

Europa

Film des Monats Juli 1991

von Jörg-Volker Füllmann

„Europa“ von Lars von Trier führt in das Deutschland des Jahres 1945. Am Schicksal des jungen Amerikaners Leopold Kessler entwickelt der Regisseur in einer ausgefeilten, höchst artifiziellen Bildsprache seine pessimistische Ansicht der unmittelbaren Nachkriegszeit und ihres latenten Faschismus.

Begründung der Jury der Evangelischen Filmarbeit

Frankfurt, Oktober 1945: Ein Mann kehrt zurück nach Deutschland. Leopold Kessler, Amerikaner deutscher Abstammung, will beim Wiederaufbau helfen. Er wird Schlafwagenschaffner bei der Eisenbahngesellschaft „Zentropa“ und heiratet Katharina Hartmann, die Tochter des Besitzers. Durch deren Machenschaften wird er zum Komplizen der faschistischen „Werwölfe“, einer Terrorgruppe, die ihn schließlich zu einem Bombenanschlag auf einen vollbesetzten Zug zwingen will.

„Europa“ ist kein — im vordergründigen Sinn — realistischer Film, sondern ein Versuch, sich mit den Tiefenschichten der europäischen Geschichte, dem „Alptraum Europa“ auseinanderzusetzen. Im Zentrum dieses Alptraums steht der deutsche Faschismus, dessen verbrecherisches Wesen auch über die „Stunde Null“ hinaus virulent bleibt. Für Regisseur Lars von Trier stellt er das Memento der europäischen Geschichte schlechthin dar.

Von Trier kleidet sein pessimistisches Europa-Bild in eine grandiose Eisenbahn-Metapher, die er in anspielungsreiche und artifiziell-verfremdete Bildkompositionen umsetzt. Der Zug mit seinen unterschiedlichen Abteilen und Waggons transportiert all jene archaischen Traditionen und Rituale, die für von Trier

den Gewalt-Mythos Europa ausmachen.

Sicherlich läßt sich darüber streiten, ob dieser generalisierende Pessimismus die historischen Besonderheiten der europäischen Geschichte nicht allzu sehr nivelliert; insbesondere, wenn er die Verbrechen des Nationalsozialismus und den Holocaust gleichrangig neben andere Themen stellt. In den nationalistisch begründeten Gewaltausbrüchen nach der Öffnung der osteuropäischen Länder jedoch scheint die düstere Bestandsaufnahme von „Europa“ ihre Bestätigung zu finden.

Inhalt

Ein Schienenstrang, über den die Kamera fährt. Monotone Schwarzweißbilder und eine hypnotisierende Stimme: „Ich zähle jetzt von eins bis zehn, bei zehn wirst du in Europa sein. Eins — konzentriere dich ganz auf meine Stimme — du fängst langsam an, dich zu entspannen — zwei — dein Arm wird schwer ...“ Bei zehn sind wir in Frankfurt am Main, im Oktober des Jahres 1945. Ein junger Amerikaner deutscher Abstammung — Leopold Kessler — kommt in das vom Krieg verwüstete Deutschland. Er will beim Wiederaufbau des zerstörten Landes helfen. Durch die Vermittlung seines Onkels, der Angestellter der Eisenbahngesellschaft „Zentropa“ ist, bekommt Kessler die Stelle eines Schlafwagenschaffners. Er muß absurde Aufnahmeverfahren über sich ergehen lassen.

Der preußisch-korrekte Onkel warnt ihn vor dem Haß der Deutschen auf die Amerikaner. Als Lebensweisheit gibt er ihm mit auf den Weg: „Demut, Kessler, immer Demut!“. Unter der pedantischen Anleitung seines Onkels darf der junge Amerikaner seinen Dienst in einem wiederhergerichteten Schlafwagen der Luxusklasse antreten.

Es beginnt eine geheimnisvolle Reise durch die Nacht, durch die Ruinenfelder

des zerbombten Deutschland, auf die Leopold freilich nur einen kurzen Blick werfen kann, weil sein strenger Onkel ihm unmißverständlich darlegt, daß es verboten sei, die Jalousien zu öffnen. Der Ältere zieht sich zu Alkohol und einem Nickerchen zurück und überläßt seinem jungen Verwandten, den er dennoch mit „Sie“ anredet, die Sorge für die Reisenden.

