

Dietmar Kammerer

Traum-Reisen, Traum-Geschichten. Lars von Triers Europa-Trilogie

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2946>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kammerer, Dietmar: Traum-Reisen, Traum-Geschichten. Lars von Triers Europa-Trilogie. In: Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid (Hg.): *Das Kino träumt. Projektion, Imagination, Vision*. Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 141–151. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2946>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Traum-Reisen, Traum-Geschichte

Lars von Triers
Europa-Trilogie

Von Dietmar Kammerer

In einem Interview auf der *Hypnotic Features* betitelten Bonus-DVD der insgesamt vier Silberscheiben umfassenden Edition *Lars von Triers Europa Trilogie* spricht der Regisseur in den ersten Minuten gleich dreimal vom Träumen [1]. Das erste Mal in einem relativierenden Nachsatz zu dem Geständnis, dass er so wenig wie möglich unterwegs ist. »Ich träume gerne davon, dass ich auf Reisen bin.« Und nur wenig später bekennt er: »Europa war immer das Reiseziel meiner Träume«, wobei die Doppeldeutigkeit der Formulierung – ist Europa reales oder fantasiertes Ziel? – im Kontext der Aussage unaufgeklärt bleibt. Das dritte Mal geht von Trier auf die Dreharbeiten von *EUROPA* (1991) ein. Da es in der frisch wiedervereinigten Bundesrepublik keine geeigneten Schauplätze gab, die für das am Boden liegende Deutschland im Oktober 1945 eintreten konnten, wickelte die Produktion kurzerhand nach Polen aus, das kurz nach dem Fall des Eisernen Vorhangs ebenfalls seine Stunde Null erlebte. Ohnehin war es nicht historische Genauigkeit, was von Trier in Polen suchte und fand. »Ich weiß nicht, wie Deutschland damals ausgesehen hat, und ich wollte es nicht historisch richtig darstellen. Aber es [Polen] repräsentierte meine Träume über dieses geschichtliche Zeitalter.« Reisen, Europa, Geschichte. Oder genauer: geträumte Reisen, geträumtes Europa, geträumte Geschichte. In von Triers kurzer Selbstauskunft kommen diese drei Begriffe nur als ihr oneirisches Doppel vor, in ihrer verschobenen, entgegengesetzten, entgleitenden, entglittenen, kurz: in ihrer »traumhaften« Gestalt.

Traum-Reise: THE ELEMENT OF CRIME

Nicht reisen, sondern davon träumen, dass man reist. Dass von Trier »wenig unterwegs« ist, ist wohl eine Untertreibung. An anderer Stelle hat er zugegeben, unter panischer Flugangst zu leiden [2]. Das mag, neben seinem bekanntermaßen komplizierten Verhältnis zu Amerika, dazu beigetragen haben, dass von Trier, trotz seines anhaltenden internationalen Erfolges, sich entschlossen hat, in Dänemark und also in Europa zu bleiben, anstatt, wie beispielsweise sein Landsmann Bille August, in die USA und also in die internationale Filmproduktionsmaschine Hollywood zu übersiedeln, was unweigerlich eine Menge Reiseverpflichtungen mit sich gebracht hätte. Es gibt zwei Arten von Reisen, selbstgewählte und auferlegte, solche, in denen man sich verliert, und solche, in denen man sich begegnet. Manchmal muss man beide zugleich unternehmen. *FORBRYDELSENS ELEMENT* (The Element of Crime; 1984) erzählt von solch einer doppelten Reise. Der Kriminalbeamte Fisher (Michael Elphick) ist nach Kairo zurückgekehrt. Mithilfe von Hypnose lässt er sich in die unmittelbare Vergangenheit zurückversetzen, in die Wochen zuvor, die er in Europa verbracht hat, wo er eine Mordserie an jungen Mädchen – die »Lotterie-Morde« – aufklären sollte. Etwas ist geschehen, dass seine Erinnerung blockiert und ihm schreckliche Kopfschmerzen verursacht, die Hypnose soll es an den Tag und zu Bewusstsein bringen (vgl. Film clip no. xx). Der Analytiker begleitet ihn durch Fragen durch seine Erinnerungen. Was wir sehen, ist also die induzierte Suggestion einer Reise, die wirklich stattgefunden hat.

