

Kati Rausch

Der Fall Bess McNiell: Von der Heiligen zur Hure und wieder zurück

**Religion und Sex in Lars von Triers
'Breaking the Waves'**



Diplomica Verlag

Kati Rausch

Der Fall Bess McNiell: Von der Heiligen zur Hure und wieder zurück

Religion und Sex in Lars von Triers 'Breaking the Waves'

ISBN: 978-3-8366-2383-4

Herstellung: Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2009

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und der Verlag, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomica Verlag GmbH

<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2009

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	5
2. Das Filmmelodram BREAKING THE WAVES	9
2.1 Inhalt	11
2.2 Produktion	14
2.3 Die Bedeutung des Films für seinen Regisseur	17
3. BREAKING THE WAVES im Kontext von Lars von Triers Werk: Vorbereitende inhaltliche und formale Betrachtungen	19
3.1 Die Thematik	23
3.2 Die Rolle der Frau in den Filmen Lars von Triers	26
3.3 Das filmästhetische Konzept	30
4. Die Darstellung von Religion in BREAKING THE WAVES	34
4.1 Um welche Religion oder religiöse Strömung handelt es sich bei der in BREAKING THE WAVES dargestellten ?	35
4.2 Welche Charakteristika weist die Religion der Dorfgemeinde auf und wie werden diese filmisch dargestellt ?	37
4.2.1 Demut und Unzulänglichkeit des Menschen vor Gott	37
4.2.2 Forderung nach bedingungsloser Gesetzestreue	40
4.2.3 Patriarchalische Strukturen	43
4.2.4 Intoleranz und Fremdenfeindlichkeit	45
4.2.5 Nahezu asketischer Verzicht auf legale Drogen	48
4.2.6 Gegenseitige Überwachung	52
4.3 Bess' Religiosität	56
4.3.1 Bess' Gespräche mit Gott	58

4.4 Resümee	67
5. Die Darstellung von Sex in BREAKING THE WAVES	72
5.1 Sex zwischen Bess und Jan	73
5.1.1 Beispielanalyse 1: „Entjungferung auf der Gemeindehaus-Toilette“	73
5.1.2 Beispielanalyse 2: „Die Hochzeitsnacht“	78
5.1.3 Beispielanalyse 3: „Ehelicher Sex mit Jan“	81
5.1.4 Beispielanalyse 4: „Sex im Geräteschuppen“	84
5.2 Bess schläft mit anderen Männern	87
5.2.1 Beispielanalyse 5: „Bess befriedigt einen Mann im Bus“	87
5.2.2 Beispielanalyse 6: „Bess schläft mit einem Freier“	89
5.2.3 Beispielanalyse 7: „Besuch beim sadistischen Seemann“	91
5.3 Resümee	96
6. Zum Verhältnis von Religion und Sex in BREAKING THE WAVES	105
6.1 Die Verknüpfung von Religion und Sex	106
6.2 Der Widerspruch zwischen Religion und Sex	110
6.3 Die Protagonistin im Spannungsfeld zwischen Religion und Sex	117
7. Schlussbetrachtung:	
Der Fall „Bess McNiell“: Von der Heiligen zur Hure und wieder zurück	118
8. Literatur- und Quellenverzeichnis	129
8.1 Verzeichnis der Literatur- und Internetquellen	129
8.2 Filmografie	133
8.3 Abbildungsverzeichnis	139

9. Anhang	140
9.1 Sequenz-Protokoll zu BREAKING THE WAVES	141
9.2 Protokoll der Kapitelbilder	146
9.3 Lyrics „Child in Time“ (mit deutscher Übersetzung)	151
9.4 Lyrics „Love Lies Bleeding“ (mit deutscher Übersetzung)	152
9.5 Vollständige Cast and Crew von BREAKING THE WAVES	154
9.6 Transkription der deutschen Fassung von BREAKING THE WAVES	161
9.7 Transkription der Originalfassung von BREAKING THE WAVES	203
10. Danksagung	243

1. Vorwort

„Es genügen bereits die ersten zehn Minuten, um von der ruppigen Energie gepackt und von der Intensität der Erzählung überwältigt zu sein“ – so ein Auszug aus der Rezension des schweizer Journalisten Christian Kracht die am 07.10.1996 in der Zeitschrift „Der Spiegel“ erscheinen.

Mir erging es ähnlich, als ich während meines Studiums der Medienwissenschaften im Rahmen eines Referats zum Thema „Kamerastile“ erstmals einzelne Szenen aus BREAKING THE WAVES sah:

Die Bilder dieses Films, seine ungewöhnliche Ästhetik und das Spiel von Emily Watson übten eine derartige Faszination auf mich aus, dass ich mir noch am selben Tag BREAKING THE WAVES aus der Videothek lieh.

Diese Faszination der Erstrezeption hat sich insofern gehalten, dass ich mich nun in einer Studie mit diesem Film beschäftigen möchte.

Außerdem spielt Religion als Filmmotiv in BREAKING THE WAVES eine zentrale Rolle, was zusätzlich mein Interesse weckte. Dieses Interesse, das sich auf die Darstellung von Religion und von religiösen Motiven im Spielfilm bezieht, rührt daher, dass ich im zweiten Hauptfach evangelische Theologie studiere.

In BREAKING THE WAVES fällt auf, dass hier Religion, wie sie die Dorfgemeinde ausübt, polarisierend negativ dargestellt wird. Lars von Trier zeichnet das Bild einer Religion, die sich durch eine ungewöhnliche Härte und Unbarmherzigkeit auszeichnet und deren Gemeinschaft ähnlich einem totalitären Regime organisiert ist. Diese Darstellung von Religion hinterließ bei mir eine gewisse Ratlosigkeit in Bezug auf ihre Intention und ihre Inspiration. Daher möchte ich in der vorliegenden Arbeit nicht nur untersuchen, mit welchen Mitteln Lars von Trier dieses negative Bild von Religion beim Rezipienten erzeugt, sondern darüber hinaus beleuchten, was der Regisseur mit dieser Art der Darstellung beabsichtigt und ob es eine konkrete Bezugsrealität für diese gibt.

Nach mehrmaliger Sichtung des Films wurde mir bewusst, dass in BREAKING THE WAVES nicht nur die Religion ein zentrales Motiv darstellt, sondern ebenso der Sex, dessen Darstellung aufgrund ihrer Ungewöhnlichkeit meine Aufmerksamkeit erregte.

Um die Eingrenzung dieses zweiten Untersuchungsaspekts, Sex, zu erläutern, erachte ich es für notwendig, zunächst die Klärung der Begriffe „Sexualität“, „Sex“ und „Erotik“ vorzunehmen.

Nach den Definitionen in verschiedenen Lexika und der Online-Enzyklopädie „wikipedia“ bezeichnet der aus dem Lateinischen abgeleitete Begriff „Sexualität“ (lat. „sexus“ = Geschlecht) „im weiteren biologischen Sinne die Gesamtheit der Lebensäußerungen, Verhaltensweisen, Empfindungen und Interaktionen von Lebewesen in Bezug auf ihr Geschlecht. Im engeren Sinne bezeichnet der Begriff die Formen dezidiert geschlechtlichen Verhaltens zwischen Geschlechtspartnern (Sexualpartnern), die miteinander den Geschlechtsverkehr vollziehen“ (wikipedia, 2002).

„Sex“ ist demnach nur ein Teil der Gesamtheit der Sexualität, der „die praktische Ausübung von Sexualität in Form von Geschlechtsverkehr“ bezeichnet. (Fremdwörter Duden, 1991, S.381).

Der Begriff „Erotik“, der gegenwärtig durch Begriffsbildungen wie „Eros-Center“ häufig mit Sex und Pornografie verbunden wird, leitet sich ursprünglich von „Eros“, dem griechischen Ausdruck für „Liebe“ ab. „Erotik bezeichnet ursprünglich die sinnlich-geistige Zuneigung, die man einem anderen Menschen entgegenbringt. Sie wird von Sex und Liebe insofern unterschieden, dass Sex die trieb- und körporgesteuerte, Liebe die emotional-seelische und Erotik die psychologisch-geistige Anziehung eines Menschen zu einer anderen Person verkörpern.“ (wikipedia.de, 2003).¹

Im Rahmen meiner Untersuchungen grenze ich den Untersuchungsaspekt bewusst von diesem weiteren Feld der Sexualität auf die Darstellung des Geschlechtsaktes ein, weil gerade diese Szenen die Besonderheit und Ungewöhnlichkeit des filmästhetischen Konzepts von *BREAKING THE WAVES* bündeln. Die Sex-Szenen des Films weichen stark von den Konventionen des Mainstreamkinos für die Darstellung des Geschlechtsaktes ab. Außerdem scheint die empathische Wirkung auf den Rezipienten in den Szene diesen Inhalts punktuell besonders ausgeprägt zu sein. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich daher die Besonderheiten der Darstellung des Geschlechtsaktes in *BREAKING THE WAVES* herausarbeiten und die Frage klären, ob und aus welchen Gründen die Empathie hier zunimmt.