Kessler lernt die im privaten Luxusabteil reisende Katharina Hartmann, die Tochter des „Zentropa“-Chefs, kennen und gerät zunehmend in ihren Bann. Sie öffnet das Fenster, und der Blick fällt auf zwei Gehenkte, die Schilder mit der Aufschrift „Werwolf“ um den Hals tragen. „Das sind Partisanen“, erklärt Katharina, „Menschen, die ihr Land lieben.“

Ein paar Tage später bekommt Kessler eine Einladung zum Abendessen bei den Hartmanns und wird in Katharinas Familie eingeführt. Dort lernt er ihren Vater Max Hartmann, ihren Bruder Lawrence, einen katholischen Priester sowie den amerikanischen Oberst Harris kennen. Dieser warnt ihn vor den „Werwölfen“. Max Hartmann, der schon während des Krieges Chef der „Zentropa“ war, befindet sich zwischen den Fronten: Wegen seiner Aktivitäten unter dem Naziregime fürchtet er um seinen „Persilschein“; wegen seiner Zusammenarbeit mit den Alliierten ist er der unsichtbaren Bedrohung durch die geheimnisvollen „Werwölfe“ ausgesetzt.

Diese dunkle Gefahr nimmt plötzlich Gestalt an, als Kessler einem vorgebliehen Bekannten der Hartmanns verspricht, im Zug auf dessen Kinder ein Auge zu haben: Die Jungen entpuppen sich als „Werwölfe“ und erschießen den frisch gewählten jüdischen Frankfurter Oberbürgermeister. Das Leben Kesslers nimmt alptraumhafte Züge an. Eine erneute Einladung durch Katharina läßt Leopold zum Zeugen werden, wie ein von Harris gekaufter Jude Max Hartmann zu seinem „Persilschein“ verhilft. Doch dieser begeht trotzdem Selbstmord in der Badewanne.

Die Verworrenheit nimmt zu. Die Trauerfeier für Hartmann gerät zu einer absurden Reise und führt Kessler durch Regionen des Zuges, die er vorher nie gesehen hat. Zunächst durch das „Alltagselend“ der Deutschen und dann an Verschlagen vorbei, in denen Menschen hausen, die KZ-Insassen gleichen. Die Begräbniszeremonie wird von den Amerikanern unterbrochen, und wieder taucht der geheimnisvolle „Bekannte“ auf, gratuliert Kessler zum Erfolg des letzten Unternehmens und avisiert einen

neuen „Auftrag“, bevor er wieder verschwindet. Dennoch scheint sich alles zum Guten zu wenden. Katharina und Leopold heiraten und richten sich in einem schäbigen Quartier ein — die Alpträume scheinen zu verfliegen.

Auf einen Anruf Katharinas hin begibt sich Leopold in die Hartmann-Villa, findet dort die Leiche ihres Bruders Lawrence und trifft auf den Fremden, der ihm von der Entführung Katharinas erzählt, um damit seine Forderung durchzusetzen: Leopold soll seinen Zug sprengen. Dort findet er die Bombe und trifft auf Oberst Harris, den er vergeblich über alles informieren möchte. Gleichzeitig nimmt parallel zur folgenden Handlung eine groteske Prüfung ihren Anfang, in der Kessler vor zwei Beamtenkarikaturen seine Kenntnisse als Schlafwagenschaffner unter Beweis stellen soll. Ein Blick in einen Zug, der parallel auf einem Nachbargleis fährt, verhindert Leopolds Berichte an Harris: In einem Abteil des anderen Zuges sieht er Katharina und den „Werwolf“-Chef, der sie bedroht. Katharinas und seine Hände berühren sich einen kurzen Augenblick lang, bevor die beiden Züge sich von einander entfernen. (Diese Szene war nach Auskunft des Regisseurs übrigens das erste Bild, das er vor Augen hatte, bevor er den Film zu drehen begann.) Kessler macht dann die Bombe scharf.