Es ist eine Reise ohne Aussicht. Kairo versinkt im Sand, »Europa« (geografisch genauer wird es nie) steht unter Wasser. Der allegorisch benannte Fisher (dessen Vornamen wir nicht erfahren) bewegt sich träumend/erinnernd durch eine post-apokalyptisch anmutende Landschaft, in der alles Verfall und Fäulnis ist. Seit Jahren scheint die Sonne nicht mehr. Visuell und kompositorisch orientiert sich von Trier in seinem ersten Langfilm an Tarkowski; der Film verwendet vornehmlich lange, ungeschnittene Kamerafahrten und setzt auf eine atmosphärisch klaustrophobische Inszenierung. »Wir wollten den Eindruck eines sehr dich-

ten, geschlossenen Milieus vermitteln. Die Welt in demselben Licht zeigen, wie man es in einer Höhle vorfindet«, erklärte der Regisseur später [3]. In dieser Höhle (der Film endet mit einem Schuss/Gegenschuss auf eine Höhle sowie Fishers zweifelnder Frage: »I want to wake up now. Are you there?«) wird Fisher sich verirren, nicht obwohl, sondern weil er sich streng an das Buch gehalten hat, an den titelgebenden Leitfaden *The Element of Crime*, verfasst von Fishers Mentor, dem blinden Kriminologen Osborne (Esmond Knight). Dessen Methode wird als *mental exercise* beschrieben, tatsächlich handelt es sich um ein sehr handgreifliches Programm der Einfühlung in den Verbecher. Was dieser tat, muss Fisher tun, wo dieser war, muss Fisher sein. Eine Art *method acting* des Sich-Hinein-Versetzens, das von dem zusehends erschöpften Fisher verlangt, sich auf einen vorgezeichneten Weg zu machen: »First part, the body. Second part, the soul.« Die Forderung an konventionelle Detektivarbeit, sich »auf die Spur« des Verbrechens zu begeben, wird wörtlicher Befehl. Fisher findet heraus, dass der Gesuchte »Harry Grey« heißt [4]. Er folgt ihm, und er folgt ihm nach. Lernt dessen Geliebte kennen. Wohnt in denselben Hotels. Nimmt dieselben Tabletten gegen Kopfschmerzen.

Aber ein Psychopath kennt keine Methode. »You're drifting, Mr. Fisher. Take care«, warnt ihn

sein ägyptischer Analytiker aus dem Off. Und irgendwann: »What are you doing?« – »I honestly don't know anymore.« Die beiden Modi der Bewegung – Sich-an-die-Fersen-heften und *drifting*, zielgerichtete Nachstellung und zielloses Umherschweifen – treffen sich im Moment des Kontrollverlustes: Das planmäßige Verfolgen zwingt den Verfolger zur Selbstaufgabe, Fisher desintegriert systematisch. Das paradoxe Miteinander von Verfolgen und Abirren, von Kalkül und Kontingenz findet sich in der Zeichnung abgebildet, die Osborne entwickelt hat, um den Mörder zu stellen: ein Quadrat,

das eine ornamental gewundene Linie – und damit die Wege, das Verhalten des Mörders – »erklären« soll. Fisher erweitert das Quadrat zu dem Buchstaben »H«: Wechsel aus der Geometrie in die Bedeutung, aus den nüchtern-distanzierten Prinzipien des *more geometrico* in die Welt von Initialen, von bedeutsamen, aber unleserlichen Zeichen. »H« für Harry, und »H« für Hypnose. Wenn man will, stehen Quadrat und ornamentale Linie, die Regel und das Regellose, auch für THE ELEMENT OF CRIME selbst, einer entschlossenen Übung im Verbiegen und Verkrümmen vorgegebener Genremuster: »Wir wollten keinen Kunst-Film machen. Wir wollten zeigen, dass man ein bestimmtes Genre, zum Beispiel den Kriminal-Film, auf eine andere Weise benutzen kann, als man es gewohnt ist.« [5]

