellung, in der etwas Blut an eine Zugfenterscheibe spritzt – in der Sequenz, in der der jüdische Bürgermeister von den Werwolf-Kindern ermordet wird. Diese kurze Einstellung ist eine Kombination von Rückprojektion und Doppelbelichtung. Das ist sehr kompliziert: Der Zug fährt zu dem Zeitpunkt über eine Brücke; man blickt durch ein Fenster in das Zugabteil und durch das Abteil hindurch und sieht auf der anderen Seite die Brücke und auch die Spiegelung der Brücke. Das sind, glaube ich, vier Bildschichten, die wir in dieser Einstellung haben.

FILMBULLETTIN: Waren vier Bildschichten die Grenze des Machbaren?

LARS VON TRIER: Wir haben mit noch viel mehr Bildschichten gearbeitet. In der Schlusssequenz, wenn Leo ertrinkt, haben wir zwanzig verschiedene Bilder zusammengesetzt. Zuerst sehen wir, wie Leo ertrinkt – vor einer Abteiwand des Zuges im Hintergrund, der dann mit einigen Gesichtern überblendet, die hinter Leo auftauchen. Das war das erste Mal in der Filmgeschichte, dass mit einer Untervasser-Rückprojektion gearbeitet wurde. Wir brauchten dafür einen



ungewöhnlich grossen Projektor, die Leinwand befand sich auf der Wasseroberfläche, und gedreht wurde mit einer Unterwasser-Kamera.

FILMBULLETIN: Wenn Sie möchten, beschreiben Sie ruhig noch andere Beispiele für Rückprojektion, die von besonderem Interesse sind.

LARS VON TRIER: In EUROPA gibt es ein Bild, das ich schon machen wollte, bevor es überhaupt ein Skript gab. Es handelt sich dabei um eine Konversation vom Abteifenster eines Zuges zum Abteifenster eines anderen Zuges zwischen Katharina und Leo; beide Züge bewegen sich in paralleler Fahrt. Was ich wollte, war, dass sich Leo und Katharina dabei gegenseitig die Hand reichen. Dazu haben wir zwei Eisenbahnwagen bauen müssen, die wir in Längsrichtung und in seitlicher Richtung bewegen konnten. In Polen, wo wir alle Aussenaufnahmen gedreht haben, haben wir die vorbeieilenden Schienen gefilmt, die wir als Schwarzweiss-Rückprojektion verwenden, um davor die Handreichung in Farbe aufzunehmen. Der Betrachterstandpunkt ist über den Schienen und zwischen den Eisenbahnwagen; aus einer erhöhten Perspektive, nämlich von oberhalb der Eisenbahnwagen fällt der Blick des Betrachters hinab auf die sich über den Schienen vereinigenden Hände. Die Darsteller mussten sich für diese

Aufnahme auf den Boden legen, um sich aus dieser Position die Hände zu geben, dann zogen wir die Eisenbahnwagen seitlich aus dem Bild. Sowie die Gleise auseinander laufen und die Züge nicht mehr parallel zueinander fahren, verlieren sich Leo und Katharina aus dem Blickfeld.

In einer anderen interessanten Einstellung treffen sich Katharina und Leo auf einer Brücke, die wir für diese Szene gebaut haben – mit dem Fluss als Rückprojektion. Wir schneiden im Kreuzschnitt, wechseln über in Farbe, isolieren Leo und Katharina vor dem Hintergrund. Katharina zeigen wir vor dem Fluss, vor dem Wasser und Leo vor den Zweigen eines Laubbaumes. So geben wir den beiden einen verschiedenen Hintergrund. Und dann begegnen sich die Hintergründe, indem ein paar Blätter vom Wind fortgerissen werden, ins Wasser hinabfallen und auf dem Fluss dahintreiben.

Aber wir haben Rückprojektion auch abstrakter eingesetzt. Beispielsweise zeigen wir einen Alptraum Leos, indem wir Leos Torso, gesehen aus einer merkwürdigen Perspektive, mit dem Hintergrund kombinieren oder indem wir Leo klein, in kauender Stellung vor dem übergrossen Gesicht Katharinas abbilden. Auch in dieser Traumsequenz berühren sich

zwei Hände. Leos Hand scheint sich mit ihrem eigenen Spiegelbild zu treffen; wenn man aber genau hinsieht, ist es nicht die Spiegel-Reflexion seiner Hand, sondern sind es zwei verschiedene Hände, die sich berühren. Zuletzt noch ein ganz klassisches Beispiel für ein Telefongespräch. Leo spricht ins Eisenbahntelefon. Sein Onkel ist im Hintergrund zu sehen. Wenn das Telefon am anderen Ende der Leitung abgenommen wird, machen wir im Hintergrund eine Überblendung von Leos Onkel auf Katharina, und wir haben das Telefongespräch von Leo und Katharina in einer Einstellung.