Dass Religion und Sex als Filmmotiven in *BREAKING THE WAVES* eine besondere Bedeutung zukommt, fand bereits in zahlreichen Rezensionen und Analysen zum Film Erwähnung. So schreibt die „Zeit“-Redakteurin Christiane Peitz in ihrer äußerst kritischen Besprechung zu *BREAKING THE WAVES* von „religiösen und sexuellen Metaphern“ (Peitz, 1996, „Zeit“).

¹ Den Begriff der „Pornografie“ und des „Pornografischen Films“, sowie die genrespezifischen Bezeichnungen „Softcore“ und „Hardcore“ erläutere ich unter 5.3 im Zusammenhang mit den Beispielanalysen in 5.1.2 und 5.1.3. (S.98).

Einige dieser Texte enthalten sogar Verweise auf eine Beziehung zwischen diesen beiden zentralen Filmmotiven, so spricht Lars von Trier selbst bezüglich des Filminhalts von einer „eigentümlichen Mischung aus Religion, Erotik und Besessenheit“ (Björkman, 2001, S.170).

Dennoch wurde bisher nicht untersucht, wie genau Lars von Trier dieses Verhältnis von Religion und Sex in seinem Film charakterisiert, daher möchte ich mich in der vorliegenden Arbeit den Untersuchungen „Zum Verhältnis von Religion und Sex in Lars von Triers Filmmelodram BREAKING THE WAVES“ widmen.

Um den Film zu gliedern und einen vollständigen Überblick zu erhalten, habe ich zunächst ein Sequenzprotokoll angefertigt und anschließend eine Transkription der Dialoge der deutschen Fassung (nach der DVD-Fassung, die Anfang 2005 bei „Arthaus“ erschien), auf welche ich mich beim Zitieren beziehe. Auf die englischsprachige Originalfassung beziehe ich mich dann, wenn sich der Text in seiner deutschen Übersetzung in der Bedeutung erheblich von diesem unterscheidet. Ein Einstellungsprotokoll habe ich nicht für den gesamten Film angefertigt, da ich dies für wenig sinnvoll halte, stattdessen erstelle ich dieses „partiell“ im Rahmen von detaillierten Beispielanalysen ausgewählter Szenen.

Bevor ich in die ausführlich angelegte Untersuchung der Darstellung der Motive „Religion“ und „Sex“ einsteige, richte ich den Focus auf den zu untersuchenden Film: das Melodram BREAKING THE WAVES (2.). Dieser Abschnitt meiner Studie beinhaltet neben einer Beschreibung des Inhalts der Filmhandlung (2.1) grundlegende Informationen über die Produktion, sowie die Probleme der Realisation des Projekts im Vorfeld (2.2) und einige Erläuterungen zur Bedeutung dieses Films für seinen Regisseur (2.3). Wie auch im nächsten Abschnitt meiner Arbeit stellt das Interview, das Lars von Trier mit dem schwedischen Filmwissenschaftler Stig Björkman führte und das 2001 in Buchform erschien, meine wichtigste Bezugsquelle dar. Außerdem beziehe ich mich häufig auf Achim Forst, der in seinem Buch „Breaking the Dreams – Das Kino des Lars von Trier“ dessen Werk verstärkt biografisch interpretiert.

Anschließend gebe ich eine kurze Einordnung von BREAKING THE WAVES in den Kontext des bisherigen Werks von Lars von Trier (3.). Die drei wesentlichen Gesichtspunkte, unter denen ich BREAKING THE WAVES in Beziehung zu diesem betrachte, sind die Thematik (3.1) sowie die Rolle der Frau, die sich mit Figur der Heldin Bess in BREAKING THE WAVES stark von seinen vorherigen Filmen abhebt (3.2). Diese vorbereitenden

Betrachtungen schließe ich mit einer Untersuchung der Filmästhetik und des Erzählstils (3.3) ab, welche zugleich die Analyse der Darstellung der Filmmotive Religion (4.) und Sex (5.) einleiten soll.

Da ich den zweiten Untersuchungsaspekt vom weiteren Feld der „Sexualität“ auf „Sex“, das heißt, den körperlichen Akt des Geschlechtsverkehrs, eingrenze, lässt sich die Darstellung dessen konkret auf bestimmte Szenen einschränken. Daher untersuche ich Lars von Triers Darstellung von Sex in *BREAKING THE WAVES* anhand von umfassenden Bespielanalysen der sechs Sex-Szenen des Films in chronologischer Reihenfolge. Hierbei differenziere ich zwischen Sex-Szenen, in denen Bess ehelichen Sex mit Jan praktiziert (5.1) und solchen, in denen sie mit anderen Männern geschlechtlich verkehrt (5.2).

Ziel dieser Untersuchung ist es, die ungewöhnliche und sehr unterschiedliche Wirkung der Sex-Szenen in *BREAKING THE WAVES* zu ergründen. Hierbei ist die Frage nach der Art der Inszenierung und den Mitteln, mit denen Lars von Trier diese Wirkung erzeugt, zentral.

Des Weiteren möchte ich die inhaltliche Entwicklung sowie den Wandel der Darstellung, der sich innerhalb der Sex-Szenen abzeichnet, genauer beleuchten.

Die Religion dagegen zieht sich als Motiv durch den gesamten Film (hat darin nahezu eine Omnipräsenz), weshalb ich die Darstellung dieses Filmmotivs nicht durch die vollständigen Analysen einzelner Szenen erarbeite, sondern versuche, sie szenenübergreifend in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Dabei möchte ich zunächst klären, um welche Religion oder religiöse Strömung es sich bei der in *BREAKING THE WAVES* dargestellten handelt (4.1), welche Charakteristika sie aufweist und wie Lars von Trier diese filmisch darstellt (4.2). Darüber hinaus möchte ich untersuchen, inwiefern sich die Religiosität der Protagonistin Bess von der ihrer Dorfgemeinde unterscheidet (4.3), wobei ich im Besonderen Bess' Gespräche mit Gott und deren Funktion für die Filmhandlung betrachte (4.3.1).

Die Ergebnisse der Untersuchung der Darstellung dieser beiden zentralen Filmmotive sichere ich jeweils in einem Resümee, um schließlich auf dieser Grundlage das Verhältnis zu beleuchten, das Lars von Trier zwischen ihnen konstruiert (6). Meine Arbeitsthese ist diesbezüglich, dass sich das Verhältnis von Religion und Sex in *BREAKING THE WAVES* durch eine starke Ambivalenz auszeichnet. Diese These versuche ich zu verifizieren, indem ich zum Einen die Verknüpfung dieser beiden Motive belege (6.1) und zum Anderen den Widerspruch zwischen ihnen (6.2). Der Schwerpunkt liegt dabei erneut auf der filmischen Inszenierung und der Frage nach den verwendeten Mitteln sowie den Ebenen des Films, auf

denen Lars von Trier dieses Verhältnis konstruiert. Abschließend betrachte ich den Konflikt der Protagonistin im Spannungsfeld zwischen Religion und Sex (6.3).

In der Schlussbetrachtung (7.) zu meinen Untersuchungen zum Verhältnis von Religion und Sex richte ich den Blick vertiefend auf biblische Motive, die Lars von Trier in *BREAKING THE WAVES* – neben der Anspielung auf die Passion Jesu – vor diesem Hintergrund zitiert oder aufgreift, wie das Motiv der „Heiligen Hure“ oder das alttestamentliche Hiob-Motiv. Außerdem betrachte ich an dieser Stelle die theologischen Fragestellungen, die der Film aufwirft, wie die Frage nach der Existenz von Gott. Abschließend gehe ich auf die besondere Bedeutung der Liebe in *BREAKING THE WAVES* ein und auf deren Verbindung zur Religiosität.