Katastrophale Traum-Geschichte: EPIDEMIC

Keine Geschichte, sondern der Traum von Geschichte. So wie THE ELEMENT OF CRIME zwei Reisen in einer erzählt, verbindet EPIDEMIC, der nächste Film der Trilogie, zwei Geschichten in einer: zum einen die Geschichte, in der Lars von Trier und Niels Vørsel ihr ursprüngliches Drehbuch an einen Computervirus verlieren (erstes Anzeichen der kommenden Ansteckung) und innerhalb von fünf Tagen, bis zum Besuch ihres Produ-

Das Kino träumt

zenten Claes, ein ganz neues Skript zu Papier bringen müssen. Zum anderen dieses neue Filmprojekt selbst, das *Epidemic* getauft wird, und das als Film-im-Film in Ausschnitten parallel zur Drehbuchentwicklung gezeigt wird. Darin begibt sich der junge und idealistische Arzt Mesmer (Lars von Trier) nach Ausbruch einer unheilbaren und höchst ansteckenden Seuche auf eine Reise in das kontaminierte Gebiet, um Hilfe zu bringen. EPIDEMIC ist demnach eine »reale« und eine »ausgedachte« Geschichte, die Wirklichkeit und die Fingierung des Als-Ob. Und der prekäre Übergang zwischen beidem.

Auch in einem extradiegetischen Sinn ist die Rahmenhandlung »real«. Hier spielen alle Beteiligten sich selbst. Claes Kastholm Hansen war auch im echten Leben vom dänischen Filminstitut als Berater für EPIDEMIC abgestellt. Niels Vørsel hat alle Drehbücher der Europa-Trilogie geschrieben. Das im Rechner verschwundene Skript trug den Arbeitstitel *Der Kommissar und die Hure*, eine unmissverständliche Anspielung auf THE ELEMENT OF CRIME. Keiner der beiden Autoren trauert dem Buch nach, das nicht nur aus dem Datenspeicher, sondern auch aus ihrer eigenen Erinnerung völlig verschwunden scheint. Ohnehin lösen Fehlfunktionen, Missgeschicke oder Katastrophen in EPIDEMIC bei von Trier und Vørsel selten anderes als ungestüme Heiterkeit, zuweilen gar hysterisches Gelächter aus. Ihre unbeirrbar gute Laune verlässt sie nicht einmal im Krankenhaus oder in der Pathologie. Auf Recherche in Deutschland, besuchen sie Udo Kier in Köln, der ihnen unter Tränen eine sehr persönliche Geschichte erzählt (während sie feixend ein Bier öffnen), bei der er zwar »anwesend« war, die er aber erst von seiner Mutter und kurz vor deren Tod erfuhr: wie sie und ihr Neugeborenes im Krieg bei einem Brandbombenangriff beinahe im brennenden Hospital eingeschlossen wurden und wie sie anschließend mit dem Kind auf dem Arm durch die zerstörte Stadt gelaufen ist [6]. Die drei besuchen gemeinsam den Weiher, in den die Menschen damals vor den Flammen flüchteten. Die Katastrophe lauert immer unter der Oberfläche in EPIDEMIC. Eine »nur« erzählte Geschichte rührt zu echten Tränen, die Affekte der Seele rühren die Bewegungen des Körpers: Erst

Traum-Reisen, Traum-Geschichte

»the soul, dann »the body« – das Motto von Fisher wird gewissermaßen umgekehrt.

Während die »äußere« Geschichte in einem dokumentarischen Proto-Dogma-Stil gefilmt ist, mit einer locker gehandhabten 16mm-Handkamera und natürlichen Lichtquellen, ist der Film-im-Film weitgehend klassisch, beinahe schulmäßig in 35mm in Szene gesetzt [7]. Diese gut etablierte Unterscheidung zwischen den Ebenen beginnt jedoch zu verschwimmen, als Vørsel ein frisches

Blatt Papier in die Schreibmaschine – dem Computer wird nicht mehr vertraut – einspannt und den Titel des neuen Projekts eintippt. Die Typenhebel schlagen bis auf die Leinwand durch, fortan wird durchgehend links oben im Bild in roten Lettern das Wort *Epidemic*, mit nachgestelltem und eingekreistem *e*, zu sehen sein – in Art eines Brandzeichens oder eines Branding.