FILMBULLETIN: Es gibt in dem Film eine wunderschöne Kamerarückfahrt: eine Kranfahrt ohne Rückprojektion. Die Kamera hebt ab von einer Modell-Eisenbahn durch das zerbrochene Dach eines Hauses, fährt zurück bis in ein Abteil des realen Zuges, weiter noch zurück bis ungefähr ans andere Abteifenster, und wir befinden uns auf einmal mitten in einer Dialogszene zwischen Leo und seinem Onkel.

LARS VON TRIER: Das zu drehen, war wunderbar. Zunächst hatten wir für diese Einstellung jede Menge Rückprojektion vorgesehen. Doch dann sah Paul Witz, der für die Rückprojektion zuständig war, das Storyboard und sagte: Das müsst ihr ganz real drehen. Geplant war eine Kranfahrt



von der Modell-Eisenbahn weg, die wir als Rückprojektion verwenden wollten; dann wollten wir in den realen Zug hineingehen und eine Rückprojektion ausserhalb des Abteifensters machen. Die Szene, wie wir sie jetzt gedreht haben, ist komplett im Studio entstanden: Wir beginnen auf der Modell-Eisenbahn, kranen hoch, durch das Dach hindurch, das so konstruiert war, dass es geschlossen werden konnte, sobald der Kran hindurch war. Die Basis des Krans befand sich ausserhalb des Hauses; mit einem grossen Schwenk war auch der Kranarm aus dem Haus heraus. Dort hatten wir zwei Schienen gelegt: eine für das Zugabteil und eine für den Kran. Die beiden Schienenfahrten setzen zur gleichen Zeit ein – und wir befinden uns in dem Abteil.

Ich liebe solche Arbeiten; es hat uns zwei Tage gekostet, diese Einstellung zu drehen. Und ausser Ihnen sieht das hinterher keiner! Ich habe mit Henning Bahs, einem älteren – er ist Ende sechzig-, erfahrenen *Art Director* zusammengearbeitet, der eine Unmenge von Filmen gemacht hat. Er liebt es, ganz seltsame mechanische Dinge zu tun, konstruiert Wände, die sich öffnen können, Fenster, durch die man hindurchkranen kann ... Die ganze Szene war nur entworfen worden für diese eine Kamerabewegung.

Es ist einfach grossartig, soviel Geld zur Verfügung zu haben, dass man ein ganzes Haus nur für eine einzige Kamerafahrt bauen kann.

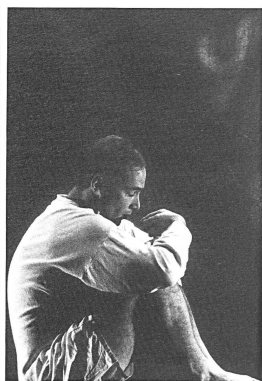
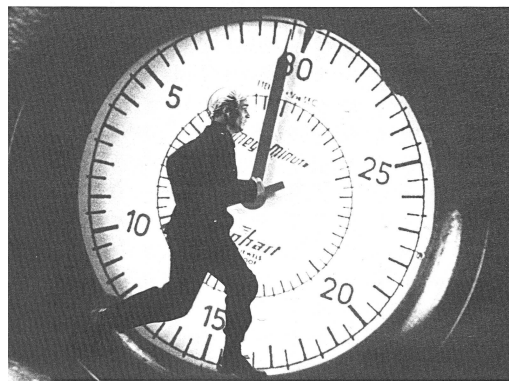
FILMBULLETIN: In einer anderen sehr interessanten und schönen Einstellung erfasst die Kamera von oben, wie Leo die Frankfurter Villa betritt, und verfolgt dann aus dieser extremen Obersicht, wie er durch mehrere Räume geht, folgt dabei seinen Bewegungen, auch seinen Richtungswechseln, seinen Irrwegen durch die Räume, seinem Weg zurück, kündigt die Richtungsänderungen manchmal schon an, gibt die Richtung vor, eilt seinen Bewegungen voraus, bis er die Leiche seines ermordeten Schwagers findet.

LARS VON TRIER: Wir haben bei diesem Film etwas ausprobiert, das sich *hot head* nennt und ein ferngesteuerter Kurbelkopf (*gear head*) ist, womit ich bis dahin noch nie gearbeitet hatte. Beim Fernsehen arbeitet man viel damit, etwa um Konzerte zu filmen. Man benutzt einen Kran mit einer Kamera nur per Fernsteuerung – also ohne dass ein Kameramann dabei ist. Das eröffnet einem die Möglichkeit, die Kamera in einer ganz seltsamen Weise in alle Richtungen zu neigen, was man normalerweise nicht kann. Wir hatten das fernsteuerbare Kamerasystem unter dem Studiodach angebracht.

FILMBULLETIN: Die Perspektive von oben herab benutzen Sie etliche Male in Ihrem Film. Ist das die Perspektive des allwissenden Erzählers, der auf seine Figuren herabblickt wie auf Schachfiguren, die er bewegt?