Bremen, Dezember 2006

2. Das Filmmelodram *BREAKING THE WAVES*

Bevor ich auf den Inhalt und die Produktion des zu untersuchenden Films eingehe, möchte ich einleitend die Grundzüge des Genres Melodram darstellen:

Der Begriff „Melodram“ stammt ursprünglich aus dem europäischen Theater, wo er im späten 18. Jahrhundert eine Darstellungsform bezeichnete, in der Schicksalsschläge auf der Bühne mit Musik akzentuiert wurden. Während hier zumeist adlige Frauen im Zentrum der Geschichte standen, erfolgte im 19. Jahrhundert eine Annäherung der Figuren und Schauplätze an die Realität des Publikums, außerdem verschwand die „namensgebende“ Musik weitgehend (Vgl. Rother, 1997, S.195). So entwickelte sich der Begriff „Melodram“ oder auch „Melodrama“ zur Bezeichnung für ein Drama, das auf einem vereinfachten Konflikt zwischen „Guten“ und „Bösen“ beruht, letztlich erfolgte eine Begriffserweiterung auf „emotional aufgeladenes Drama in Film und Fernsehen“ (Vgl. Monaco, 2000, S.771). Beim Melodram handelt es sich heute um ein Genre, welches hauptsächlich über inhaltliche Merkmale und narrative Konventionen bestimmbar ist: Melodramen werden auch heute noch häufig aus weiblicher Perspektive erzählt. Das zentrale Motiv bildet hierbei ein emotionaler Konflikt, der in der Regel tragisch endet. (Entweder mit dem Tod der Heldin oder mit ihrem Verzicht auf eine zuvor sehr attraktiv erscheinende Handlungsalternative.) (Vgl. Rother, 1997, S.195).

Martin Deppner betont, dass in diesem Zusammenhang der Druck durch das Umfeld, in dem sich die Heldin bewegt, eine wichtige Rolle spielt. Häufig wird dieses Umfeld „als eine hermetische Gesellschaft geschildert [...], in der nur der Platz hat, der der herrschenden Norm

entspricht.“(Deppner, 2006, S.121). Wesentliche Grundzüge des melodramatischen Plots sind außerdem eine (mehr oder minder stark ausgeprägte) Eindimensionalität der Protagonisten, die Bestrafung der Bösen und die Belohnung der Guten nach durchlittenem Unglück sowie die extreme Emotionalisierung des Geschehens.

Melodramatische Themen wie „verfolgte Unschuld“, „schwere Schicksalsschläge“ oder „tödliche Intrigen“ wurden bereits zur Zeit des frühen Stummfilms inszeniert. Als erstes elaboriertes Melodram gilt David W. Griffith´ *BROKEN BLOSSOMS* (1920), in dem nicht mehr Handlungsmomente, sondern Gefühlsmomente dominieren (Vgl. Rother, 1997, S.196).

In der Geschichte des Melodrams ist außerdem der ursprünglich deutsche Regisseur Douglas Sirk² zu erwähnen, der in den 50er-Jahren in den USA einige der kunstvollsten Melodramen aller Zeiten drehte (Ebd.), beispielsweise *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955), *WRITTEN ON THE WIND* (1956) oder *IMITATION OF LIFE* (1959). (Im Rahmen der Beispielanalyse unter 5.2.3 werde ich einen Bezug von Lars von Triers Inszenierung zu der Farbdramaturgie Sirks in den genannten Werken herstellen.)

BREAKING THE WAVES ist Lars von Triers erstes Melodram. Er drehte diesen Film, der mit 158 Minuten eine nahezu epische Länge hat, 1996 sowohl in Schottland (Isle of Skye) als auch in Kopenhagen im Studio. Das Drehbuch schrieb Lars von Trier gemeinsam mit Peter Asmussen und David Pirie. Als Regieassistent fungierte Morten Arnfred, mit dem Lars von Trier bereits 1994 für die TV-Serie *RIGET* (*The Kingdom, Geister/ Hospital der Geister*) zusammengearbeitet hatte. Die Kamera führte als Fotografischer Leiter Robby Müller, der bereits für Wim Wenders (*SUMMER IN THE CITY*, 1970; *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER*, 1972; *DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE*, 1973; *ALICE IN DEN STÄDTEN*, 1974; *FALSCHER BEWEGUNG*, 1975; *IM LAUF DER ZEIT*, 1976; *DER AMERIKANISCHE FREUND*, 1977; *PARIS, TEXAS*, 1984) und Jim Jarmusch (*DOWN BY LAW*, 1986; *MYSTERY TRAIN*, 1989; *DEAD MAN*, 1995) als Kameramann tätig war. Ausführende Produzentin war Vibeke Windeløv. Für die Hauptrolle der Bess McNiell³ wählte Lars von Trier die britische Theaterschauspielerin Emily Watson, die in *BREAKING THE WAVES* ihr Filmdebüt gibt. In weiteren tragenden Rollen sind der Schwede Stellan Skarsgård

² Geburtsname Detlef Sierck.

³ In Literatur, Untertiteln, Presse- und Internetkritiken finden sich folgende unterschiedliche Angaben über die Schreibweise von Bess´ Nachnamen: McNeil, McNeill, McNiell. Ich folge der Schreibweise in den Pressetexten von Lars von Triers Produktionsfirma Zentropa Entertainments: „McNiell“.

als Jan, Bess' Ehemann, sowie die Engländerin Katrin Cartlidge als Bess' Schwägerin Dodo und Adrian Rawlins als Arzt und Psychiater Dr. Richardson, zu sehen⁴.

Die Uraufführung erfolgte am 13. Mai 1996 im Rahmen des Filmfestivals in Cannes, wo BREAKING THE WAVES als „bester Film des Festivals“ mit der „Goldenen Palme“ ausgezeichnet wurde. Darüber hinaus erhielt der Film verschiedene europäische Filmpreise und zahlreiche Nominierungen für solche. So wurde beispielsweise Emily Watson mit dem Filmpreis „Felix“ als „beste Schauspielerin“ gewürdigt und erhielt eine Oscar-Nominierung.

Im Folgenden gebe ich in einem kurzen Abriss einen Überblick über den Inhalt sowie die Bedingungen der Produktion von BREAKING THE WAVES. Abschließend gehe ich auf die besondere Bedeutung dieses Projektes für seinen Regisseur ein.

2.1 Inhalt

Bess McNiell (Emily Watson), eine junge, naive und sehr religiöse Frau, lebt in den 1970er in einem abgelegenen schottischen Küstendorf. Bess' wohnt zusammen mit ihrer strengen Mutter (Sandra Voe), ihrem Großvater (Phil McCall) und ihrer Schwägerin Dorothy, genannt Dodo (Katrin Cartlidge). Dodo, die Witwe von Bess' verstorbenem Bruder Sam, ist zugleich ihre beste Freundin und engste Vertraute. Bess und ihre Familie gehören der streng religiösen Dorfgemeinde an, die unter dem kompromisslosen Regiment des Ältestenrats geführt wird, selbst Kirchenglocken als sündhafte Hinwendung zur Welt ablehnt und Gemeindemitglieder, die gegen ihre Regeln verstoßen, in der Beerdigungspredigt „der Hölle überantwortet“.

Bess' Leben verändert sich, als sie den gutmütigen Jan Nyman (Stellan Skarsgård) heiratet, einen britischen Ölarbeiter von einer Bohrinself vor der Küste.

Lars von Trier gliedert seinen Film in Anlehnung an den traditionellen englischen Roman in sieben Kapitel und einen Epilog, worauf ich im Rahmen von 3.3 ausführlicher eingehen werde. Dem ersten Kapitel, das den Titel „Bess Gets Married“⁵ trägt, gehen zwei kurze Szenen voraus, die als Prolog der Filmhandlung gesehen werden können: BREAKING THE WAVES beginnt mit einer Nahaufnahme von Bess' Gesicht. Sie steht vor dem Ältestenrat,

⁴ Unter 2.2 „Die Produktion“ gehe ich ausführlicher auf die Besetzung von BREAKING THE WAVES ein. Zusätzlich findet sich im Anhang eine Liste sämtlicher Mitwirkender dieser Filmproduktion (Vgl. 9.5; S.154).

⁵ Ich übernehme hier die Schreibweise aus den Kapitelbildern, in der alle Wörter des jeweiligen Titels mit Großbuchstaben beginnen.

um die Erlaubnis für die Heirat mit Jan zu erbitten. Obwohl die Ältesten „den Bund der Ehe mit Fremden nicht gutheißen“, findet die Hochzeit statt.