Dieses Gleiten des Ausgedachten in die Realität wird radikalisiert. Der Film findet Schlusspunkt und Peripetie in der Szene, in der dem Produzenten bei einem feierlichen Abendessen das »fertige« Drehbuch vorgelegt werden soll. Der dünne Stapel Papier überzeugt diesen nicht. Vorsorglich haben die beiden Autoren eine Performance organisiert, die die Transformation von den Worten ins Fleisch, von der Fiktion in die Wirklichkeit herbeiführen soll. Ein Hypnotiseur und eine junge Frau werden hereingebeten. Die Frau hat das Skript gelesen, unter den Suggestionen der Hypnose soll sie es nacherzählen (vgl. Filmclip no. xx). Wieder also »Einführung«, unter Fremdanleitung und Ausschaltung des kritischen Selbst-Bewusstseins, und wieder führt ein *mental exercise* zu einer veritablen körperlichen Transformation: Während das Medium den Horror der im Drehbuch beschriebenen Epidemie durchlebt, bricht unter der Abendgesellschaft tatsächlich eine Seuche aus, mit blutigen Folgen. Autoren- wird Gothic-Horrorfilm, Art-house mündet unversehens in Splatter [8]. Statt metafiktionaler, cooler Distanz erleben die Beteiligten – und mit ihnen die Zuschauer – die Kraft der Suggestion. »Du verlässt den Film, du verlässt EPIDEMIC«, befiehlt der Hypnotiseur vergebens dem immer hysterischer schreienden Medium. Sie wacht nicht auf.

Doppelte Leinwand: EUROPA

Die Hypnose in EPIDEMIC war nicht gespielt, sondern »fast die Dokumentation einer Hypnose«, in der die Darstellerin wirklich in Trance versetzt wurde [9]. Dazu von Trier: »Hypnose und Film liegen nah beieinander. Das ganze Drumherum, wenn man im Kino ist, ist sehr ähnlich einer Situation, in der man hypnotisiert wird: 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, eine Parallele zu ziehen. Speziell, wenn man einen Film mit einem Erzähler sieht, ist man sehr nah dran an der Technik des Hypnotisierens. [...] Hypnose ist das Thema in allen drei Filmen – nur in unterschiedlicher Weise.« [10] In EPIDEMIC setzte die Hypnose den Schlussakkord, in EUROPA bildet sie die Ouvertüre (vgl. Film clip no. xx). Wir hören: orchestrale Streichermusik, die regelmäßigen Geräusche einer Eisenbahnfahrt. Wir sehen: Eisenbahnschwellen, die aus einem Dunkel von oben herab durchs Bild gleiten, wie Regentropfen an einer Scheibe. Das Bild ist schwarzweiß, das Format Cinemascope. Eine Stimme setzt an: »You will now listen to my voice. My voice will help you and guide you still deeper into Europa.« [11] Also »Europ-a«, mit einem »a« am Ende ausgesprochen, nicht wie im Englischen eigentlich korrekt, »Europ«. Dieses Europa ist ein mehrsprachiges Hybrid, im Film wird Englisch, Deutsch und Dänisch gesprochen [12]. Der Sprecher beginnt mit der hypnotischen Induktion, indem er langsam bis zehn zählt. Bei »zehn« sind wir »in« »Europ-a«, sind wir »im« Film.

»Hypnoveision« nannte von Trier diesen Einstieg, der den Kinozuschauer als Medium adressiert [13]. EUROPA ist voll von Motiven aus dem Umfeld des griechischen Gottes Hypnos, von Schläfern, Träumern, Stimmenimitatoren und Tierverwandlungen [14]. Der deutschstämmige Amerikaner Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) trifft kurz nach Kriegsende in Frankfurt am Main ein. Er will eine Stelle als Schlafwagenschaffner beim staatlichen Eisenbahnunternehmen *Zentropa* antreten. Er sieht diesen Schritt als Beitrag zur Völkerverständigung, wird jedoch durch die Bekanntheit mit Katharina (Barbara Sukowa), der Tochter des Gründers von *Zentropa*, in die Intrigen und Pläne der deutschen »Wewölfe« verwickelt, Partisanen, die Anschläge gegen die Besatzung durchführen. Am Ende wird er aus Rache, Eifersucht und Enttäuschung selbst zum Terroristen, sprengt einen Zug in die Luft und stürzt zusammen mit ihm in den Fluss.

