

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 38 (1996)  
**Heft:** 208

**Artikel:** Die Kamera atmet, der Schnitt seufzt, das Kino lebt : Breaking the Waves von Lars von Trier  
**Autor:** Jansen, Peter W.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866606>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

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

.....

# Die Kamera atmet, der Schnitt seufzt, das Kino lebt

BREAKING THE WAVES

von Lars von Trier



Orson Welles befreite die Kamera noch einmal, ähnlich wie dann zwanzig Jahre später Godard noch einmal die Schnittmontage revolutionierte.

Pier Paolo Pasolini wollte, dass man die Kamera spüre, aber damit war der Streit beileibe nicht erledigt. Buñuel hat die Kamera so gut wie nie bewegen wollen, und die Vorwegtravellings in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* sind, bei ihm, eine Ausnahme und optische Sensation. Auch Hawks und Ford wussten immer, wo die Kamera stehen sollte, Hitchcock bewegte sie fast nur, wenn er ein Ausrufezeichen setzen wollte, bei Ozu stand sie vorwiegend still in der tiefgestellten Position, in der man im traditionellen Japan auch zu sitzen pflegte, und Kurosawa lässt lieber den Schnitt spüren und die Anwesenheit mehrerer Kameras gleichzeitig auf der Szene.

Seit der Erfindung der «entfesselten Kamera» durch den deutschen Filmexpressionismus hat es – ein Glück – nie Ruhe gegeben an dieser Front, an

der Eisenstein mit und gegen Lang und Murnau stritt, denn auch seine «Montage der Attraktionen» war schnittbetont und brauchte ein Allotria der Kamera kaum. Orson Welles hat dann noch einmal Bewegung in den Stellungskrieg gebracht – ähnlich wie etwa auch Max Ophüls –, indem er in *CITIZEN KANE* auf keine überkommene Grammatik mehr Rücksicht nahm. Er befreite die Kamera noch einmal, ähnlich wie dann zwanzig Jahre später Godard noch einmal die Schnittmontage revolutionierte, indem er (in *A BOUT DE SOUFFLE*) eher mutwillig und ziemlich verrückt dem Zwang gehorchend, einen viel zu lang geratenen Film auf Normalmass zu bringen, ganze Einstellungen aus kontinuierlich gebauten Sequenzen wegschnitt und so die «Ellipse» zwar nicht unbedingt erfand, aber zum beherrschenden Erzählmoment machte.

Angesichts von BREAKING THE WAVES glaubt man sich wieder an einem Wendepunkt der filmischen Erzählsprache zu befinden: Die Kamera bringt sich in jedem Augenblick zur Geltung als die Prosa und die Syntax, in denen dieser Film erzählt ist.

Angesichts von BREAKING THE WAVES glaubt man sich wieder an einem Wendepunkt der filmischen Erzählsprache zu befinden. Was schon in früheren Filmen des Dänen Lars von Trier zu spüren war, was sich in THE ELEMENT OF CRIME (1984) eher unausgegrenzt und halbherzig angedeutet hatte, in EUROPA (1991) sich weiter voranwagte und erst in der Fernsehserie THE KINGDOM (1994) selbstbewusster in Erscheinung trat, ist endlich zur Meisterschaft entfaltet. Die Kamera bringt sich in jedem Augen-Blick von BREAKING THE WAVES zur Geltung als die Prosa und die Syntax, in denen dieser Film erzählt ist; ja sie selbst ist nicht nur Text, sondern auch dessen Inhalt, nicht nur das Sprechen, sondern die Sprache, nicht nur das Medium, sondern auch Message, nicht nur das Erzählen, sondern das Erzählte.

Sie scheint in den "Händen" von Robby Müller nie zur Ruhe zu kommen, schwenkt zwischen den Personen hin und her, verliert sie aus dem Blick und tastet sich, suchend, wieder zu ihnen hin. Oder findet sie wieder nach einem gewagten Reiss-Schwenk, wie zufällig, hallo, da bist du ja. Kaum einmal gibt es "richtige" Anschlüsse, und kaum eine Szene, geschweige denn eine ganze Sequenz, ist in klassischen Einstellungsfolgen aufgebaut und elaboriert und ausgebreitet. Manchmal sieht das aus wie beim Home Movie, soll es wohl auch, denn das erzeugt für jeden Zuschauer das Gefühl, selbst die Kamera zu sein, selber auf der Szene Umschau zu halten und sich immer wieder einen neuen Aspekt, einen anderen Seh-Reiz auszusuchen. Vorweggenommene Erfahrungen von Virtualität könnten das sein, von der durch die Di-

gitalisierung von Sehen und Hören – denn auch der Ton erscheint wie willkürlich, als ob man, begrenzt durch eigene Aufmerksamkeit und Perzeptionsfähigkeit, selber hinhöre – mächtig individualisierte Entscheidung der Wahrnehmung. Eine Art von fröhlicher Anarchie scheint zu herrschen.