Im letzten Moment, nachdem er bereits vom Zug abgesprungen ist, besinnt er sich und springt wieder auf, um die Bombe zu entschärfen. Während die ignorante und unnachgiebige Prüfungskommission ihn weiter quält, wird Katharina verhaftet. Wenig später stellt Harris die beiden gegenüber. Katharina gesteht Leopold, daß sie ein „Werwolf“ sei: „Am Tage habe ich dich geliebt, aber in der Dunkelheit wurde ich zum Wolf.“ Kessler erkennt, daß er sowohl für Harris als auch für Katharina lediglich ein Mittel zur Verfolgung ihrer Zwecke gewesen ist. Er tobt gegen Passagiere und Prüfungskommission und tut das einzige, was ihm noch sinnvoll erscheint: Er sprengt den Zug auf der Rheinbrücke in die Luft und stürzt mit dem Waggon in den Fluß. Die hypnotische Stimme zählt sachlich bis zehn: „Und bei zehn bist du tot.“ Der Ertrunkene treibt dem Meere zu.

Zur Gestaltung

Europa ist kein dokumentarischer Film. Auf vagen realen Grundlagen erzählt er eine fiktive Geschichte aus der Nach-

kriegszeit in Deutschland. Das „Werwolf“-Thema bezieht sich laut Brockhaus auf eine „im April 1945 geschaffene nationalsozialistische Untergrundbewegung, die in den bereits von alliierten Truppen besetzten deutschen Gebieten Sabotage- und Terrorakte verübte, militärisch jedoch bedeutungslos blieb“.

Warum der Film den Titel „Europa“ statt „Deutschland“ trägt, erläutert von Trier in dem äußerst aufschlußreichen Gespräch mit Peter Kremiski in der Zeitschrift „Filmbulletin“. Zum einen ist für den Dänen Deutschland im geographischen und übertragenen Sinne das Tor zu Europa; Europa ist Deutschland. Zum anderen ist die Anspielung des Filmtitels auf Kafkas Romanfragment *Amerika* nicht zufällig. Der Film *Europa* ist in gewissem Sinne eine Spiegelung des Romans, in dem nicht ganz unähnlich, nur in umgekehrter Richtung, ein ebenfalls naiver und unschuldiger junger Mann von Europa aus zu seinem Onkel nach Amerika fährt. Substantieller noch ist das Kafkahafte in der Beziehung der Personen (besonders im Verhältnis zwischen Leopold und seinem Onkel) und in der Darstellung der Institution „Zen-

Zu den wesentlichen Stilmitteln des Films zählt die Rückprojektion, eine Arbeitsweise, die nach den Hollywood-Standards längst antiquiert zu sein schien. Von Trier verwendet in *Europa* immer wieder diese Technik, mit der verschiedene Bildebenen getrennt aufgenommen werden können, um sie dann innerhalb einer Einstellung neu zu komponieren. Dieses „innere“ Montageverfahren entnaturalisiert die Bildgestaltung. Das für einen zumindest vordergründig narrativen Film notwendige Raum-Zeitkontinuum hebt der Regisseur jedoch nie ganz auf.

Lars von Trier arbeitet mit der inneren Montage farbiger und schwarzweißer Aufnahmen, indem er z.B. den Protagonisten oder einen einzelnen Gegenstand als farbige Bildkomponente (meist in Rot) vor einem schwarzweißen Hintergrund auftauchen läßt. Bisweilen geschieht dies ironisierend, wenn der verhängnisvolle Fragebogen, das Paket mit der Bombe oder aber die wenig später gezogene Notbremse vor dem schwarzweißen Hintergrund hervorgehoben werden.

Ungleich irritierender, weil nicht



Aus *Europa*. Leopold Kessler und Oberst Harris

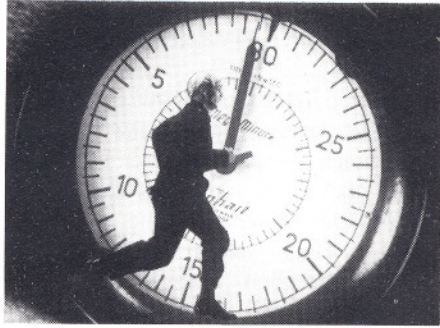
Foto: GEP-Archiv

tropa“ und ihrer Bürokratie (etwa bei der wahrhaft kafkaesken Schlafwagenschaffner-Prüfung).