Komplementär zur Anfangssequenz setzt die Coda des Films mit einer weiteren Hypnose ein. Eingeschlossen im sinkenden Wagon, kämpft Leo-

»Hypnovision«: Die Eingangssequenz von EUROPA

pold unter Wasser um sein Leben. Wieder setzt der Erzähler ein: »You will drown. On the count of ten, you will be dead.« Jeder induzierte hypnotische Zustand (ein Umstand, der im gängigen Vergleich von »Im-Film-sein« und »In-der-Trance-Sein« gerne ignoriert wird) braucht als Gegenstück eine Exduktion: die Aufhebung der Suggestionen und die Herausführung aus dem somnolenten Zustand durch den Hypnotiseur, damit der Schläfer erwacht. Leopold jedoch wird im Fluss ertrinken. Die Stimme fährt dennoch fort, ihn anzusprechen. In seinen

Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse spricht Freud davon, dass Sterben im Traum oft durch eine Eisenbahnfahrt symbolisiert werde, die Geburt hingegen durch einen Sturz ins Wasser [15]. Fisher findet aus seinen Erinnerungen und der Hypnose nicht mehr heraus, die Abendgesellschaft in EPIDEMIC sehen wir tödlich erkrankt, aber nur Leopold Kessler stirbt und wird wiedergeboren.

So ist EUROPA durchsetzt von Motiven des Schlafens und des Träumens. Die augenfälligste Beziehung zum »Traum« unterhält der Film jedoch

in seinem wichtigsten Gestaltungsmittel. Die Technik der Rückprojektion wurde ursprünglich entwickelt, um die Illusion von Mobilität auch auf einer Studiobühne zu ermöglichen. Ihre klassische Einstellung ist die frontale Sicht in das Innere eines Autos, durch dessen Heckscheibe wir den Straßenverkehr sehen. Dieser Versuch, durch die Überlagerung von Außen- mit Innenaufnahmen mehr Realismus in geschlossene Studios zu bringen, ist bekanntlich nur selten gelungen; trotz ihrer zeitweilig massenhaften Verwendung gilt die Rückprojektion als illusionszerstörend. Der irrealer Effekt, den sie hervorruft, ließ sich viel besser in Bildern zur Wirkung bringen, die nicht nach außen, sondern in ein verzerrtes Inneres wollten, in die Psyche der Figuren; oft genug diente sie der Ins-Bild-Setzung vor allem wahnhafter und halluzinatorischer Vorstellungen. Von Trier setzt sie zum Geschichtsunterricht ein. In der allgemeinen Euphorie über Wiedervereinigung und Fall des Eisernen Vorhangs erinnert er an den barbarischen Schrecken, der von Deutschland ausging.

Coda

»Übrigens gibt es zwei Arten von Industrie, und das Bild gehört zur zweiten Art. Es gibt die Tagesindustrie – ich nenne das die Tagesindustrie –, die nämlich, bei der die Körper sich bewegen. Die Gesten der Arbeiter, die die Gegenstände machen, wenn sie ein Bett zusammenbauen oder ein Auto, wobei der Körper in Betrieb ist und in gewisser Weise ausgenutzt wird. [...] Und dann gibt es die Nachtindustrie. Die Industrie, bei der das Innere des Körpers in Betrieb ist, dazu gehören die Lüste, die Psychologie, die Nerven, die Empfindungen, die Sexualität. [...] [W]o der Umstand ausgebeutet wird, daß man aus sich selbst heraus möchte – die Aubeutung, die nach der Tagesindustrie kommt –, und dann, was man heute, grob gesagt, die Mafia nennt, die zu dieser Industrie gehört, und dann die Schauspielindustrie, das Showbusiness, das Filmindustrie, Fernsehen und Musik umfaßt – sie alle gehören zu dieser Industrie.« [16]

