

Ute Holl

## *Mazzen Fazzen Augenjazzen*

Lars von Trier stellt sich in eine schöne Tradition, wenn er ausgerechnet im Kontext eines Films über sinnlich inspirierte weibliche Metaphysik beginnt, die Dramaturgie am Filmmaterial selbst zu exkutieren. Die folgende Skizze verfolgt die Arbeit des technisch Unbewußten einer männlichen Künstlerschaft, wie sie sich in der Materialität der Medien realisiert.

1.

Geschichten des Auges handeln vom Rieseln des Lichts, vom Feuer am Grunde einer Schale, von Gefräßigkeiten, seltsamen Attraktionen, von Heliotropismen des Leibes und dem Amorphen jeglichen Organs.

2.

Geschichten des Blicks hingegen erzählen von Strahlen, von Optik, vom Anderen, das das Selbst exzentriert. Der Blick setzt ins Verhältnis.

(Der Blick setzt mit dem Begehren das große Spiel der Liebe und des Hasses, des ›hainamour‹ ins Bild, das in Konventionen und Agencements seinen Halt verlangt.)

3.

Gefühle sind mit Filmtechniken kulturell solidarisch, und verstößt man bewußt und entschieden gegen die Konventionen der Kamera- und

Montagearbeit, lassen sich Gefühle mischen. Godard, der stets versucht, in diesem Sinne die Evidenz des filmischen Raumes zu sprengen und derart gemischte Gefühle zu synthetisieren, stellte nach *Une Femme est une Femme* fest:

»Des comédies sont jamais filmées en gros plan, elles sont toujours filmées en plan général. Et alors lá, quand elles sont filmées en gros plan, elles devenaient pathétiques. Alors qu'il exprimait des sentiments dans une situation comédique, c'est le beau dans le film. Mais pour ça le film n'est pas marché.«<sup>1</sup>

Godards Kino läßt sich als eines beschreiben, das den Blick, und zwar den eigenen, vom Anderen her gebrochen sieht, wobei er da eine seltsame Kooperation zwischen dem Apparat und der Wunschproduktion sieht: »Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen«, heißt es gleich am Anfang seiner »Geschichte des Kinos«, und er beginnt, den Abgrund zwischen Wahrnehmung und Erinnerung im Kino in Anlehnung an Freuds Traumdeutung auszuloten.

Kino ist, das zeigt uns Godard in seiner langen, auf Video bearbeiteten Geschichte des Kinos, ein Hin und Her zwischen Übertragungs- und Speichermedium, in dem wir leicht in Trance geraten können. Anders als Regentropfen, Wasserpfützen oder Meeresspiegel, von denen sich der menschliche Blick von jeher täuschen und ins Imaginäre befördern ließ, manipulieren optische Instrumente die Wirklichkeit, wie wir sie wahr haben können, gezielt und berechenbar nach den Gesetzen der Reflexion und Refraktion. Seitdem verkennen und verlieren wir uns nicht mehr auf den Oberflächen fließender oder stehender Gewässer, sondern in einer Bilderwelt, die unseren Blick in unmenschliche Brennweiten und Perspektiven mitreißt. Die Beziehungen zwischen diesen Punkten sind dank Speicherung und dann Übertragung auf Video, das die Filme und damit Erinnerungen adressierbar macht, zu rekonstruieren. Vorstellungen werden, ganz wie Freud es für die

1 Godard über *Une Femme est une Femme* in Janine Bazin und André S. Labarthe (1995) *La nouvelle vague par elle-même*. La Sept/Arte (1995). »Komödien werden niemals in Großaufnahme gefilmt. Sie werden immer in Totalen aufgenommen. Und wenn man sie dann in Großaufnahmen filmt, werden sie pathetisch. Daß er Gefühle in einer komödiantischen Situation ausdrückte, das war das Schöne an dem Film. Aber genau deshalb ist er auch nicht gut gelaufen.« (meine Übersetzung, U. H.)

traumhafte Regression beschrieben hat, in sinnliche Bilder rückverwandelt, allerdings als spezifische Erinnerungen nur insofern, als dem spezifische Arbeit an den Parametern des technischen Apparats Kino oder des technischen Speicher- und Weiterbearbeitungsapparats Video vorausging. Ob *Une Femme est une Femme* nun gut gelaufen ist oder nicht, die Gefühle des Films liegen als Geschichte vor.