Durch den älteren und lebenserfahreneren Jan⁶ lernt Bess, die aus religiöser Überzeugung als Jungfrau in die Ehe ging, die Freuden der körperlichen Liebe kennen, in die er sie geduldig und zärtlich einführt. – Und das bereits während der Hochzeitsfeier: Auf ihren eigenen Wunsch hin verliert Bess ihre „Unschuld“ auf der Damentoilette des Gemeindehauses.

Das Paar zieht in ein eigenes Haus und genießt fortan die gemeinsame Liebe, die ein leidenschaftliches Sexleben beinhaltet. Die kritischen Blicke und Anspielungen der Gemeindemitglieder können dieses Glück nicht trüben. Bess betrachtet Jan und die Liebe als Geschenke Gottes, mit welchem sie in ihren Gebeten in einen Dialog tritt: Bess wendet sich mit ihrem Dank und ihren Problemen an Gott, um sich dann selbst mit geschlossenen Augen und verstellter Stimme, mal streng und mal liebevoll und väterlich zu antworten.

Das gemeinsame Glück mit Jan nimmt eine tragische Wende, als dieser zum Arbeiten auf die Bohrinself zurückkehren muss und Bess die Trennung nicht verkraftet.

Trotz der gelegentlichen Telefonate, in denen es schließlich auch zu Telefonsex kommt, steigert sich Bess' Sehnsucht nach Jan bis ins Unerträgliche:

In der vermutlich titelgebenden Szene des Films steht Bess an den Klippen und schreit seinen Namen hinaus aufs Meer, während die schäumende Gischt an den Felsen hoch aufpeitscht.

In ihrer Verzweiflung fleht sie Gott an, Jan um jeden Preis zu ihr zurückzubringen. Unter Tränen bittet sie: „Ich kann nicht warten [...] Alles andere ist mir egal. Ich will doch bloß, dass Jan zu mir zurückkehrt. Ich bitte dich von Herzen...“ (Szene 46, Transkription S.172).

Als Jan kurz darauf nach einem Arbeitsunfall auf der Bohrinself schwerverletzt zurückgebracht wird und von nun an vom Hals abwärts gelähmt ist, gibt Bess sich und ihrem selbstsüchtigen Wunsch die Schuld daran.

Mit der Hilfe von Dodo, die als Krankenschwester im Dorfkrankenhaus arbeitet, kümmert sie sich aufopfernd um Jan. Aus Liebe würde sie alles für ihn tun. Jan hingegen möchte aus Liebe zu ihr nicht, dass Bess ihre Lebenszeit für ihn opfert. Er weiß, dass er sie nie wieder sexuell befriedigen kann und weil er selbst sehr darunter leidet, will Jan unter keinen Umständen, dass Bess seinetwegen ebenfalls auf Sex verzichten muss: Er schlägt ihr vor, sich einen heimlichen Liebhaber zu nehmen. Bess ist schockiert und verletzt, weil sie dies als Zweifel Jans an ihrer Liebe sieht. Es kommt zum Streit.

„Als wir geheiratet haben, war sie glücklich... Sie war wie aufgeblüht... Ich kann nicht einfach so daliegen... Ich kann nicht mal mehr mit ihr schlafen. Sie muss irgendwie hier raus. Sie soll

⁶ Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten war Emily Watson 29 Jahre alt und Stellan Skarsgård 45.

ihr eigenes Leben leben. Hilf mir, sie zu befreien“, bittet Jan Dodo verzweifelt nach diesem Streit und einem Selbstmordversuch. Als diese ihn tröstet und ihm rät, Bess' Hilfe und Liebe anzunehmen, setzt sie damit einen Prozess in Gang, der Bess' ins Verderben stürzen wird: „Sie würde für dich alles tun, das weißt du. Es interessiert sie nicht, was mit ihr ist, aber sie würde alles für dich tun. Nur, um dich mal wieder lächeln zu sehen“ (Szene 78, Transkription S. 179).

Also greift Jan zu einer List, um Bess zu ihrem Glück zu zwingen: Er behauptet, er wolle es nicht für sie, sondern für sich selbst. Mehr noch: Wenn Bess ihm von ihren Affären berichte, könne ihn das am Leben halten: „Liebe ist eine mächtige Kraft, oder nicht? Ich weiß genau: Wenn die Liebe mich nicht mehr am Leben hält, werde ich sterben, Bess. Aber ich weiß kaum noch, wie es war, wenn wir uns geliebt haben... und wenn ich das vergesse, werde ich sterben... Wie ich dich von der Bohrin sel angerufen hab', weißt du noch? Da haben wir uns geliebt, obwohl wir getrennt waren.“ Bess bietet sofort an: „Soll ich noch mal solche Sachen zu dir sagen? Das tu' ich gern für dich“, aber Jan verlangt: „Bess. Ich möchte, dass du dir einen Mann suchst um mit ihm zu schlafen, und dann kommst du und zurück und erzählst mir davon. Das wird so sein, als ob du und ich wieder zusammen sind. Das wird mich am Leben erhalten.“ (Szene 82, Transkription S.180).

Bess zögert zunächst, doch als sich Jans Gesundheitszustand drastisch verschlechtert und nun auch noch ihr Gott fordert: „Beweise mir erst mal, dass du ihn aufrichtig liebst, und dann lasse ich ihn weiterleben“, startet Bess den verzweifelten Versuch, Dr. Richardson (Adrian Rawlins), Jans behandelnden Arzt und ihren Psychiater, zu verführen. Dr. Richardson, der heimlich in Bess verliebt ist, lehnt jedoch aus Verantwortungsbewusstsein ihr gegenüber ab.

Nachdem Bess Jan ein erlogenes Sexerlebnis mit Dr. Richardson erzählt und dieser ihr nicht glaubt, befriedigt Bess aus Angst um ihn einen fremden Mann im Bus. – Woraufhin sich Jans Zustand tatsächlich verbessert. Im festen Glauben daran, Gott würde Jans Leben retten, wenn sie sich opfert und sich anderen Männern hingibt, beginnt Bess, sich zu prostituieren, wohl wissend, dass sie dadurch ihr eigenes Seelenheil aufs Spiel setzt und stets prüfend, ob es Jan schon besser geht.

Dies behält Bess bei und zeigt sich in der Kleidung einer Hure im Dorf und im Krankenhaus, obwohl der Druck ihrer Umgebung wächst: Heftiger Streit mit Dodo, die sich zutiefst um Bess sorgt, Warnungen von Mutter und Pfarrer und der Versuch ihrer Zwangseinweisung in die Psychiatrie von Glasgow durch Dr. Richardson, Jan und Dodo.

Nachdem Bess leicht verletzt einer Vergewaltigung entkommen ist und hilfeschend in die Kirche eilt, wird sie schließlich durch den Ältestenrat exkommuniziert und fortan sogar von

ihrer eigenen Familie ausgestoßen und von den Kindern des Dorfes gedemütigt, bis sie vor der für sie verschlossenen Kirche ohnmächtig zusammenbricht.

Als Dodo, die weiterhin zu ihr hält, sie dort findet und ihr erzählt, dass Jan im Sterben liegt, wird Bess klar, dass sie ein letztes Opfer bringen muss, damit Gott ein Wunder vollbringt und Jan von seiner Querschnittslähmung heilt: Erneut begibt sie sich auf das Schiff des sadistischen Seemanns (Udo Kier), der sie bereits bei ihrem ersten Besuch misshandelt hatte und mit seinem Matrosen brutal vergewaltigen wollte. Zuvor bittet Bess Dodo, für dieses Wunder zu beten: „Kannst du vielleicht zu Jan gehen und darum beten, dass er wieder gesund wird und von seinem Bett aufsteht.“ (Szene 129, Transkription S. 195).

Wenig später wird Bess schwerverletzt ins Krankenhaus eingeliefert und stirbt während der Not-Operation. Das Wunder jedoch geschieht: Im Epilog der Filmhandlung sehen wir, wie Jan sich erholt und wieder gehen kann. Er sitzt unter den Zuschauern bei einer Gerichtsverhandlung, in der Bess für psychisch krank erklärt wird. Der Ältestenrat beschließt in aller Härte ihre Bestattung als Sünderin ohne Gedenkgottesdienst. Jan und dessen Kollegen stehlen jedoch Bess' Leichnam aus der Kapelle und bereiten ihr eine heimliche Seebestattung von der Bohrinsel aus.