LARS VON TRIER: Ich mache ein präzises Storyboard, in dem ich solche Blickwinkel schon von vornherein festlege. Bei der Bildgestaltung ist die Raumstruktur für mich von grosser Bedeutung. Dabei geht es mir vor allem auch darum, zu verwirren und ein Gefühl der Klaustrophobie zu erzeugen. Dazu muss ich die Raumstruktur aus der Ordnung bringen und das vertraute Raumgefühl zerstören. Ein sehr niedriger oder sehr hoher Kamerablickwinkel ist immer verwirrend. Wenn Sie durch ein Haus gehen, befindet sich Ihr Blickwinkel normalerweise in der Höhe einer anderen Person, so wie auch der Kamerablickwinkel sich normalerweise in Augenhöhe befinden sollte. Wir benutzen dagegen sehr oft die extreme Ober- oder Untersicht, um zu verwirren, zu beunruhigen, Angst zu machen. Das gilt besonders für die Szene, in der Leo seinen ermordeten Schwager findet. Diese Szene aus einer extremen Obersicht zu filmen, ist geradezu klassisch. Natürlich wirken die Personen, wenn man sie aus einer extremen Obersicht aufnimmt, sehr klein. Man könnte durchaus sagen, dass dies der Blickwinkel Gottes ist.





FILMBULLETTIN: Also des allmächtigen Erzählers! Sie haben diesen Blickwinkel auch in der Szene benutzt, in der Leo in eine Kirche tritt, in der gerade eine Messe stattfindet. Auch das hat etwas Beängstigendes.

LARS VON TRIER: Viele Bilder in dieser Szene sind von Hitchcock inspiriert. Diese Szene ist sozusagen ein VERTIGO-Zitat, oder besser gesagt: Es ist die Szene im Film, die einem wirklichen Zitat am nächsten kommt. Ich versuche mit den Einstellungen in dieser Sequenz, eine Hitchcock-Stimmung aufzubauen. Sogar die Musik ist an dieser Stelle eine Adaption des VERTIGO-Themas. Und die Art und Weise, wie ich Rückprojektion einsetze, wenn ich Leo durch die Kirche gehen lasse, ist ganz klassisch und sehr wirkungsvoll – in der Art, wie Hitchcock das gemacht hat.

FILMBULLETTIN: Zitteren Sie hier eine bestimmte Szene aus VERTIGO?
LARS VON TRIER: Nein, eigentlich nur die Stimmung und die Blickwinkel. Die erste Einstellung der Sequenz mit dem Blick hinauf zum Kirchturm ist das Zitat eines VERTIGO-Blickwinkels und macht zugleich auch wieder Gebrauch von Rückprojektion. Danach betritt Leo die Kirche, aufgenommen von einer Kamera, die geneigt wird. In der Kirche folgen dann einander eine Einstellung mit einer Schienenfahrt, eine Einstellung mit Blickwinkel von oben und eine Einstellung mit einer typisch Hitchcock'schen Schienen-

fahrt, das heisst das Gehen Leos wird vor einer Leinwand aufgenommen, auf die eine Kamerarückfahrt rückprojiziert wird, so dass sich der Eindruck einer doppelten Fahrtbewegung einstellt. Es gibt eine vergleichbare Szene in VERTIGO – die Friedhofsszene.

FILMBULLETTIN: VERTIGO und Hitchcock, das ist ein Bezugspunkt dieser Szene. Ein anderer ist NOSTALGHIA und Tarkowskij. Die Kirche, in der die Messe stattfindet, ist eine Ruine. Wir blicken mit Leo auf den grossräumigen Chor einer Kirche ohne Dach. Auf die in den Bänken versammelten Kirchgänger fällt Schnee herab: ein verhältnismässig heftiger Schneefall.
LARS VON TRIER: Wenn Sie das so sagen, haben Sie natürlich recht. Am Drehort haben wir damit gescherzt und haben gesagt, das sei ein Hitchcock-Film in den Kulissen Tarkowskij's. Ich hoffe aber, dass man darin nicht ein blosses Nachahmen sieht, sondern erkennt, dass mehr dahintersteckt. Für mich ist es auch nicht wichtig, dass das Publikum das weiss; mir wäre lieber, es würde das nicht wissen. Aber es ist richtig, dass sowohl Hitchcock als auch Tarkowskij mich sehr beeinflusst haben.

FILMBULLETTIN: Sie setzen die Kamera oft in zirkulären Bewegungen ein, mit denen sie den Helden umkreist. Oder aber Sie arbeiten mit gegenläufigen Bewegungen, setzen beispielsweise die vertikale gegen die horizontale

Bewegung, oft innerhalb von einer Einstellung, manchmal mit den Hilfsmitteln Rückprojektion, Doppelbeleuchtung, Überblendung. Vertigo-Effekte?

LARS VON TRIER: Das Umkreisen des Helden durch die Kamera ist aber nicht so sehr als Vertigo-Effekt in Wirkungshinsicht auf das Publikum gedacht, sondern als Vertigo-Effekt in bezug auf den Helden im Zentrum des Bildes. Wenn Sie um eine bildlich zentrierte Figur herumzuschwenken, dann veranschaulichen Sie etwas von ihrer Vertigo, von dem Schwindelgefühl, das diese Person erfährt hat, von ihrem Gefühl, in einen Strudel herabgezogen zu werden. Die Oberfläche verstärkt diesen Eindruck noch, und zur technischen Perfektion wird dieser Effekt dann durch den Kurbelkopf und das Cinemascope-Format getrieben, wodurch man wirklich das Gefühl kriegt, da passiert etwas.