## 4.

Ein Film, der dagegen richtig gut gelaufen ist, weil er Zuschauer und Juroren vieler Festivals rührte, ist Lars von Triers *Breaking the Waves*. Von Trier hat in diesem Film nicht nur Konventionen der Optik, der Einstellungen, der Lichtverhältnisse und der Montage durchbrochen, sondern versucht, visuelle Muster am Material, am Medium selbst zu brechen. Die Wellen, die es zu brechen gilt, sind nicht nur die prä-ozeanischen der Nordsee und die post-emotionalen der getrennten Liebenden, sondern die Lichtwellen selbst, die das Sehen im Kino bilden.

Wavebreaking adressiert Empfindlichkeit. Die calvinistischen Bewohner der schottischen Insel, auf der die Protagonistin Bess lebt, sind unempfindlich. Verletzungen und Kränkungen nehmen sie mit gleichbleibend versteinerten Minen hin. Bess dagegen ist empfindlich, Kummer, Schrecken, Angst greifen sofort ihre Nerven an.

Aber nicht nur die Empfindlichkeit der Hauptdarstellerin adressiert der Film. Wie Godard interveniert auch Lars von Trier auf der Ebene der kinematographischen Apparate, die Sichtbarkeit erst geben. Doch während Jean-Luc Godards Interventionen immer noch im signifizierbaren Bereich jeder Filmanalyse liegen, bearbeitet Lars von Trier in *Breaking the Waves* die Oberfläche des Bildes, das Flimmern, das Rauschen der Bilder selbst.<sup>2</sup> Es ist insbesondere der Transfer der Bilder von einem Medium aufs andere, der die Wirkung von *Breaking the Waves* produziert, das Mazzen und Fazzen, das das Bild vom Flimmern zum Flirren bringt.

Lars von Trier erklärt die Postproduktionsprozesse des Films zum Moment, an dem er dessen Romantizismus zu einer Realität hin bricht,

2 Und das ist nicht mehr signifikant oder signifizierbar in der klassischen Filmanalyse. Vgl. z. B. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar, 1993.

wirkungsästhetisch. Anders seien die Gefühle des Melodrams nicht zu ertragen.<sup>3</sup>

Deshalb schickte er die Bilder durch verschiedenen Transformationsprozesse, läßt die Lichtwellen brechen. Läßt die Lichtwellen sich brechen und beobachtet die Turbulenzen im Bild.

## 5.

Beim MAZZen (Magnetische BildAufZeichnung) wird das durch die Optik gebrochene, durch chemische Prozesse gespeicherte und reprojierte Licht der 24 oder 25 Bilder pro Sekunde, die durch eine Dunkelphase getrennt sind, zunächst in elektronische Signale umgewandelt und diese dann als magnetische Felder gespeichert, wobei die Bildinformation vor der Aufzeichnung in ein frequenzmoduliertes Signal umgewandelt werden muß. Aus dem gerade eben nicht wahrnehmbaren Flackern 24 mal die Sekunde wird ein wandernder punktförmiger Strahl, als der das Videosignal die 625 Zeilen des PAL-Systems in jeweils 50 Halbbildern oder 2 mal 312,5 Zeilen pro Sekunde durchläuft, das in den Rotoren der Hubschrauber von *Breaking the Waves* in der Tradition seit spätestens Coppola als metonymische Brücke ins Herz menschlicher Phantasmagorie, das heißt ins Imaginäre der Kinowahrnehmung, gepumpt wird.