Zu dieser schönen und klarsichtigen Erkenntnis Godards sollte ergänzt werden, dass auch Bett

und Auto Orte sind, an denen Menschen nicht »in Betrieb« sind, sondern ruhiggestellt für eine andere Bewegung: Das Auto erlaubt die Fortbewegung im Sitzen, das Bett erlaubt die innere Bewegung in Ruhe, die »Traumarbeit«, wie Freud sie nannte. In einem Schlafwagen kann man beides: träumen und sich fortbewegen. Kein Wunder, dass von Trier und sein Produzent Peter Aalbæk Jensen ihre gemeinsame Produktionsfirma *Zentropa* taufte, nach der fiktiven Schlafwagengesellschaft in EUROPA [17].

Anmerkungen

- 1 TRIERS ELEMENT (1991; R: Nikolaj Buchardt).
- 2 Vgl. Lars von Trier: Ich habe einen Traum. Traumreise. In: Die Zeit, 23.10.2003, S. 62. Dort erklärt der Regisseur, dass Reisen für ihn gleichbedeutend sei mit Enttäuscht-Werden. »Ich finde es besser, nicht zu reisen, dann bleibt die Welt ein wunderbarer Ort.« Wenn die Vorstellung zu fantastisch ist, kann die Realität nur ernüchtern. Statt realer unternimmt von Trier lieber »das, was man eine schamanische Reise nennt«, einen mithilfe einer Trommel herbeigeführten meditativen oder tranceähnlichen Zustand, als dessen mentalen Ausgangspunkt der Träumende immer die Vorstellung einer Höhle wählt. Er betont die Intensität der Erfahrung: »Wenn man sich auf diese Fantasiereisen begibt, lacht man, schwitzt man, weint man, als wäre alles real.« Alles ist möglich, sogar, sein Schutztier zu treffen. Bei von Trier ist es der Otter. »Und der Otter ist immer da, wenn ich es will. Ich kann ihm Fragen stellen. Wir sprechen darüber, was ich tun sollte und was nicht. Mein Otter wird mich immer retten.« Gleichviel, ob man solche Selbstaussagen des Enfant terrible für bare Münze, für gelegentliche Übertreibung oder für höhere Buffonerie hält, sie dürfen, wie jedes Interview, als Teil der Produktion der künstlerischen Persona des Filmemachers in Betracht gezogen werden.
- 3 Lars von Trier im Gespräch mit Alain Carbonnier und Doug Headline für Cinema, wieder abgedruckt in: RealFiction-Filmverleih (Hg.): THE ELEMENT OF CRIME (Presseheft). Der Einsatz von Natriumlampen, die das charakteristisch kränklich-gelbe Licht des Films produzierten, brachte dem Film in Cannes einen Spezialpreis für technische Innovation ein. Der Nachteil der Lampen war, dass sie bei Berührung mit Wasser sofort explodierten.
- 4 Dieser »Grey« ist nicht nur weder schwarz noch weiß, eine ungreifbare Figur im Schatten. Sein Vorname – Harry – scheint in der Filmgeschichte zudem