FILMBULLETTIN: Sie haben bei EUROPA mit dem alten dänischen Kameramann Henning Bendtsen zusammengearbeitet. Das Ergebnis ist so überwältigend wie zuletzt die Zusammenarbeit in Wim Wenders und Henri Alekan in DER HIMMEL ÜBER BERLIN – übrigens auch ein Schwarzweissfilm mit effektiv kalkulierten Farbsequenzen.

LARS VON TRIER: Ich bin ein grosser Verehrer der Filme Carl Dreyers. Deshalb habe ich den Kontakt zu Henning Bendtsen gesucht, der ORDET und GERTRUDE, Dreyers letzte beiden Fil-

me, fotografiert hat. Ich war überrascht, festzustellen, dass er noch gar nicht so alt ist: er ist fünfundsechzig Jahre alt. Ich habe schon in EPIDEMIC mit ihm zusammengearbeitet; er hat aber nur einen Teil von EPIDEMIC fotografiert – die 35mm-Spielfilm-Sequenzen. Bendtsen ist sicher heute einer der besten Schwarzweiss-Kameramänner der Welt. Wenn man mit einem alten Meister zusammenarbeitet, verlässt man sich ganz auf seinen Fachverstand und sein Urteilsvermögen; man versucht nicht, ihn zu belehren und ihn dazu zu bewegen, andere Sachen zu machen als die, die er gewohnt ist. Im Gegenteil: man muss versuchen, genau das zu bekommen, was er kann und was er immer schon getan hat. Deshalb habe ich ihn auch gebeten, seinem alten Stil so nah wie möglich zu kommen. In Dänemark ist es üblich, mit jungen Kameramännern zu arbeiten; das hängt sehr damit zusammen, welcher Kameramann gerade in Mode ist. Meiner Ansicht nach ist es besser, den Stab zu mischen und sich auch der Erfahrung alter Techniker zu bedienen. Ohnehin war es mir wichtig, dem Film ein altmodisches Aussehen zu geben.

FILMBULLETTIN: Was ist der besondere Stil von Bendtsen?
LARS VON TRIER: Das ist schwierig zu sagen. Als ich mit Tom Elling zusammengearbeitet habe, dem Kameramann von THE ELEMENT OF CRIME, haben wir immer zu Extremen geneigt. Wir haben sehr hartes Licht verwendet,

und wir benutzen viele Farbfilter. Henning Bendtsen, der über sechzig Schwarzweissfilme fotografiert hat, arbeitet viel feinsinniger, widmet sich mehr den Details, fotografiert vor allem Gesichter in einer raffinierten Weise. Als wir THE ELEMENT OF CRIME machten, waren wir sehr hinter Lichteffekten und Stilisierungen her; die Lichtsetzung in THE ELEMENT OF CRIME war expressionistisch. So etwas macht Bendtsen nicht. Bendtsen arbeitet mit dem Licht nicht expressionistisch, aber auch nicht realistisch; seine Lichtsetzung ist impressionistisch. Damit will ich nicht sagen, dass der Film impressionistisch ist, nur die Arbeit mit dem Licht ist es.

FILMBULLETTIN: Gibt es in Ihren Filmen bewusste Verweise auf Dreyer?
LARS VON TRIER: Ich habe seine Filme sehr oft gesehen, besonders GERTRUDE, seinen letzten, den Bendtsen fotografiert hat. Ich denke, dass es Verweise in THE ELEMENT OF CRIME gibt. Gottseidank habe ich das vergessen.

FILMBULLETTIN: Ist beispielsweise Leos medizinische Untersuchung in EUROPA keine Reminiszenz an Falconetti in Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC?
LARS VON TRIER: Jetzt, wo Sie das sagen, sehe ich das auch. Aber ich hatte das nicht im Sinn. Es ist allerdings schwer, nicht auf Bilder aus Filmen zurückzugreifen, die man so häufig gesehen hat.

FILMBULLETTIN: In allen Filmen der Trilogie ist Hypnose ein wichtiges Element. Sehen Sie sich in Ihrer Funktion als Regisseur selbst in der Rolle eines Dr. Mesmer, eines Hypnotiseurs, der sein Publikum mesmerisiert?

LARS VON TRIER: Ja, das tue ich. Ich bin der Meinung, dass Film und Hypnose eng beieinander liegen. Das ganze Drumherum, wenn man im Kino ist, ist einer Situation, in der man hypnotisiert wird, sehr ähnlich: das Licht, das langsam ausgeht, die Konzentration ..., alles was stört, sollte ausserhalb bleiben, in der Trance genau wie im Kino. Es liegt auf der Hand, hier eine Parallele zu ziehen. Speziell wenn man einen Film mit einem Erzähler sieht, ist man sehr nah dran an der Technik des Hypnotiseurs. Für mich selbst bedeutet EUROPA nur einen Schritt weiter, das Element der Hypnose noch deutlicher zu verwenden, denn das Hypnotisieren ist das Thema in allen meinen drei Filmen – nur in unterschiedlicher Weise. Das Wissen, wie man Menschen beeinflussen oder mit ihrem Unterbewusstsein arbeiten kann, ist etwas, das man beim Filmemachen sehr gut gebrauchen kann. Das ist ein Bereich, in dem man noch viel tiefer eindringen könnte, als das bisher der Fall gewesen ist. Die Tauglichkeit des Films zum Medium, das heisst zu einem Werkzeug, das befähigt, ins Unterbewusstsein zu reisen oder in die Wahrnehmungsbereiche der Imagination, ist ausserordentlich hoch.