Die Effekte ahnen wir noch im Material, das auf der Leinwand erscheint oder das sich, noch ein weiteres Mal elektromagnetisch prozessiert, auf unseren Mattscheiben zeigt:

1. die Reduktion der Lichtmenge pro Bild – im Laufe der Übersetzung in das Luminanz- und Chrominanzsignal – produziert schwarze Streifen an kontrastreichen Rändern, produziert Lichtinseln und Farbflecken,
2. die Reduktion des Kontrastumfanges generiert ein teilweises Überstrahlen, teilweises Versinken des Bildes ins Schwarze, dem durch die Anhebung des Signals gegengesteuert werden kann, so daß sich ein neues Rauschen über die Bilder legt, das nichts mit dem filmischen zu tun hat,

3 Vgl. Achim Forst, *Breaking the dreams: das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren, 1998, S. 141.

3. neue Muster, neue Moirés, Interferenzen, die ein neues Flimmern ins Bild bringen, entstehen durch die Übertragung auf das Videosignal.

Rauschen und Interferenzen können sich aber ebensogut beim zweiten Transferprozeß einstellen, wenn nämlich das Videomaterial wieder auf 35-mm-Film überspielt, gefazt wird und die Bildpunkte zuvor interpoliert werden, um eine höhere Dichte auf das Zelluloid zu belichten, um neue Licht- und Farbflächen zu errechnen. Die verschiedenen Zwischenstadien des Prozesses können außerdem digitalisiert und zusätzlich mit elektronischen Bildbearbeitungsverfahren gestört werden. Eine Art künstliche Entropie am Bild.

Im Interview mit Stig Björkman erklärt Lars von Trier: »[Wir haben] einen Stil gewählt und ihn wie einen Filter über die Handlung gelegt, als würde man beim Pay-TV ein Signal für das Fernsehen dekodieren müssen. Hier kodieren wir ein Signal für den Film, das die Zuschauer nachher dekodieren müssen.« Diese Feststellung gilt aber eben nur metaphorisch. Lars von Trier, Künstler, Katholik, braucht nicht zu wissen, was er tut. Technisch nämlich können diese Effekte anders als beim Pay-TV nicht mehr dekodiert werden.

Im Mazzen und Fazzen rechnen und rendern die Apparate Bilder nach ihrem Bild. Wir können nur noch die Effekte der Empfindlichkeit des Materials als Effekte auf unsere eigene Empfindlichkeit konstatieren. Auf unsere Augen, auf unsere Nerven, unter Umgehung des Blicks. Unbemerkt sind wir dem Anderen unterworfen, was Lacan verschmitzt als Genießen begriffen wissen wollte. Das Flimmern und Rauschens irisiert unser Auge, kurz bevor sich der Blick als Bild einschaltet und die Gestalt uns trifft.

Wir sehen bzw. spüren Spuren, aber wir wissen nicht, wer oder was sie hinterläßt: um lineare Formen bilden sich harte Konturen, die Textur der Haut wird unreal, die Bartstoppeln der Männer von der Bohrinself sehen aus wie schwarze Krümel im Gesicht, in hellen Szenen sehen Hautflächen aus wie die von Porzellanpuppen und in den berühmten dunklen Szenen in der Kirche, in der Bess mit ihrem Gott spricht, wird mit der Luminanz auch das Rauschen verstärkt, so daß der ganze Raum anfängt zu flimmern. Nach dem Rücktransfer aufs Filmmaterial wird aus den überstrahlten und chromatisch zusammengeschobenen Bildern ein neues Leuchten, das sich durch technische Transformation oder Transsubstantiation konstituiert hat. Unschärfen entstehen: im mulmigen Rot des Badezimmers, in dem Bess sich entjungfern läßt, in schlam-

migen Braunflächen der Körper der Männer auf der Bohrinself, kurz bevor Jan vom Bohrer getroffen wird. Weiße Flächen leuchten hinter den Fenstern auf und Flackern im Brautkleid, a whiter shade of pale, wie es zur Kapitelüberschrift 4 gespielt wird, kurz bevor die ganze Gemeinde mit weißen Gesichtern in der Kirche wie versteinert, vermarmort einer letzten Strafpredigt des Pastors lauscht.