Am Morgen darauf lässt Gott erneut ein Wunder geschehen: Über der Bohrinsel läuten vom Himmel die Glocken für Bess. Die letzte Einstellung von *BREAKING THE WAVES* zeigt den Blick zwischen diesen beiden Glocken und ein paar Wolken hindurch auf die kleine Bohrinsel unten auf dem Meer.

2.2 Produktion

Im Folgenden stelle ich in einer kurzen Zusammenfassung die wichtigsten Informationen zum Produktionsprozess von *BREAKING THE WAVES* dar. In diesem Zusammenhang gehe ich auch auf die Postproduktion ein, wie die digitale Nachbearbeitung des Filmmaterials, sowie auf die Finanzierungs- und Besetzungsprobleme im Vorfeld der Produktion.

Lars von Trier drehte *BREAKING THE WAVES* ausschließlich mit der Handkamera, in Farbe und im Format Cinemascope (35 mm). Die Außenaufnahmen entstanden in Schottland auf der Ilse of Skye. Zur Wahl dieses Drehorts äußert sich Lars von Trier im Interview mit Stig Björkman folgendermaßen: „Zuerst wollte ich den Film an der Westküste Jütlands

drehen, dann in Norwegen, später am Ostende in Belgien und dann in Irland, bis wir uns schließlich für Schottland entschieden haben. Es ist kein Zufall, dass der Film hauptsächlich auf der Isle of Skye spielt, wohin sich viele Maler und Schriftsteller der englischen Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts zurückgezogen haben (Björkman, 2001, S. 164).

Sämtliche Innenaufnahmen entstanden dagegen im Studio in Kopenhagen, wobei die Kulissen bewusst mit zahlreichen Tischleuchten, Wand- und Deckenlampen ausgestattet wurden, da Lars von Trier den Anspruch hatte, weitgehend auf künstliche Beleuchtung zu verzichten (Vgl. Fröhling, 1999, S.7). Nachträglich wurde der gesamte Film auf Video überspielt, um die digitale Nachbearbeitung zu erleichtern. Auf diese Weise veränderte Lars von Trier vor allem die Auflösung und die Farbigkeit, bevor der Film zurück auf 35 mm kopiert wurde. Dadurch entstand ein grobkörniger und farblich blasser Film, der – wie es Dorit Fröhling in ihrer Magisterarbeit treffend beschreibt „wie ein Home-Made-Video der 70er-Jahre erscheint“ (Fröhling, 1999, S.7).

Eine Ausnahme bilden hierbei nur die acht langen Einstellungen der Kapitelbilder, zumeist Panoramaaufnahmen, die jeweils die dynamischen und hektischen Filmbilder der Handkamera unterbrechen und wie romantische Landschaftsgemälde wirken. Zu deren Idee und Entstehung berichtet Lars von Trier: „Zu den meisten Kapitelbildern finden sich bereits im Drehbuch Beschreibungen, aber an vielen sind noch etliche Änderungen vorgenommen worden. Ich bin mit dem Kameramann Robby Müller und Vibeke Windeløv länger durch Schottland gereist, wo wir unzählige Fotos aufgenommen und auch einige Landschaftsaufnahmen gefilmt haben. Das war lange vor Beginn der Dreharbeiten. In einem späteren Stadium entstand der Kontakt zu Per Kirkeby, der die Bilder anschließend im Computer bearbeitet hat.“ (Björkman, 2001, S.177).

Per Kirkeby, ein dänischer Maler, aber auch Bildhauer, Schriftsteller und Filmemacher (Vgl. Fröhling, 1999, S.8) berichtet bezüglich dieser Zusammenarbeit, er und seine beiden Mitarbeiter hätten lediglich den Computer mit Wolken, Vollmonden und Regenbögen gefüttert, um in diesen Landschaftsfotografien Bewegung zu erzeugen⁷ und ihnen die von Lars von Trier gewünschte Wirkung der Malerei der Romantik zu geben. Das Ergebnis sind sehr künstlich wirkende, bewegte „Postkartenmotive“ in leuchtenden Farben, die in einem extremen Kontrast zum Rest des Films stehen. Lars von Trier unterlegt seine Kapitelbilder zusätzlich mit Pop- und Rocksongs der 60er und 70er-Jahre, wie beispielsweise „In a broken dream“ (Rod Stewart & Python Lee Jackson, 1970), „Cross eyed Mary“ (Jethro Tull, 1971),

⁷ Mit *Bewegung erzeugen* meint Kirkeby hier die „Übersetzung“ der inneren Bewegung, die romantische Gemälde beim Betrachter erzeugen (nach Detlef Kremer deren „Eigenschaft, das Herz mit Liebe und Sehnsucht zu erfüllen“; Kremer, 2003, S.17) in die äußere Bewegung von Wellen oder Wolken in den Kapitelbildern.

“A whiter shade of pale” (Procol Harum,1968), “Suzanne” (Leonard Cohen,1970) oder “Child in time” (Deep Purple,1970), wodurch die Dissonanz zur Filmhandlung noch verstärkt wird.⁸

BREAKING THE WAVES entstand als eine Co-Produktion, an der 22 Firmen aus fünf Ländern (Dänemark, Schweden, Frankreich, Norwegen und Island) beteiligt waren. Trotz des verhältnismäßig geringen Budgets von etwa sechs Millionen Euro (vier Millionen britische Pfund), vergingen von der ersten Idee des Filmskripts an fünf Jahre, bis Lars von Trier sein Projekt finanzieren konnte. Achim Forst berichtet von großen Finanzierungsproblemen der „Zentropa“-Produzenten Peter Aalbæk Jensen und Vibeke Windeløv. Potentielle Co-Produzenten und Geldgeber seien durch das gewagte Drehbuch abgeschreckt worden:

„Raffiniertes, vielschichtiges Kunstkino traute man Lars von Trier zu, aber eine Liebesgeschichte, ein Melodram, das von einer geistig zurückgebliebenen Frau handelt, die versucht, die perversen Wünsche ihres voyeuristischen, querschnittsgelähmten Gatten zu erfüllen...“(Forst, 1998, S.130 f.). Ebendies war auch der Grund für erhebliche Probleme bei der Besetzung der Hauptcharaktere.

So wurde sowohl bei Finanzierungsverhandlungen als auch bei Castings der Vorwurf laut, BREAKING THE WAVES sei frauenverachtend (Björkman, 2001, S.182)⁹. Lars von Trier dazu: „Eines der Probleme, um die Kosten für diese teure Produktion wieder einspielen zu können, bestand darin, dass wir die Hauptrollen nicht mit Stars besetzen konnten. Das wurde uns schon in einem frühen Stadium klar, als wir keine großen Namen fanden, die bereit waren, im Film mitzuspielen. Sie hatten Angst vor dem Charakter des Films [...] Es lag wohl an der Geschichte insgesamt mit ihrer eigentümlichen Mischung aus Religion, Erotik und Besessenheit. Die bekannten Schauspieler, die wir fragten, hatten Angst, ihre Karriere auf Spiel zu setzen, wie Helena Bonham-Carter, die sich im letzten Moment aus dem Projekt zurückzog.“ (Björkman, 2001, S.170). Helena Bonham-Carter (ROOM WITH A VIEW, 1985; HOWARDS'END, 1992; MIGHTY APHRODITE, 1995) war ursprünglich für die Rolle der Bess vor gesehen, die letztlich die bis dato unbekannte Theater-Schauspielerin Emily Watson von der „Royal Shakespeare Company“ bekam, die Lars von Trier bei einem Video-Casting entdeckte (Vgl. Forst, 1998, S.131). Für die Rolle des Jan hatte von Trier anfangs Gerard Depardieu vorgesehen, der aber kein Interesse an dem Projekt zeigte. Der

⁸ Im Anhang findet sich ein Protokoll mit ausführlicher Beschreibung der acht Kapitelbilder (Vgl. 9.2, S.146).