FILMBULLETIN: Können Sie den unterschiedlichen Umgang mit Hypnose in Ihren Filmen beschreiben?

LARS VON TRIER: In *THE ELEMENT OF CRIME*, dem ersten Film der Trilogie, war Hypnose Bestandteil der Geschichte – in dem Sinne, dass die Story von einer Figur erzählt wird, die sich in Trance befindet; diese Figur ist zugleich der Erzähler und der Protagonist. Im zweiten Film, *EPIDEMIC*, haben wir dann tatsächlich Hypnose bei einer Darstellerin angewandt. Und in *EUROPA*, dem dritten Teil der Trilogie, ist die Hypnose sozusagen ein Service fürs Publikum. Sie soll dabei helfen, das Publikum in die Atmosphäre des Films hineinzuziehen. Diese letzte Verwendungsweise von Hypnose kann ich eigentlich für jeden Film empfehlen. Wir nennen das *Hypnovision* – einen Film mit einer Induktion zu beginnen, um das Publikum in den Film hineinzuziehen. Ich denke, das ist eine gute Idee.

FILMBULLETIN: Ein variierendes Experiment mit der Erzählhaltung ist es, wenn Sie in *THE ELEMENT OF CRIME* einen *hypnotisierten* Ich-Erzähler und in *EUROPA* einen *hypnotisierenden* auktorialen Erzähler einsetzen. In allen Filmen der Trilogie gibt es einen Erzähler.

LARS VON TRIER: Wenn man eine Trilogie macht, ist man daran interessiert, mit einem bestimmten Rüstzeug, das einem zur Verfügung steht, auszu-

kommen, aber so variabel, dass man schliesslich ein ganzes Feld abdeckt. Aufgrund unseres unterschiedlichen Umgangs mit Hypnose haben wir versucht, auch zwischen dem Erzähler und der Erzählung ein unterschiedliches Verhältnis zu etablieren.

FILMBULLETIN: Am Anfang von *EUROPA* sieht man aus der subjektiven Sicht eines fahrenden Zuges mehr als zwei Minuten lang nichts weiter als eine Schienenflucht und hört dazu die eindringlich beschwörende Stimme des Erzählers, der von eins bis zehn zählt und den Zuschauer stufenweise tiefer in die Trance, in den Film, in das Film-Europa hineinzuführen versucht. Dann tritt aus der Kamera, also aus dem Zuschauer, als Rückenfigur der Held des Films ins Bild, der Erzähler spricht weiter, und man begreift: einerseits spricht der Erzähler zum Zuschauer, andererseits zum Helden des Films, der aber nichts anderes ist als eine Projektion, das Traum-Ich des Zuschauers, der gerade selbst in den Film eingetreten ist. Film wird hier als quasi interaktives Medium verstanden, der Zuschauer projiziert sich selbst auf die Leinwand, wird zum Protagonisten der Handlung – das ist ein Akt der totalen Identifikation. Der Zuschauer wird – das ist die Idee? – mittels Hypnose zur semi-aktiven Filmfigur, zum letztlich aber doch nur passiven Erlebnisträger, der zwar seine Phantasie mit einbringt, aber an-

sonsten bloss erdulden muss und mit dem man alles machen kann; er wird zum Fremden in einer ihm unverständlichen, geheimnisvollen Welt.

LARS VON TRIER: Es ist immer das Medium, das die Arbeit leistet. Der Hypnotiseur gibt bloss Hilfestellung. Das Medium muss die Sensibilität haben, sich in Trance versetzen zu lassen. Das ist die Voraussetzung für diesen Film. Wenn man sich selber gestattet, in den Film hineinzugleiten, kann man in der hypnotischen Stimme Max von Sydows eine grosse Hilfe haben. Wenn man sich allerdings dagegen wehrt, empfindet man die hypnotische Hilfestellung nur als Belästigung.

FILMBULLETIN: Am Ende des Films lässt der Erzähler seinen Helden – in gewissem Sinne den Zuschauer – sterben. Der Held ist *drowning by numbers*.

LARS VON TRIER: Das war aber ein Film, den ich nicht mochte! Mit Peter Greenaway kann sich mein Magen einfach nicht anfreunden. Zugegeben, *THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT* habe ich ausserordentlich gemocht. Aber die späteren Filme ... Nein, Greenaways Filme sind mir für meinen Geschmack etwas zu schwul.