Am eindrücklichsten sind die Interferenzen und Moirés an Bess' Mütze, die wie ein Flimmern um ihren Kopf erscheint, ein Flimmern, das später, wenn sie noch Schal und Fischgrätmantel trägt, die ganze Person umreißt. Das Filmmaterial läßt es eher strahlen, zurück auf Video bzw. Fernsehformat fängt es an zu flirren. Bess als Madonna im Flimmerkranz, im verrauschten Raum, aus dem sich Gott anwesend meldet.

Es ist dieser Teil des Films, der den Augenjazz macht, eine Inszenierung des Sounds der Bilder, als Einsatz ihres aus dem Rauschen gewonnenen Geräuschs. Bis hierher korrespondieren auch die Turbulenzen der Filmerzählung mit den im Bild provozierten Turbulenzen der Lichtwellen durch ihre Wandlung in elektro-magnetische Signale. Wie der Auftritt einer Rockgruppe ist der Einbruch der Männer von der Bohrinself in die calvinistische Gemeinde ins Bild gesetzt. Ein ekstatischer Prozeß, in dem Bess, deren notorische Empfindlichkeit in der Gemeinde pathologisiert worden war, in einer Art sexueller Erweckung und erotischer Erweckung gezeigt wird, ekstatisch, hingerissen, wachgeküßt ...

Der Film erhält eine Gegenbewegung in dem Maße, wie das Flimmern und Rauschen nicht mehr Effekt dezentrierter Wahrnehmung, sondern als Raum Gottes recodiert wird, in dem Maße, wie der heitere Sex vom Anfang im Namen des Herrn ergehen muß, in dem Maße, wie sich kleinliche theologische Tauschverhältnisse – Schuld, Sühne und Opfer – an die Stelle des Wunsches setzen. Video kann sich zwar zum Mazzen und Jazzen benutzen lassen, ist aber eben nicht einfach Wunschmaschine, sondern auch Apparat zur klaren Ordnung und Adressierbarkeit von Bildern. Zu ihrer Feststellbarkeit.

An dieser Stelle erinnert Lars von Triers Gebrauch der Geräte an den reformatorischen Einsatz der Musik. Das Verhältnis zwischen Maschinen-Bauplan und Gestimmtheit, zwischen »Numerus und Affectus« – wie ein schönes Buch des Musikhistorikers Hermann Zenck heißt –, bestimmt, wie göttliche Ordnung nach Maß, Zahl und Gewicht beispielsweise im Barock die Musik im Symbolischen aber

auch im Apparativen implementiert hat, um dann erst recht zu ekstatischen Effekten zu führen.

Aber wenn der Affekt zu sprechen anfängt, hatte er auch damals nicht viele Optionen. Andreas Werckmeister, der 1691 das gleichmäßig chromatisch durchgegliederte Wohltemperierte Klavier konstruierte, schrieb: »Das Gehör ist nur gleich als ein ›Ja, Herr‹ bewilligt und belustigt sich an dem, was durch ein gut Fundament geschlossen und erbauet ist.«<sup>4</sup> Implementierter Gehorsam. In die Wunschmaschine implementierter Gehorsam. Bach unterschrieb seine Werke deshalb eben noch einmal mit »sdg«, *solī deo gloria*, und integrierte diese Buchstabenfolge in die Kompositionen, eine im Sound nicht mehr hörbare Ordnung, eine verborgene Relation, aber eine anwesende.