Europa ist ein ausgesprochen artifizieller Film. Lars von Trier nutzt die aufwendigsten technischen Möglichkeiten einer Studioproduktion, ohne sich dabei in Beliebigkeit zu verlieren. Vielmehr gelingt es ihm, durch den Antinaturalismus der Bildsprache eine ästhetische Distanz gegenüber dem oft wirren und melodramatischen Inhalt zu erzeugen. Er kaschiert nicht das „Gemachtsein“ seines Kunstwerkes, sondern kehrt es an seinen Nahtstellen unverhohlen hervor.

immer bewußt wahrnehmbar, nehmen sich die Einstellungen aus, in denen von Trier Aufnahmen verschiedener Brennweiten übereinanderlegt: Bei dem ersten Mord im Zug steht der schießende Junge in einer halbtotalen farbigen Aufnahme im Vordergrund, während sein Opfer im Hintergrund schwarzweiß und in einer Teleaufnahme, d.h. überproportional groß, von den Kugeln getroffen zusammensinkt. Im Unterschied zur klassischen Rückprojektion, „die immer auf eine realistische Wirkung zielt“, erklärt von Trier, „soll sichtbar sein, daß wir mit Rückprojektion gearbeitet haben.“

Ein weiteres Anwendungsgebiet seiner Technik findet von Trier in den immer wiederkehrenden Hintergrundüberblendungen vor einem kontinuierlichen Vordergrund. So, wenn Leopold Kessler seinem Zug hinterherläuft, um die von ihm installierte Bombe zu entschärfen. Während er läuft, wird der naturalistische Hintergrund gegen die riesige Detailaufnahme eines Zifferblattes ausgetauscht (siehe Foto), das zeigt, daß der Zeitzün-



der die Bombe in wenigen Sekunden zur Explosion bringen wird. An anderer Stelle benutzt der Regisseur dieses Mittel, um vor dem kontinuierlich im Vordergrund zu sehenden Gesicht des Protagonisten ohne einen Schnitt im Hintergrund Monate vergehen oder Kilometer zurücklegen zu lassen. Der Regisseur vermeidet es jedoch geschickt, seine Trickmaschinerie zu bloßer Effekthascherei verkommen zu lassen. Er gesteht aber ein, „daß Europa von Musikvideos beeinflusst worden ist“.

Zur Diskussion

An *Europa* scheiden sich die Geister und zwar die von gleichermaßen ausgewiesenen Filmfachleuten (vgl. etwa die kritische Haltung in den Beiträgen von epd Film 7/91 und dagegen die Faszination, die im Werkstattgespräch des Filmbulletins 3/91 sichtbar wird). Der Titel eines Beitrags von Karsten Witte in epd Film 7/91 nennt die Konfliktzone: „Entfesselte Technik, moralische Kapitulation“. Zu dem Vorwurf, mit filmtechnischen und filmästhetischen Spielereien nicht den gewichtigen im Film angesprochenen Themen der Nachkriegszeit, die sich aus der nationalsozialistischen Diktatur und dem Holocaust ergeben, gerecht zu werden, gesellt sich der zweite, daß von Trier mit den zahlreichen filmhistorischen Zitaten oder Anspielungen nicht souverän, sondern epigonal umgehe.

Die beiden Vorwürfe können hier nicht ausdiskutiert werden. Lars von Trier selbst sagt zu dem ersten Aspekt: „Wir

erzählen keine Geschichte über Europa und wollen nichts ins Bewußtsein rücken von dem, was zur Zeit geschieht oder was historisch geschehen ist oder worauf Europa zusteuert. (...) 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.“ Von Trier ist allerdings der Auffassung, daß unter dieser Prämisse nicht von bloß ästhetischen Spielereien geredet werden kann, daß vielmehr „in *Europa* die Ästhetik des Films und die Geschichte, die der Film erzählt, ineinander arbeiten“.