FILMBULLETIN: Über *EPIDEMIC* müssen wir noch reden. In *EPIDEMIC* haben Sie mit einem richtigen Hypnotiseur und einem realen Medium gearbeitet?



LARS VON TRIER: In der finalen Szene von EPIDEMIC wird eine junge Frau von einem Hypnotiseur in Trance versetzt. Das war für mich eine erschreckende Erfahrung, weil ich Hypnotismus zwar studiert habe, aber nur indem ich darüber gelesen habe; Praxis hatte ich nur wenig. Wir hatten einen ausgezeichneten dänischen Hypnotiseur kontaktiert und ihn gebeten, ein besonders gutes Medium auszuwählen. Wir haben die Szene dann mit drei verschiedenen Medien ausprobiert. Dem Hypnotiseur bei der Arbeit zuzusehen, war furchterregend. Hypnose ist etwas ungeheuer Wirkungsvolles.

Die Idee unseres Films ist, dass eine junge Frau das Skript zu einem Film mit dem Titel EPIDEMIC gelesen hat, in Trance versetzt wird und von jenem Film, in dem es um Pest-Epidemien geht, erzählen soll. Das war als Handlungsfaden gedacht. Die Technik war, eine Person zu nehmen, die ein gutes Medium ist und leicht in Trance fällt, und sie – vorher schon – einen Text über die Pest in London lesen zu lassen. Den hat die junge Frau, mit der wir schliesslich gearbeitet haben, auch zu Hause gelesen, und danach wurde sie über den Text befragt – aber unter Hypnose, so dass sie in die Gefühlsstrukturen des Textes eindringen konnte. Das war *meine* Idee von dem Film.

Wir haben angefangen zu drehen, und der Hypnotiseur hat die junge Frau in Trance versetzt, was nur einhalb Minuten dauerte. Ich kann mich daran erinnern, wie ich meinen Co-Autor Niels Vørsel anguckte und zu ihm sagte: Das glauben wir ja wohl nicht, das ist ein Schwindel, die beiden haben sich untereinander abgesprochen. Aber zwei Minuten später fing sie dermassen an zu weinen, dass ihr Kleid von den Tränen völlig durchnässt war. Ich habe mit vielen guten Schauspielern gearbeitet, die weinen können, wenn man sie darum bittet, die aber eine lange Zeit brauchen, um ein bestimmtes Gefühl aufzubauen, das sie benötigen, um weinen zu können. Aber so etwas hatte ich noch nie gesehen: Es war, als würde man einen Wasserhahn aufdrehen, so flossen die Tränen aus ihr heraus. Es war einfach furchterregend. Und das habe ich gefilmt. Manchmal kann man einen kleinen Lichtschimmer auf der Leinwand sehen, der daher rührt, dass ich das Auge vom Okular abwenden musste, weil es zu schrecklich war zuzugucken. Aber die junge Frau hat sich anschliessend ganz wohl, ganz erleichtert gefühlt. Wir haben sie gefragt, ob wir auch ein paar Szenen mit ihr ohne Hypnose drehen dürften – als dramaturgischen Vorlauf für die Hypnose-Szene. Aber das hat sie strikt abgelehnt, weil sie zu schüchtern war. Sie war ja keine

Schauspielerin, sondern ein einfaches Mädchen vom Lande. Sie wollte gar nicht gefilmt werden, aber in Trance war sie unglaublich gut.

FILMBULLETIN: Die semi-dokumentarische Szene kippt dann am Ende ins Fiktionale. Das Mädchen hat die völlig fiktive *Film-im-Film*-Story beschrieben, als sei sie ganz real und gegenwärtig, aber wir als Zuschauer haben nichts gesehen ausser die unglaublich hysterischen Reaktionen des Mädchens. Und dann wird die scheinbar dokumentarisch-reale Rahmensituation, in der das Mädchen die Erzählerin ist, plötzlich selbst zur eigentlichen Horror-Szene, und das Mädchen wird von der Erzählerin zur Protagonistin. Das ist ein phantastisches, aber auch vollkommen logisches Ende. Das Mädchen tritt – in Trance – ein in das Filmskript, in den Film EPIDEMIC und damit in die Peststadt, und als sie zurückkehrt – aus der Trance – hat sie sich angesteckt und infiziert nun auch alle anderen Anwesenden im Raum. Die Pest bricht – mit drastischen Effekten – in der scheinbar dokumentarisch-realen Wirklichkeit aus. Der Film im Film heisst EPIDEMIC, aber der scheinbar dokumentarische Film, der von den Recherchen zum fiktiven Film EPIDEMIC erzählt, heisst genauso.

LARS VON TRIER: Das ist genau das, was Sie aus allen meinen Filmen herauslesen können – dass Film ein äus-





erst gefährliches Medium ist. Man kann von Filmen infiziert werden. Ich glaube wirklich, dass man das kann.

FILMBULLETIN: In dem Horror-Finale, das ja rein fiktiv ist, spielt Ihre Darstellerin aber doch wohl nicht mehr unter Hypnose. Sie springt auf einen Tisch, und man sieht, dass ihr Maske aufgelegt worden ist. Ihrem Hals sind Pestbeulen angeschminkt worden, in die jemand in Detailaufnahme – ein etwas geschmackloser Zombie-Effekt – auch noch mit einer Gabel sticht.