Aus dem Flimmern des Raumes, in dem sich Gott als calvinistischer entpuppt, als einer, der seine kleinliche Befriedigung aus Buchstaben-treue zieht, fragt er, Gott, Bess, als sie sich den Geliebten Jan von der Bohrsinsel sofort zurückwünscht, so hinterhältig wie präzise: »Weißt Du genau, daß das wirklich Dein Wunsch ist?«

Damit hat dieser Gott zumindest in Godards auf Video erinnertes Kinogeschichte seinen Anspruch auf den einen Ort im Raum des Cinéma verspielt. Im Traum wie im Kino nämlich gilt: Entweder man wünscht, oder man weiß ganz genau.

An dieser Stelle will ich noch einen Film erwähnen, den Sie alle gut kennen, Hitchcocks *Birds*, der auch den Blick mit den Augen hintergeht, der ebenfalls direkt auf die Nerven wirkt, bevor ein Blick uns Vögel sehen läßt. Auch bei Hitchcock gibt es diese Bilder, die Licht- und Bewegungseffekte des Filmischen sind, das vorbeihuschende Weiß auf der Leinwand, das Zucken und Flirren, das noch nichts mit einer Gestalt des Vogels zu tun hat. Ganz am Ende des Films, als Tippiie Hedren/Melanie Daniels zum letzten Mal in die Kammer geht, in der die Vögel eingebrochen sind wie unberechenbare Elemente in eine zwangsweise entsinnlichte Umgebung, wird das Weiß auf der Leinwand zu einem flappenden Flackernden, als sei ein Experiment Étienne-Jules Mareys schief gelaufen und als hätten sich die Vögel, deren Flug Marey eigentlich festhalten und vermessen wollte, ins Phantom des Ursprungs vom Kino selbst verwandelt. Auch Hitchcocks Film übrigens handelt

4 Werckmeister zitiert nach Harry Hahn, Symbol und Glaube im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach. Beitrag zu einer Bedeutungskunde. Wiesbaden: Breitkopf & Haertel, 1973. S 7.

von einer jungen Frau, die ihre sexuellen Interessen mit Nachdruck und gegen calvinistische Konventionen verteidigt und die damit, wie allerseits unterstellt wird, den Raum von Bodega Bay (wiederum ein kleines Nest am Meer) so kontaminiert, daß die Natur flirrende Rache nimmt. Die Rache ist mein, kann der Regisseur sagen, wenn er die Leinwand bearbeitet. Die Figur Melanie Daniels muß ihre Lust auf Männer zwar nicht mit dem leiblichen Leben bezahlen, jedoch mit einem hysterischen abwehrenden Zucken der Hand, als könne sie das Symptom ihres aus den Bahnen gelaufenen Begehrens nicht mehr anhalten. Sie folgt ihrer Empfindlichkeit, wie unsere Wahrnehmung der Empfindlichkeit des Filmmaterials folgt, das aus hysterisch gewendetem Vogelflug ein Augenflackern macht.

Übrigens ist auch die Protagonistin in *Une femme est une femme*, ich erinnere Sie, eine, die in ihrer sexuellen Unternehmungslust und Forderungen »ich will ein Kind!« »ich will tanzen!« »ich will ... !!!« eine Zumutung für ihre beiden Männer wird. Allerdings ist ihre Stripperexistenz weit von dem Klischee entfernt, in das Lars von Trier seine Figur Bess O'Neill hineinprügelt. Dennoch ist es interessant zu bemerken, daß auch Godard gerade hier mit *la pellicula*, dem Häutchen des Films selbst experimentiert und zum ersten Mal Farbfilm benutzt. Anna Karina/Angela wird in allen Farben beleuchtet, erscheint rot blau lila und ihre ekstatischsten Momente verdanken sich brav dem Materialeffekt.