Wo die Kamera zu atmen scheint, scheinen die Schnitte zu schreien oder wenigstens zu seufzen. Denn sie kommen, von dem oft wie wild schweifenden Blick der Kamera präjudiziert, unvorhersehbar, meist abrupt und im Tigersprung, kaum einmal sanft und gleitend. Blenden, der filmische Erzählkitt schlechthin, scheint es nicht zu geben, weil das Epos von rund 150 Minuten Länge niemals glatt und geruhsam, sondern auch ein Drama ist, das durch lyrische Intermezzi gegliedert wird. Das sind die ruhigen Momente der Zwischentitel (Kapitelüberschriften) mit absolut unbewegten Landschaftspanoramen Nordschottlands von überwältigender Schönheit, skandiert hauptsächlich von vorwiegend sentimental eingestimmten Liedern aus der Provenienz des nostalgischen Folk&Rocks von Bob Dylan bis Elton John, Leonard Cohen bis David Bowie, von Thin Lizzy bis Deep Purple. «Blowin' in the Wind» oder «Suzanne», «Love Lies Bleeding» oder «Life on Mars», «Your Song» oder «Child in Time»: Musik von gestern, wenn man's kritisch nähme, aber ebenso klassisch wie Bachs «Siciliana».

Das ist der Boden und die Ackerkrume, aus denen das Melodram fast wie von selbst gedeiht. Denn um nichts anderes geht es und mit einer Wucht und einem Mut ohnegleichen, als werde





Es gibt nicht viele Filme, in denen eine Figur ein auch nur ähnlich intensives Bewusstsein von der ungeheuerlichen Unwiederholbarkeit jeder Berührung, jeder Minute, jeden Atemzugs vermittelt. Mit Bess scheint man der Zeit selbst zuzusehen.

das Melodram hier und jetzt zum erstenmal erfunden und sofort zu seinem absoluten Höhepunkt getrieben. Bess und Jan heissen seine Protagonisten, und während Jan nicht aus dieser Gegend stammt, könnte Bess nirgendwo anders geboren sein. So sehr ist sie geformt von der herben und unwirtlichen Landschaft, die ihre Bewohner geradezu terroristisch zu Lebens- und Gemeinschaftsformen nötigt, die selbst vom Terror strukturiert zu sein scheinen. Da ist jeder einzelne nicht nur auf den nächsten einzelnen und die Gemeinde angewiesen, da ist nicht nur jeder jedes anderen Helfer, sondern auch Beobachter, Aufpasser, Polizist. Denn jeder hat jeden vor der Not, auch der Not der Sünde zu bewahren. Da hat die Landschaft selbst, haben die rauen Winde und die stürmische See, haben die beschwerlichen Umstände des Lebens den religiösen Fundamentalismus ganz aus sich selbst hervorgebracht.

In der Gemeinde wird er vom Rat der Alten, Presbytern gleich, exekutiert und bewacht, und was sie im Leben nicht zu bewahren und durchzusetzen vermögen, vergelten sie noch jedem Toten, dem der Ortspfarrer einen Fluch ins Grab nachschicken muss. Kein Wunder, dass sie die Liebe missbilligen, die zwischen Jan, dem aus einer anderen Gegend stammenden Vorarbeiter auf einer weit seeabwärts gelegenen Bohrinself, und Bess wie eine archaische Urgewalt ausbricht, rücksichtslos und anarchisch wie die Kamera, wie der Schnitt, wie die Erzählung des Erzählten. Sie heiraten, und schon ihre erste Kopulation, die Entjungferung der Braut, eine gemeinsam gewollte Vergewaltigung, wenn es das denn geben sollte,

vollzogen auf der Toilette noch während des Hochzeitsfestes, setzt dieser Liebe die Mass-Stäbe.

Es ist eine unvergessliche Szene schon deshalb, weil sie wesentlich auf das Gesicht, die Augen, den Mund der Bess-Darstellerin Emily Watson komponiert und konzentriert ist. Ihr Blick ist voller Neugier und Erwartung und Furcht zugleich, ein Blick, der sagt: jetzt geschieht, was zu geschehen hat und schon deshalb nur gut sein kann. In diesem Augenblick der Augen-Blicke etabliert Emily Watson eine Persönlichkeit der absoluten Präsenz, eine Gestalt, die in fast allen späteren Momenten eine Aufmerksamkeit vorstellt, die sich der Gegenwart jedes Ereignisses und jeden Gefühls vollkommen gegenwärtig zu sein scheint. Es gibt nicht viele Filme, in denen eine Figur ein auch nur ähnlich intensives Bewusstsein von der ungeheuerlichen Unwiederholbarkeit jeder Berührung, jeder Minute, jeden Atemzugs vermittelt. Mit Bess scheint man der Zeit selbst zuzusehen.