LARS VON TRIER: Auch dafür haben wir etwas Hypnose anwenden müssen. Der Hypnotiseur versetzt sein Medium in die richtige Stimmung, wenn auch nicht in Trance. Das hat mir bewusst gemacht, dass die Fähigkeit zum dramatischen Spiel in jedem steckt. Das Mädchen befreit sich hier von allen Hemmungen, um tatsächlich eine Rolle zu spielen. Nichts kann sie daran hindern, alles zu geben, weil der Hypnotiseur ihr geholfen hat, sich völlig zu öffnen. Ich fände es interessant, einmal mit professionell ausgebildeten Schauspielern unter Hypnose zu arbeiten. Werner Herzog hat so etwas in *HERZ AUS GLAS* gemacht, aber ich glaube, dass es Herzog darum ging, eine Art Trance-Gefühl zu

kreieren. Das entspricht nicht meiner Intention. Meine Absicht in *EPIDEMIC* war es, dem Mädchen zu helfen, eine Rolle zu spielen.

Da sie so leicht in Trance zu versetzen war, haben wir von der Szene mehr als eine Version gedreht. Erst haben wir die Hypnose-Szene aufgenommen, die zwanzig Minuten dauerte, dann haben wir den Horror-Effekt inszeniert und anschließend die zwanzigminütige Hypnose-Szene noch einmal gedreht. Das Mädchen hat sich danach einfach gut gefühlt und sich an nichts mehr erinnert. Das einzige, worüber sie sich wunderte, waren die grossen Schrammen an den Knien, die sie sich zugezogen hatte, als sie auf den Tisch gesprungen war. Das Filmen der Hypnose und des Spielens unter Hypnose hat schon etwas von einer Dokumentation. Wir haben eine Menge Material über die reale Hypnose gedreht und dem nur eine kleine Fiktion angefügt. Aber das war gerade das Interessante an diesem Film – *fiction* und *non-fiction* miteinander zu kombinieren, und das war auch im Grunde das Thema des gesamten Films.

Das Gespräch mit Lars von Trier führte Peter Kremski am 2. Juni 1991 in Lyngby

Kleine Filmographie:
Lars von Trier, geboren 1956. Lebt in Lyngby bei Kopenhagen.
 Nach dem Besuch von Filmseminarien drehte er von 1976 bis 1979 hauptsächlich Kurzfilme. Von 1979 bis 1982 Studium an der dänischen Filmhochschule und Ausbildung zum Regisseur. Realisation von etwa vierzig Werbefilmen für dänische und internationale Auftraggeber und Video-Clips für Rock-Bands. 1984 erster abendfüllender Spielfilm.
Preise: Zweimal ausgezeichnet mit dem Spezialpreis der Europäischen Filmhochschulen in München. Preis für die beste Technik in Cannes und Josef von Sternberg-Preis in Mannheim für *THE ELEMENT OF CRIME*. Preis Jean d'Arcy für *EPIDEMIC*. Preis für die beste Technik und Spezialpreis der Jury in Cannes für *EUROPA*.
Projekt: *DIMENSION*, ein Film mit einer Produktionsdauer von dreunddreissig Jahren, der seine Premiere im Jahr 2024 haben soll; an Originalschauplätzen in Europa sollen jeweils drei Minuten produziert werden, die Gesamtlänge des Films ist auf hundert Minuten konzipiert.
Spielfilme:
 1981 *NOCTURNE* (Kurz-Spielfilm)
 1982 *IMAGES OF RELIEF* (Kurz-Spielfilm)
 1984 *THE ELEMENT OF CRIME*
 1987 *EPIDEMIC*
 1988 *MEDEA* (Fernsehfilm)
 1991 *EUROPA*

Die wichtigsten Daten zu *THE ELEMENT OF CRIME* (FORBRYDELSENS ELEMENT / SPURIEN EINES VERBRECHENS):
 Regie: Lars von Trier; Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel; Drehmanuskript: Lars von Trier, Tom Eiling, Tómas Gislason; Drehbuchberatung: Mogens Rukov; Dialogberatung: William Quarschie; englische Übersetzung: Steven Wakeham, William Quarschie; Kamera: Tom Eiling; Unterwasser-Kamera: Leif Stubkjær; Kameraführung: Søren Berthelin, Steen Møller Rasmussen; Spitzedeffekte & Produktionsdesign: Peter Holmark; Schnitt & Ton-Schnitt: Tómas Gislason; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Bo Holten, interpretiert von Ars Nova & The Danish Radio Symphony Orchestra; Song: "Der letzte Tourist in Europa" von Mogens Dam/Henrik Blichmann, deutscher Liedtext: Waltraut Andersen, gesungen von Sonja Kehler; Ton-Aufnahme: Morten Dagnob, Iben Haahr; 2. Team: Ake Sandgren (Regie), Søren Berthelin, Otto Steen, Lars von Trier (Kamera).
Darsteller (Rolle): Michael Elphick (Fischer), Esmond Knight (Osborne), Meme Lai (Kim), Jerold Weiss (Polizei-Chef Kramer), Ahmed El Sherawi (Therapeut), Astrid Henning-Jensen (Osbornes Haushälterin), Janos Hersko (Leichenbeschauer), Harry Harper, Roman Moszkowicz (Portier), Lars von Trier (Schmuck von Ages), Frederik Casby (weisser Polizist), Duke Adibabayo (schwarzer Polizist), Jon-Bang Carlsen (winklender Polizist), Leif Magnusson (Hoteltaxi), Preben Leerdorff-Rye (Grossvater), Camilla Overbye, Maria Behrendt (Lotto-Girls), Mogens Rukov (Buchhändler), Gotha Andersen (Richter).
Produktion: Per Holst Filmproduktion in Zusammenarbeit mit dem Dänischen Filminstitut