Von JLG, diesem Künstler-Programm, das schweizerfranzösisch dahingehaspelt so etwas wie »Ich-Sie-Ich« oder »Ich-Sie-Gehabt« heißen könnte, zurück zu LvT, der wie ein Turnverein heißt. Dogma 95. LvT's wildem und ungesteuertem Abhängen in der kombinatorischen Matrix von MAZ und FAZ entsprechen in den Tableaus von Pausenbildern, die er einfügt, äußerst kontrollierte Bildzubereitungen, deren Ausführung er dem Maler Per Kirkeby überließ.

Sie erinnern sich, Kirkeby und seine Mitarbeiter generierten in aufwendiger Pixel-für-Pixel-Bearbeitung aus gefilmten Bildern von Hügeln, Wiesen, Wolken und Sonnen künstliche Landschaften im Computer, deren medialer Status, das heißt, deren Realitätsmischcharakter nicht sofort zu begreifen ist, deren Farben an vergangene Zeiten erinnern, deren Räume an vergangene Fluchten, und so mäandern diejenigen, die es zeitlich trifft, in diesen Pausenbildern verblüfft durch eigene Erinnerungsbahnen in die siebziger Jahre – die dank der sinusgereinigten Aufnahmen alter Popsongs natürlich pixelig rekonstruierte



Zustände der siebziger Jahre sind und gerade nicht das, was JLG als Erinnerung und genauer mit Freud als Sinnlich-Werden der Vorstellung als Wahrnehmung bezeichnete.

Godards high fidelity an den medialen Transfer protokolliert immer auch, wie abhängig wir von der Übertragungsform sind, wenn es um Erinnerungen an und Aktualisierung von Zuständen geht. Von Trier hingegen verzichtet auf Tonaufnahmen von zerkratzten Deep-Purple-Platten, gar nicht zu reden von Bands, die mit komplexeren Mischern und Synthesizern anfangen, Sound durch Rückkopplung zu produzieren. Und er verzichtet auch auf die richtigen Filmaufnahmen von Wellenbrechern mit ihren beruhigenden Turbulenzen.

Im letzten Bild des Films, wenn der göttliche Raum sich mit dem Filmischen vereinigt, wenn die Glocken oben am Himmel bimmeln, aber wir, noch höher, von oben herab aus göttlicher Perspektive auf die Bohrinself schauen, wo das Wunder als Himmelfahrt von Bess bejubelt wird, da vereinigt sich auch computergerechneter Raum mit dem Gemazten und Gefazten zu einer dreieinigen Realität. In diesem Moment erkennen wir jedoch auch, daß dieses Bild nur ein Zitat ist, vom Bild mitten in Birds, in dem Hitchcock eine Standkamera am Himmel anbrachte, von dem aus die Vögel kreisend über Bodega Bay sichtbar werden, während unten das Leben weiter dem Abgrund entgegengeht.

Am Ende, als Bess sich geopfert hat, als Lars von Trier Bess O'Neill geopfert hat, als LvT sich seinen Segen von den Apparaten her wieder auf das eigene Künstlerkonto gebucht hat, da schreibt er sich wieder in Filmgeschichte ein. Die Rache ist mein, Ich habe es getan, aber es hat eine eindeutige Tradition: A. H. fecit. Aus s.d.g., »*soli deo gloria*«, wird s.c.g., »*soli cinemam gloria*«. JLG kommentierte solches stets mit s.q.p: »*sauve qui peut*«.

(Dieser Text wurde auf der Hyperkult-Tagung 2002 als Vortrag gehalten, der Charakter der [An-]Rede wird nicht verborgen.)

*Literatur*

- Bazin, Janine/Labarthe, André S.: La nouvelle vague par elle-même, 1995.  
(Film)
- Forst, Achim: Breaking the dreams. Das Kino des Lars von Trier. Marburg:  
Schüren 1998.
- Hahn, Harry: Symbol und Glaube im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von  
Joh. Seb. Bach. Beitrag zu einer Bedeutungskunde. Wiesbaden: Breitkopf  
& Haertel 1973.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.