Was den Vorwurf eines epigonalen Umgangs mit filmhistorischen Zitaten angeht, so dürfte dieser Vorwurf allein durch die Originalität und Elaboriertheit der Filmsprache in *Europa* entkräftet werden. Es sind auch gar keine exakten Zitate im genauen Wortsinn, sondern vielmehr kongeniale Bildschöpfungen, die u.a. an einen Kafka oder Poe, an einen Hitchcock oder Tarkowskij in einer unaufdringlichen Weise denken lassen, von denen von Trier erklärtermaßen „sehr beeinflusst“ wurde.

Ein Wort noch zum Motiv der „Hypnose“. Durch die eindringliche, beschwörende Stimme des Erzählers zu Beginn und am Ende des Films wird dieser als ganzes zu einem hypnotischen Akt. Lars von Trier stimmt dem zu: „Ich bin der Meinung, daß Film und Hypnose eng beieinander liegen. (...) Hypnose ist sozusagen ein Service fürs Publikum. Sie soll dabei helfen, das Publikum in die Atmosphäre des Films hineinzuziehen.“ Die Frage stellt sich hier allerdings, ob eine derart hypnotische Kunsterfahrung noch Raum läßt für ein kritisches Verständnis.

Zum Regisseur

Lars von Trier wurde 1956 in Dänemark geboren und ist Absolvent der Dänischen Filmhochschule. Insgesamt realisierte er etwa vierzig Werbefilme für dänische und internationale Auftraggeber. Darüberhinaus arbeitete er mit verschiedenen Rockbands an Video-Clip-Produktionen.

Insgesamt hat von Trier bisher bei sechs Spielfilmen Regie geführt: *Nocturne* (Kurzspielfilm, 1981), *Images of Relief* (Kurzspielfilm, 1982), *The Element of Crime* (1984), *Epidemic* (1987), *Medea* (Fernsehfilm, 1988) sowie *Europa* (1991). Die Filme *The Element of Crime*, *Epidemic* und *Europa* bilden eine Trilogie. Lars von Trier arbeitet an einem

Projekt *Dimension*, das im Jahre 2024 Premiere haben soll. Während der drei- und dreißigjährigen Produktionsdauer sollen Jahr für Jahr an verschiedenen europäischen Schauplätzen drei Minuten abgedreht werden, so daß der Film eine Endlänge von etwa 100 Minuten haben wird.

Materialien

Interviews

Werkstattgespräch mit Lars von Trier zu seiner Trilogie „The Element of Crime“, „Epidemic“ und „Europa“: (Das Gespräch führte Peter Kremski am 2. Juni 1991.) In: Filmbulletin 3/91, S. 58-75

Im Kino rund um die Welt reisen. Interview mit Lars von Trier von Peter Körte. (Das Gespräch wurde am 10. Juni 1991 geführt.) In: epd Film, 7/91, S. 24-27

Rezensionen

epd Film 1991, Heft 7, S. 28

film-dienst 1991, Heft 13, Nr. 28 983

Filme zum Thema

Der Passagier, Thomas Brasch, BRD 1987 (Film des Monats August 1988 I)

Vgl. auch *Filme zum Thema Band 3, Deutsche Geschichte ab 1945*, GEP, Frankfurt/Main 1990

Daten

Europa

Spielfilm

BRD/Dänemark/Frankreich/Schweden 1990, 114 Min., Schwarzweiß und Farbe
Produktion: Gunnar Obel & Nordisk Film TV A / S, Gerard Mital Productions / PCC / WMG / Schwedisches Filminstitut / Dänisches Filminstitut

Regie: Lars von Trier

Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel

Kamera: Henning Bendtsen

Schnitt: Herve Schneid

Musik: Joakim Holbek (Lied „Europa“ gesungen von Nina Hagen und Philippe Hüttenlocher)

Darsteller: Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Jorgen Reenberg (Max Hartmann), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Eddie Constantine (Oberst Harris), Ernst-Hugo Järegård (Onkel Kessler), Dietrich Kuhlbrodt (Bahninspektor), Lars von Trier (Jude)

FBW: Besonders wertvoll

FSK: Ab 16 Jahren, ffr.

Verleih: (35 mm, Cinemascope) NEF 2, München

Auszeichnungen: Cannes 1991, Spezialpreis der Jury und Preis für die beste technische Leistung