- regelmäßig für Personen reserviert, deren Tod oder Verschwinden die Hauptfigur auf eine Reise schickt: Siehe *THE THIRD MAN* (Der dritte Mann; 1949; R: Carol Reed) und ein paar Jahre später *THE TROUBLE WITH HARRY* (Immer Ärger mit Harry; 1955; R: Alfred Hitchcock). Der Detektiv in *ANGEL HEART* (1987; R: Alan Parker), der auf der Suche nach einem Serienkiller am Ende feststellt, dass er selbst der Mörder war, heißt natürlich Harry Angel (Mickey Rourke).
- 5 Lars von Trier im Gespräch mit Alain Carboneur und Doug Headline, a.a.O.
 - 6 Krankenhäuser können zur tödlichen Falle werden (ein Vorgeschmack auf *RIGET / Geister*; 1994; R: Lars von Trier)), die Wissenschaft bringt der Menschheit das Unheil, das sie abwenden sollte. Das wird in *EPIDEMIC* nicht nur in den Anspielungen auf die Geschichte des Pharma- und Chemieunternehmens Bayer AG – während des »Dritten Reiches«: IG Farben – formuliert, deren Fortschritt ebenso Kopfschmerztabletten (für gestresste Drehbuchautoren) hervorbringt wie Brandbeschleuniger (für Luftangriffe) oder Zyklon B. Auch im Film-im-Film erkennt der Arzt, der auszog, die Krankheit zu bekämpfen, zu spät, dass er selbst der Überträger der tödlichen Seuche war. Die spielerische Entdeckerfreude, mit der Lars und Niels eine Tube Zahnpasta aufschlitzen, um herauszufinden, wie die schönen Streifen entstehen, hat ihren »ernsthaften« Widerpart in der Szene gegen Ende, als der Hypnotiseur beginnt, die eiternden Pestbeulen aufzuschneiden.
 - 7 Die Kamera für diesen Teil übernahm Henning Bendtsen, der auch die letzten beiden Regiearbeiten von Carl Theodor Dreyer, *ORDET* (Das Wort; 1954) und *GERTRUD* (1964), fotografiert hatte. Von Trier verpflichtete Bendtsen auch für *EUROPA*.
 - 8 Von Triers Affinität zu den »abjekten« Genres lässt sich auch am Casting von *ME ME LAI* als Geliebte/ Prostituierte in *THE ELEMENT OF CRIME* ablesen. Die burmesisch-britische Schauspielerinnen wurde in den 1970er Jahren vor allem durch Auftritte in den Filmen der *MONDO CANNIBALE*-Reihe (IL PEASE DEL SESSO SELVAGGIO; 1972-1980; R: Umberto Lenzi u.a.) bekannt.
 - 9 Lars von Trier im Interview mit Peter Kremiski, in: *Filmbulletin* 371991.
 - 10 Lars von Trier im Interview mit Peter Kremiski, a.a.O. »Mesmer«, der Name des Arztes, den Lars von Trier im Film-im-Film spielt, ist natürlich eine Referenz auf den Entdecker des »animalischen Magnetismus«, Franz Anton Mesmer (1734-1815). Zu Kino und Trance allgemein vgl. Ute Holl: *Kino, Trance & Kybernetik*. Berlin 2002.
 - 11 Sprecher: Max von Sydow, der als Kind noch »Carl Adolf« gerufen wurde und in der Schule Deutschunterricht nahm.
 - 12 *EUROPA* entstand in dänisch-französisch-deutsch-schwedischer Koproduktion. Trotz seines Titels spielt der Film ausschließlich im Deutschland des Jahres 1945, das zu diesem Zeitpunkt jäh aus seinen groß-europäischen Träumereien gerissen wurde.
 - 13 Lars von Trier im Interview mit Peter Kremiski, a.a.O.
 - 14 Hypnos, der griechische Gott des Schlafes, hat drei Söhne: Morpheus, Gott des Traumes, der jede beliebige (beseelte) Gestalt annehmen kann; Phobos, der sich in Tiere, und Phantasos, der sich in die see-lenlosen Elemente verwandelt.
 - 15 Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: S.F.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge* (Studienausgabe Band I). Frankfurt/Main 2000, S. 43-445, hier S. 162-163.
 - 16 Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München 1981, S. 248.
 - 17 Online: www.zentropa.dk. Die fingierte Film-*Zentropa* wiederum lieh ihren Namen von der »Mittel-europäischen Schlaf- und Speisewagen Aktiengesellschaft«, oder kürzer und bekannter: *Mitropa*, einem Unternehmen, das 1916 mitten im Ersten Weltkrieg in deutsch-österreichisch-ungarischer Zusammenarbeit gegründet wurde zu einer Zeit, als Europa in Flammen stand und der Service der Feindes – die belgisch-französische »Internationale Schlafwagen-gesellschaft« – nicht länger erwünscht war.