⁹ An dieser Stelle möchte ich auf Christiane Peitz' Rezension in der „Zeit“ verweisen, in welcher sie BREAKING THE WAVES als „Loblied auf die selbstzerstörerische Demut einer Frau“ bezeichnet (Vgl. Peitz, 1996, „Zeit“).

schwedische Schauspieler Stellan Skarsgård, der die Rolle schließlich spielte, war zwar international unbekannt, hatte sich jedoch bereits im skandinavischen Raum einen Namen gemacht und u.a. auf der Berlinale für seine Rolle in DEN ENFALDIGE MÖRDAREN (*Der einfältige Mörder*, 1982) einen Silbernen Bären als bester Schauspieler gewonnen (Vgl. Forst, 1998, S.131). Auch die Rolle der Dodo, die Katrin Cartlidge erhielt, wollte Lars von Trier ursprünglich anders besetzen: Mit Barbara Sukowa, einer Hauptdarstellerin aus seinem dritten Spielfilm EUROPA.

Katrin Cartlidge, die eigentlich für die Rolle der Bess vorgeschrieben hatte, war durch Mike Leighs Tragikomödie NAKED (1993) bekannt geworden (Vgl. Forst, 1998, S.131).

Den Arzt Dr. Richardson spielt der britische Schauspieler Adrian Rawlins, der zuvor überwiegend am Theater gearbeitet hatte und mittlerweile allen Harry Potter-Fans als Harrys Vater James Potter bekannt sein dürfte (HARRY POTTER AND THE SORCERER'S STONE, 2001; HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS, 2002; HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN, 2004; HARRY POTTER AND THE GOLDBET OF FIRE, 2005). Die Rolle von Jans Kollegen und bestem Freund Terry besetzte Lars von Trier mit dem französisch-amerikanischen Schauspieler Jean-Marc Barr, seinem Hauptdarsteller aus EUROPA. In der kleinen Rolle des sadistischen Seemanns, der die Heldin schließlich ermordet, ist mit Udo Kier sogar ein deutscher Schauspieler an BREAKING THE WAVES beteiligt.

2.3 Die Bedeutung des Films für seinen Regisseur

BREAKING THE WAVES wird häufig als der Film bezeichnet, der Lars von Trier, der bis dahin trotz seiner bisherigen Filme und Auszeichnungen als ein Geheimtipp unter Cineasten galt, den internationalen Durchbruch bescherte (Vgl. Forst, 1997, 3sat-Doku. „Ironie und Gottessuche“). Zudem hatte von Trier fünf lange Jahre auf die Realisation dieses Projekts warten müssen, – solange, dass er letztlich kurz davor stand aufzugeben: „[...] kurz vor den Dreharbeiten verlor ich die Lust an dem Film. Es waren so viele Jahre vergangen, bis der Film realisiert werden konnte, und nun hatte ich keine Lust mehr auf das Projekt. Ich wäre fast abgesprungen.“ (Björkman, 2001, S.164). BREAKING THE WAVES scheint für Lars von Trier seit der ersten Idee das Projekt gewesen zu sein, dem die größte Wichtigkeit zukam:

So ordnet er in einem Presse-Interview zu seiner TV-Serie RIGET (*The Kingdom, Geister/Hospital der Geister*; 1994), seinem letzten Projekt vor BREAKING THE WAVES, eine verhältnismäßig geringe Wichtigkeit zu. Es scheint fast, als habe er sich mit RIGET lediglich die Wartezeit auf BREAKING THE WAVES verkürzen wollen:

„Genau das musste ich auch tun: Etwas finden, das mir nicht so nah und nicht so wichtig ist. Denn, wenn man mit einem Stoff arbeitet, der für einen nicht so wertvoll ist, fühlt man sich völlig frei und nicht eingegrenzt durch guten Geschmack oder sonst was.“ (Forst, 1998, S.114). Damit korreliert folgende Annahme Achim Forsts: „Triers große Produktivität – 1991-94 vier Musikvideos, neun Werbespots, dazu unter anderem die Konzeption einer Talkshow („Lehrerzimmer“) und einer Interviewsendung („Marathon“) wurde auch durch den Umstand gefördert, dass sein Produzent noch nicht ausreichend Geld für seinen nächsten Spielfilm BREAKING THE WAVES aufgetrieben hatte.“(Forst, 1998, S.103).

Darüber hinaus hat Lars von Trier, folgt man seinen Aussagen im Interview mit Stig Björkman, mit BREAKING THE WAVES auch für sich persönlich etwas Neues erreicht:

BREAKING THE WAVES ist sein erster Film über „das Gute“, den er mit ebendiesem Anspruch, „das Gute in seiner ultimativen Idee“ zu thematisieren, angelegt hat. (Vgl. Björkman, 2001, S.163). Achim Forst bezeichnet diesen Wendepunkt im Werk Lars von Triers – in Anlehnung an den Filmtitel – mit der Formulierung: „Er hat zumindestens vorläufig seine Ängste und Alpträume aus dem Kino gedrängt: Breaking the Dreams“ (Forst, 1998, S.151).

Zudem entdeckte Lars von Trier nach eigener Aussage während der Dreharbeiten zu BREAKING THE WAVES eine ganz neue Arbeitsweise, die sich durch einen engeren Kontakt zu den Schauspielern und ein intensives Eingehen auf deren Persönlichkeiten auszeichnet, was er nach eigener Aussage zuvor bewusst abgelehnt hatte (Vgl. Björkman, 2001, S.170). Dem entspricht die Darstellung Achim Forsts: Er bezeichnet Emily Watson als „die erste Hauptdarstellerin, zu der Lars von Trier ein Vertrauensverhältnis entwickelte“ (Forst, 1998, S.132). Außerdem berichtet Lars von Trier im Interview mit Achim Forst, er habe während dieser Dreharbeiten durch die sehr viel freiere und intuitive Arbeit mit der Handkamera „die Freude am Filmmachen wiedergefunden“ (Vgl. Forst, 1997, 3sat-Doku. „Ironie und Gottessuche“).

3. BREAKING THE WAVES im Kontext von Lars von Triers Werk: Vorbereitende inhaltliche und formale Betrachtungen

Im dritten Abschnitt meiner Arbeit werde ich das Filmmelodram BREAKING THE WAVES im Kontext von Lars von Triers bisherigem Gesamtwerk betrachten. Durch Vergleiche bezüglich inhaltlicher und formaler Aspekte stelle ich Parallelen und Entwicklungen dar. Den Schwerpunkt lege ich dabei auf die Thematik des Films (3.1), die Rolle der Frau in den Filmen Lars von Triers (3.2), sowie das unkonventionelle und viel diskutierte filmästhetische Konzept von BREAKING THE WAVES (3.3).

Zu diesem Zweck gebe ich zunächst einen kurzen Überblick über das Werk Lars von Triers, das zum gegenwärtigen Zeitpunkt aus neun Spielfilmen (acht Kino- und einer TV-Produktion), einer TV-Serie, die zugleich als Kinofilm gezeigt wurde, sowie acht Musikvideos und 19 Werbespots besteht. Außerdem möchte ich erwähnen, dass Lars von Trier bereits vor seinem Debütspielfilm THE ELEMENT OF CRIME (1984) – vor und während seiner Zeit an der Filmhochschule Kopenhagen – einen Animationsfilm (TUREN TIL SQUASHLAND, *Reise ins Squashland*, ca. 1967), sechs 8mm- Kurzfilme, zwölf 16mm-Kurzfilme und Dokumentationen schrieb und drehte (Vgl. Forst, 1998, S.214 ff.). Neben seinem 57-minütigen Abschlussfilm BEFRIELESBILLEDER (*Bilder der Befreiung*, 1982) fand unter den genannten Kurzfilmen der 16mm-Schwarzweißfilm ORCHIDÉGARTNEREN (*Der Orchideengärtner*, 1977) größere Beachtung.

In Lars von Triers Debütspielfilm THE ELEMENT OF CRIME (1984), für den er den Josef-von-Sternberg-Preis des Mannheimer Filmfestivals für den formal innovativsten Film erhielt, geht es um den Polizisten Fisher, der versucht, durch das Eindringen ins Gehirn des Mörders eine Serie von Mädchenmorden aufzuklären und dadurch schließlich selbst zum Mörder wird. THE ELEMENT OF CRIME ist der erste Film der sogenannten E-Trilogie. Nach eigenen Angaben wollte Lars von Trier drei Filme drehen, deren Titel jeweils mit dem Buchstaben E beginnen¹⁰, was Dorit Fröhling in ihrer Magisterarbeit als einen Verweis auf dessen „Form-besessenheit“ deutet (Vgl. Fröhling, 1999, S.25 f.).