tut; ausführender Produzent: Per Holst; Produktions-Manager: Per Arman, Sanne Arnt Torp; Studio: Dät Danske Filmstudie (Lyngby); Dänemark 1984. Gedreht in Englisch, 35mm, Farbe; Dauer: 104 Min. BRD-Verleih: Pandora, München.
 Die wichtigsten Daten zu *EPIDEMIC*:
 Regie: Lars von Trier; Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel; Kamera (35mm): Henning Bendtsen; 16mm-Technik: Kristoffer Nyholm, Lars von Trier, Niels Vørsel, Casella Holbek, Susanne Ottesen; Spitzedeffekte: Søren Garm Henriksen; Schnitt: Lars von Trier, Thomas Krag; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Peter Bach, *Tannhäuser-Ouvertüre* von Richard Wagner; Song: "Epidemic We All Fall Down" von Bach Wagner; Liedtext: Lars von Trier/Niels Vørsel, gesungen von Pia Colth, Ton: Peter Engelsen, Thomas Krag, Niels Vørsel. Mitwirkende: Lars von Trier, Niels Vørsel, Susanne Ottesen, Claes Kastholm Hansen, Michael Simpson, Udo Kier, Gitte Lind, Svend Ali Hamann, Jørgen Christian Kruff, Leif Magnusson.
Produktion: Elementfilm in Zusammenarbeit mit dem Dänischen Filminstitut und Claes Kastholm Hansen; Produzent: Jacob Erikson; Produktionsleitung: Per Arman, Dänemark 1987. Gedreht in Dänisch und Englisch. 35mm (zum Teil aufgebblasen), Schwarzweiss. Dauer: 106 Min.
Die wichtigsten Daten zu EUROPA:
 Regie: Lars von Trier; Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel; Drehmanuskript: Lars von Trier, Tómas Gislason; Kamera: Henning Bendtsen; Kameraführung: Jean Paul Maurisse, Edward Kłosinsky; Unterwasser-Kamera: Mike Valentine; Front-Projektionstechnik: Paul Witz; Matte Painting und Storyboard: Finn Skovgaard; Schnitt: Heve Schneid; Art

Director: Henning Bahs; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Joakim Holbek; Song: "Europa" gesungen von Nina Hagen & Philippe Hüttenlocher; Ton-Schnitt: Per Streit Jensen; Ton-Aufnahme: Pierre Excoffier. Darsteller (Rolle): Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbora Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Larry Hartmann), Ernst-Hugo Järegård (Onkel Kessler), Erik Mørk (Pater), Jørgen Reenberg (Max Hartmann), Henning Jensen (Siggy), Eddie Constantine (Colonel Alex Harris), Max von Sydow (Erzähler), Benny Poulsen (Stelemann), Erno Müller (Salfert), Dietrich Kuhlbrodt (Bathninspektor), Michael Philip Simpson (Robins), Hölger Perfort (Herr Røvensten), Anne Werner Thomsen (Frau Ravensten), Hardy Rafn (Mann im Hausmantel), Casella Holbek Trier (Dienstmädchen), Janos Hersko (jüdischer Mann), Taula (jüdische Frau), Claus Flygare (Vater), Jon Ledin (amerikanischer Soldat), Baard Ove (Mann mit Papieren), Leif Magnusson (Doktor Magnus), Lars von Trier (Jude), Vera Gebuhr (Depot-Assistentin), Else Petersen (alte Assistentin), Ben Zimet, Thadee Lakocinski (alte Männer), Peter Hanstrup (Piccolo).
Produktion: Gunnar Obel & Nordisk Film TV A/S, Gerard Mital Productions - PCC, WMG, Schwedisches Filminstitut, mit Unterstützung des Dänischen Filminstituts & des Eurimages Fond des Europarates; Produzenten: Peter Aalbaek Jensen, Bo Christensen; ausführende Produzenten: Gerard Mital, Gunnar Obel, Patrick Godéau, François Duplat; Produktionsleitung: Lene Nielsen, Dänemark/Frankreich/BRD/Schweden 1990. Gedreht in Englisch und Deutsch; 35mm, Cinemascope; Schwarzweiss und Farbe; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Monopole Filme, Zürich; D-Verleih: NEF 2, München.