Es folgen EPIDEMIC (1987) und EUROPA (1991). Ersterer beschreibt, wie zwei Drehbuchautoren (Lars von Trier und Niels Vørsel) ein Filmdrehbuch über den Ausbruch einer Epidemie schreiben und wie parallel zur Fertigstellung dieses Drehbuchs die beschriebene Seuche wirklich ausbricht. EUROPA erzählt die Geschichte des jungen Amerikaners Leopold Kessler (Jean-Marc Barr, Terry in BREAKING THE WAVES), der mit idealistischen Ansichten ins

¹⁰ Wobei THE ELEMENT OF CRIME genau genommen gar nicht mit E beginnt.

zerstörte Nachkriegsdeutschland zurückkehrt und bei der Zuggesellschaft „Zentropa“ eine Anstellung als Schlafwagenschaffner findet. Letztlich gerät er zwischen die Fronten von Alliierten und Nazis und verliert sein Leben.

Die E-Trilogie brachte Lars von Trier nicht nur die finanzielle Grundlage für die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma „Zentropa“ ein, die er nach der Zuggesellschaft in EUROPA benannte, sondern auch den Ruf eines „apokalyptischen Kultregisseurs“, wie Dorit Fröhling es in ihrer Magisterarbeit darstellt (Vgl. Fröhling, 1999, S.7).

Zwischen EPIDEMIC und EUROPA drehte Lars von Trier 1988 eine TV-Verfilmung des Euripides-Dramas MEDEA nach dem Drehbuch des dänischen Filmemachers Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968), welcher zu Lebzeiten dessen Verfilmung nicht hatte realisieren können. Lars von Trier gibt Dreyer häufig als Inspirationsquelle an. So gesteht er im Interview mit Stig Björkman seine wahre Motivation für MEDEA: „Das Thema hat mich nicht die Bohne interessiert ! Ich hatte noch nie etwas für antike Dramen übrig. Es hat mich nur als etwas interessiert, mit dem Dreyer sich eine Zeit lang beschäftigt hat.“ (Björkman, 2001, S.114). Bleibt noch zu erwähnen, dass Lars von Trier die männliche Hauptrolle des untreuen Jason mit dem deutschen Schauspieler Udo Kier besetzte, den er ebenfalls für die Rolle des sadistischen Matrosen (Sadistic sailor) in BREAKING THE WAVES wählte.

1994 folgt die erste Staffel der TV-Serie RIGET (*The Kingdom, Geister/Hospital der Geister*), einer Art Neuerfindung der Arzt-Serie, die zwischen Seifenoper, Horror und Komik laviert. Der Titel leitet sich aus dem Ort der Handlung ab, dem Königlichen Reichskrankenhaus von Kopenhagen, das in Dänemark umgangssprachlich den „Spitznamen“ „Riget“, das Reich, trägt. Das Drehbuch für die vier Folgen, die auch als Kinofilm gezeigt wurden, schrieb Lars von Trier gemeinsam mit Niels Vørsel, der bereits bei den Filmen der E-Trilogie sein Co-Autor gewesen war. Auch hier ist Udo Kier, in einer kleinen Rolle (als der Teufel) zu sehen.

Als sein erstes Melodram kann Lars von Trier 1996 nach langer Planungs- und Wartezeit¹¹ BREAKING THE WAVES realisieren. Danach dreht er 1997 mit vier weiteren Folgen die zweite Staffel von RIGET, in der Stellan Skarsgård, Jan aus BREAKING THE WAVES, einen Gastauftritt als schwedischer Anwalt hat. 1998 folgt IDIOTERNE (*Idioten*), Lars von Triers Beitrag zu einer Reihe von Dogma-Filmen, den er wie Thomas Vinterberg 1997 FESTEN (*Das Fest*) nach dem strengen Regelwerk des von ihm und Vinterberg gegründeten Filmkollektivs „Dogma ’95“ drehte.

¹¹ Siehe „2.2 Die Produktion“: Finanzierungs- und Besetzungsprobleme (Vgl. S.16 f.).

Im Mai 1995 präsentierte Lars von Trier auf einer Konferenz zum 100. Geburtstag des Films im Pariser Odéon-Theater auf einem feuerroten Flugblatt das „DOGMA-Manifest“ von Dogma '95. Bei Dogma '95 handelt es sich um ein Kollektiv von Regisseuren und Schauspielern, die sich verpflichten, Filme nach ganz bestimmten Regeln zu drehen mit dem Ziel, eine neue Authentizität zu erreichen. Dieses Regelwerk, das von Trier und Vinterberg „Das Keuschheitsgelübde“ nannten, hat folgenden Inhalt:

„Ich gelobe, mich den folgenden Regeln zu unterwerfen, die von DOGMA 95 ausgearbeitet und bestätigt wurden:

1. Die Dreharbeiten müssen an Originalschauplätzen stattfinden. Requisiten und Bauten sind verboten. (Wenn ein bestimmtes Requisit für die Geschichte notwendig ist, muss ein Drehort gefunden werden, an dem dieses Requisit vorhanden ist.)
2. Der Ton darf niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden und umgekehrt. (Musik darf nicht verwendet werden, es sei denn, sie kommt direkt am Drehort vor.)
3. Es darf nur mit Handkamera gedreht werden. Jede Bewegung und Stabilisierung, die von Hand erzeugt werden kann, ist erlaubt. (Der Film darf nicht da stattfinden, wo die Kamera steht, sondern es muss da gedreht werden, wo der Film stattfindet.)
4. Der Film muss in Farbe gedreht werden. Künstliches Licht wird nicht akzeptiert. (Wenn zu wenig Licht vorhanden ist, muss die Szene gestrichen oder eine einzelne Lampe an der Kamera angebracht werden.)
5. Optische Bearbeitung ist ebenso, wie die Verwendung von Filtern verboten.
6. Der Film darf keine vordergründige Action enthalten. (Mord, Waffen etc. dürfen nicht vorkommen.)
7. Zeitliche und geographische Verfremdungen sind verboten. (Das heißt, der Film findet im Hier und Jetzt statt.)
8. Genre-Filme werden nicht akzeptiert.
9. Das Filmformat muss 35mm-Academy sein.
10. Der Regisseur darf nicht genannt werden.

Ferner gelobe ich, als Regisseur von meinem persönlichen Geschmack Abstand zu nehmen ! Ich höre auf, ein Künstler zu sein. Ich gelobe, nicht mehr auf ein „Werk“ hinzuarbeiten und stattdessen den Moment stärker zu gewichten als das Ganze. Mein höchstes Ziel ist es, meinen Figuren und Szenen die Wahrheit abzurufen. Ich gelobe, dies zu tun – mit allen Mitteln, auf Kosten jeglichen guten Geschmacks und jeglicher Ästhetik.

Hiermit lege ich das KEUSCHHEITSGELÜBDE ab.¹² (Hallberg, 2001, S.12 f.).

IDOTERNE, für den Lars von Trier sogar selbst die Kamera führte, beschreibt im Stil einer Dokumentation die Geschehnisse in einer Art geheimen Selbsterfahrungsgruppe, deren elf Mitglieder sich in der Öffentlichkeit regelmäßig als geistig Behinderte, als „Idioten“, ausgeben.

Mit der Musical-Tragödie DANCER IN THE DARK (2000), in der die isländische Pop-Sängerin Björk die Hauptrolle übernimmt, schafft Lars von Trier ein neues Genre. Wie in BREAKING THE WAVES steht auch hier eine Frau im Zentrum der Filmhandlung. Gleiches gilt für sein nächstes Projekt, die Tragödie DOGVILLE (2003), in der Kreidestriche auf dem schwarzen Studio-Fußboden gänzlich die Kulissen ersetzen. Diese beiden Filme und deren Affinität zu BREAKING THE WAVES werde ich im Rahmen von „3.2. Die Rolle der Frau in den Filmen Lars von Triers“ ausführlicher behandeln.

DOGVILLE ist der erste Teil von Lars von Triers zweiter Trilogie, der America-Trilogie „USA – Land of Opportunities“. 2005 entstand als zweiter Teil, ebenfalls ohne Kulissen gedreht, MANDERLAY, eine Geschichte über Sklaverei im Südamerika der 1930er, in der Bryce Dallas Howard die Hauptrolle der Grace übernimmt. Der dritte Film mit dem Titel WASINGTHON ist für das Jahr 2007 geplant. Außerdem befindet sich seit Beginn diesen Jahres die Komödie DIREKTOREN FOR DET HELE (*The Boss of It All*) in der Produktion, in der der Besitzer einer IT-Firma einen Schauspieler engagiert, damit dieser den Präsidenten der Firma spielt und er sie leichter verkaufen kann. Der Schauspieler beginnt jedoch, die Kontrolle zu übernehmen. Diese Komödie erscheint voraussichtlich Anfang 2007 in den deutschen (Programm-)Kinos.

Eine Tatsache, die weniger bekannt ist, jedoch in Bezug auf meine Fragestellung von Interesse, ist die, dass Lars von Trier seit 1998 neben „Zentropa“-Produzent Peter Aalbæk Jensen als Co-Produzent an der Pornofilm-Produktionsfirma „Innocent Pictures“, vormals „Puzzy Power“, beteiligt ist. Als executive Co-Producer fungierte er für CONSTANCE (1998) und für PINK PRISON (*Hinter Gittern gevögelt*, 1999). Letzterer wurde – glaubt man dem Internet-Bericht auf www.imdb.com - im Zentropa-Studio in der Gefängnis-Kulisse von DANCER IN THE DARK gedreht, die man zu diesem Zweck pink gestrichen hatte. Beide Filme werden als „wegweisend für das Hardcore-Genre“ beschrieben (Vgl. www.imdb.com).

Abschließend zu dieser Kurzbeschreibung von Lars von Triers bisherigem Werk möchte ich dessen aktuelles Langzeit-Projekt erwähnen: DIMENSION ist ein Spielfilm, der über den ungeheuren Zeitraum von 30 Jahren gedreht wird, wobei jedes Jahr nur zwei Minuten des

¹² Um den Rahmen dieser Studie nicht zu sprengen, gehe ich auf diese Regeln nicht im Einzelnen ein, sondern behandle in meinen Untersuchungen zur Filmästhetik (3.3) ausgewählte Auszüge des Keuschheitsgelübdes.

Films entstehen. Die ersten Aufnahmen entstanden Anfang der 1990er, Ende der Dreharbeiten soll das Jahr 2024 sein. Lars von Trier dazu: „Es gibt kein fertiges Drehbuch zum Film, statt dessen spinnen wir (er und Niels Vørsel) die Handlung jedes Jahr etwas weiter. Es ist ein sonderbares Projekt. Es hat mich schon immer gestört, wenn im Film Leute geschminkt werden, damit sie jünger oder älter aussehen. Mit Dimension versuche ich etwas, bei dem Zeit eine wichtige Rolle spielt.“ (Björkman, 2001, S.46). Hierbei arbeitet Lars von Trier ausschließlich mit Schauspielern, mit denen er sowieso gerade dreht. So seien im Dezember 1996 auch ein paar Szenen mit Katrin Cartlidge und Stellan Skarsgård entstanden.

3.1 Die Thematik

Betrachtet man die Filme Lars von Triers in ihrer Gesamtheit, sind thematische Querverbindungen erkennbar. So bemerkt Achim Forst: „Das Thema des Opfers zieht sich durch das gesamte Werk von Triers; in jedem seiner Filme werden Unschuldige bewusst oder unbewusst geopfert: In BILDER DER BEFREIUNG stirbt der deutsche Soldat als Sühne für die Verbrechen seines Volkes. In MEDEA opfert eine Frau ihre Kinder für ihre Rache. In GEISTER gibt das Monsterbaby („Kleiner Bruder“) Frederik lieber für die Menschheit sein Leben, als sich den Kräften des Bösen anzuschließen. „Und selbst, wenn Fisher in THE ELEMENT OF CRIME das kleine Mädchen ermordet und in EUROPA der idealistische Leopold Kessler ertrinkt, haben diese Todesfälle in ihrer Unausweichlichkeit etwas von einem mythischen Stammesopfer“ (Forst, 1998, S.127). Auch in der „Unterdrückung der individuellen Freiheit durch eine machtvolle Institution“, wie die Dorfgemeinde in BREAKING THE WAVES, sieht Frost eine Übernahme aus Lars von Triers früheren Werken und stellt den Vergleich zu der Schlafwagengesellschaft in EUROPA her, von der Leopold Kessler unterdrückt wird (Vgl. Forst, 1998, S. 127).

Als weiteres durchgängiges Thema in von Triers Filmen sehe ich seine Faszination an der Hypnose und am menschlichen Gehirn: In THE ELEMENT OF CRIME ist das Eindringen in die Gedanken eines Mörders zentraler Topos und der Anfang von EUROPA, in dem sich die Kamera für fast fünf Minuten in einer Nahaufnahme über die Bahnschienen bewegt und dazu die Stimme eines Hypnotiseurs erklingt, gleicht einer Hypnosesitzung – als wolle Lars von Trier mit diesem Film selbst in das Bewusstsein des Zuschauers eindringen. In RIGET fällt auf, dass es sich bei dem Haupthandlungsort um die neurochirurgische Station handelt: Neben

einer Streiterei der beiden verfeindeten Ärzte Dr. Helmer (Ernst-Hugo Järegård) und Dr. Krogen ¹³(Søren Pilmark) während einer Operation am offenen Schädel in der ersten Folge, gehen Lars von Trier und Niels Vørsel auch in Folge 2 auf Hypnose ein: So soll ein Hypnotiseur einen Patienten, der die herkömmliche Anästhesie nicht verträgt, im Operationssaal mittels seiner Fähigkeiten in den Tiefschlaf versetzen. Für EPIDEMIC wurde nach von Triers Schilderungen die Darstellerin Gitte Lind, die als Medium für einen Hypnotiseur arbeitete, vor ihrer Szene wirklich von diesem in Hypnose versetzt. Im Interview mit Stig Björkman berichtet er fasziniert: „Sie hat so hemmungslos geweint, dass ihre Bluse völlig durchnässt war.“ (Björkman, 2001, S.111). Auch Dr. Richardson in BREAKING THE WAVES ist Neurochirurg, dadurch erkennbar, dass er die komplizierten Eingriffe an Jans Gehirn vornimmt. Außerdem scheint er Psychiater zu sein, da er auf Dodos Wunsch hin Bess nach Jans Unfall psychologisch betreut. Dr. Richardson dringt also in doppelter Weise ins menschliche Gehirn ein.

Obwohl Lars von Trier erst mit BREAKING THE WAVES ausdrücklich einen Film mit einem religiösen Thema machen wollte (Vgl. Björkman, 2001, S.164), spielen religiöse Motive bereits vorher in seinem Werk eine Rolle: So endet sein Abschlussfilm BEFRIELESBILLEDER, als der deutsche Soldat stirbt, mit einer Kamerafahrt nach oben in den Himmel, welche eine nicht verkennbare Parallele zu „Bess’ Himmelfahrt“ am Ende von BREAKING THE WAVES darstellt (Vgl. Forst, 1998, S.26/ Björkman, 2001, S. 50). Auch in RIGET sind religiöse Motiv und Anspielungen erkennbar. Dies wird besonders in der ersten Staffel deutlich, welche Lars von Triers letztes Projekt vor BREAKING THE WAVES war: Folge 1 und 2 tragen die Titel „Die Himmlischen Heerscharen“ und „Dein Reich komme“. Außerdem tritt Lars von Trier nach jeder Folge vor einem grauen¹⁴ Theatervorhang als Moderator mit Smoking und Fliege – ähnlich wie Hitchcock – auf, um sein Publikum zu verabschieden und das Interesse für die nächste Folge zu schüren. In der Abmoderation der ersten Folge verweist von Trier unvermittelt auf die Herrlichkeit der Werke Gottes: „In dieser Serie befinden wir uns im Reich der Fantasie. Aber sie ist eng begrenzt. Wir erreichen mit unsren Werken niemals die fantastische Wirklichkeit der Werke Gottes. Auch der fantasievollste Künstler ist gegen ihn nur eine Ameise. Mein Name ist Lars von Trier, ich wünsche Ihnen einen schönen Abend und wenn Sie auch das nächste Mal dabei sein wollen, dann seien Sie bereit für das Gute und das Böse.“(Quelle: deutsche Untertitel der KochMedia-DVD-Edition „Riget I + II“,2005). Bei dieser nahezu rituellen Verabschiedung malt von Trier jedes Mal mit dem Zeigefinger ein Kreuz in die Luft für das Gute und macht aus Zeigefinger

¹³ Eigentlich Dr. Krogshøj, von den Kollegen aber „Krogen“ genannt.

¹⁴ Dieser graue Theatervorhang wird in der zweiten Staffel (Folge 5 – 8; 1997) durch einen roten ersetzt.