Sie gilt als naiv und irgendwie schwierig, vielleicht als verschoben, und irgendwann scheint sie auch schon einmal Bekanntschaft mit der Psychiatrie gemacht zu haben. Sie erkundet den Körper ihres Mannes, dem sie sich mit einer Absolutheit hingibt, die an den *amour fou* nicht nur grenzt. Als er vom Hochzeitsurlaub zurückkehren muss auf seine Bohrinself, wird sie fast wahnsinnig vor Schmerz, wie sie auch ohnmächtig werden kann unter dem Ansturm ihrer Gefühle. Dann hält sie, immer wieder in den einzelnen Erzählsegmenten des Films, in der Kirche Zwiesprache mit Gott, indem sie ihm ihre im Alt dann leicht abgesenkte Stimme leiht, für Zuspruch und milden Tadel.





Und auch das ist eine Absonderheit, die von den Wortführern des religiösen common sense nicht gebilligt werden kann und als Sünde bezeichnet wird.

Mit der Sünde aber ist es eine Sache, von der sich das frömmste – und nicht nur das frömmelnde – Gemüt keine Vorstellung machen kann. Denn für Bess kann nichts Sünde sein, was aus ihrer Liebe hervorgeht. Zweifel wandeln sie nur an, wenn sie der Intensität ihres Verlangens nach ihrem Mann Eigensucht zu unterstellen nicht umhin kann. So inbrünstig hat sie von Gott Jans Rückkehr erbeten, dass sie sich schuldig fühlt, als er, nach einem schweren Unfall auf der Bohrinsel, tatsächlich unerwartet schnell wieder da ist: als dem Sterben naher Krüppel und, wenn überhaupt, auf Lebenszeit paralytisiert.

Womit des Melodrams nahezu farcenhafte Tragödie erst beginnt. Denn Jan, der ihr seinen Körper nie mehr für ihre zugleich zärtlichen und schamlosen Erkundigungen darbieten kann, Jan erbittet von Bess einen Liebesdienst jenseits aller Vorstellungen. Sie soll sich – und seine ungebrochene Sensibilität wird sie auch beim Schwindeln ertappen, wenn sie nur so tut, als ob sie es getan hätte – anderen Männern hingeben und ihm davon berichten. Im öffentlichen Autobus setzt sie sich neben einen wildfremden älteren Mann, greift ihm wortlos in die Hose und masturbiert ihn. Aus einer Destille holt sie sich den unansehnlichsten Mann und kopuliert mit ihm am Wegrand hinter einer Hütte. Mit den Huren geht sie auf den Strich, mit Netzstrümpfen angetan und einem ordinär kurzen und engen roten Lederrock. Sie wagt, was alle Prostituierten und auch ihr Fährmann ablehnen zu tun, den Besuch auf dem "grossen Schiff", wo ein sadistischer Skipper sie zutode malträtiert wird.

Denn so, als Sterbende kehrt sie heim, und während sie stirbt, wird Jan ganz unerwartet und unverhofft wieder gesund, so gesund jedenfalls, dass er dabei sein kann, wenn seine Arbeitskollegen und Freunde die Leiche vor der öffentlichen Verdammung entführen und sie auf See bestatten. Doch noch nicht genug der Wunder. Denn noch steht uns mit Jan bevor, dass Glocken im Himmel hängen und läuten, Glocken, wie es sie, von den Fundamentalisten als Teufelswerk bezeichnet, in der Gemeinde niemals gab und wie sie Bess sich immer ersehnt hat.

Doch nichts – und das ist das ästhetische Wunder dieses Films –, nichts ist fragwürdig, dubios oder gar lächerlich in *BREAKING THE WAVES*. Nichts ist voyeuristisch oder schlüpfrig und noch nicht einmal unangenehm. Das macht die vehemente Ausstrahlung aller Darsteller und vor allem der Debütantin Emily Watson. Das machen die offensichtlichen und auch verdeckten Erinnerungen an Urbilder und Ikonen europäischer, westlicher, fast möchte man sagen: abendländischer Kultur. Gegen Ende des Films wird die von ihrer Mutter aus dem Haus gewiesene und von der ganzen Gemeinde verstossene Bess von Kindern, wie es

Die wichtigsten Daten  
zu BREAKING THE  
WAVES:

Regie und Buch: Lars  
von Trier; Kamera:  
Robby Müller; Kamera-  
Operator: Jean-Paul  
Meurisse; Kamera-  
Assistenz: Pim Tjujer-  
man, Per Fredrik  
Skiöld, Thomas Holm;  
Schnitt: Anders Refn;  
Art Director: Karl  
Juliussen; Kostüme:  
Manon Rasmussen;  
Make-up: Jennifer  
Jorfald, Sanne Grav-  
fort; Spezial-Make-up:  
Morten Jacobsen;  
Musik-Produzent: Ray  
Williamson; Songs:  
«All the Way from  
Memphis» gespielt von  
Mott The Hoople,  
«Blowin' in the Wind»,  
«Gay Gordons», «Scot-  
land the Brave», «Bar-  
ren Rock of Aden»  
gespielt von Tom Har-  
boe, Jan Harboe und  
Ulrik Corlin, «Pipe  
Major Donald Mac-

Lean» gespielt von  
Peter Roderick Mac-  
Leod, «In a Broken  
Dream» gespielt von  
Python Lee Jackson,  
«Cross Eyed Mary»  
gespielt von Jethro  
Tull, «Virginia Plain»  
gespielt von Roxy  
Music, «Whiter Shade  
of Pale» gespielt von  
Procol Harum, «Hot  
Love» gespielt von T  
Rex, «Suzanne» ge-  
spielt von Leonard  
Cohen, «Love Lies  
Bleeding», «Goodbye  
Yellow Brick Road»,  
«Your Song» gespielt  
von Elton John,  
«Whisky in the Jar»  
gespielt von Thin  
Lizzy, «Child in Time»  
gespielt von Deep  
Purple, «Life on Mars»  
gespielt von David  
Bowie, «Siciliana» von  
Johann Sebastian Bach,  
«Happy Landing» von  
P. Harmann; Ton: Per  
Streit.  
Darsteller (Rolle):  
Emily Watson (Bess),

Stellan Skarsgård  
(Jan), Katrin Cartlidge  
(Dodo), Jean-Marc  
Barr (Terry), Udo Kier  
(Sadist auf dem Schiff),  
Adrian Rawlins  
(Doktor Richardson),  
Jonathan Hackett  
(Pfarrer), Phil McCall  
(Grossvater), Mikkel  
Gaup (Pits), Roef  
Ragas (Pim), Sandra  
Voe (Mutter von Bess),  
Sarah Gudgeon (Sybil-  
la), Robert Robertson  
(Vorsitzender), Des-  
mond Reilly (Alter),  
Finlay Welsh (Coro-  
ner), David Gallacher  
(Arzt in Glasgow), Ray  
Jeffries (Mann im Bus),  
Owen Kavanagh  
(Mann beim Leucht-  
turm), Bob Docherty  
(Mann auf Boot), Da-  
vid Bateson (junger  
Matrose), Callum  
Cuthbertson (Radio-  
mann), Gavin Mitchell,  
Brian Smith (Polizei-  
Offiziere), Iain Agnew,  
Charles Kearney, Ste-  
ven Leach (betende

Männer), Dorte Rømer  
(Schwester), Anthony  
O'Donnel, John Wark  
(Knaben), Bonnie  
McKellaig (Kantor).  
Produktion: Zentropa  
Entertainments; in  
Zusammenarbeit mit  
Trust Film Svenska,  
Liberator Productions,  
Argus Film Produktie,  
Northern Lights; in Co-  
Produktion mit: La  
Sept Cinéma, Swedish  
Television Drama,  
Media Investment  
Club, Nordic Film- &  
Television Fund,  
VPRO Television;  
Produzenten: Vibeke  
Windeløv, Peter Aal-  
bæk Jensen; ausführen-  
der Produzent: Lars  
Jönsson. Dänemark  
1996. Format: Cinema-  
scope, 1:2.35; Farbe,  
Dolby SRD; Dauer:  
158 Min. CH-Verleih:  
Monopole Pathé Films,  
Zürich.

Dorftrotteln widerfährt, verfolgt und mit Steinen  
beworfen. Als sie ohnmächtig niedersinkt, ist die  
Ikone der Maria Magdalena vollendet. Aber es  
kommt kein Heiland daher, sie zu erheben, son-  
dern nur ein Pfarrer, der sich von ihr abwendet.

BREAKING THE WAVES ist voll der Anspielun-  
gen und Anleihen, die ihre Wurzeln in der christli-  
chen, aber auch heidnischen Ikonographie Euro-  
pas haben. Sie sind das Bindemittel, wo der Er-  
zählkitt zum Beispiel der Blinden fehlt. Sie binden  
auch den Zuschauer aus diesen Gegenden ein,  
weil von seiner Kultur die Rede ist, ähnlich para-  
digmatisch und in extremer Vergrößerung zur  
Kenntlichkeit gebracht wie in den Königsdramen  
Shakespeares oder in den grossen Romanen der  
russischen Literatur. Oder in den Filmen von  
Dreyer bis Bresson, Bergman bis Fassbinder, Ma-  
noel de Oliveira bis Tarkowskij. Diesem bis auf die  
Knochen europäischen Kino widmet BREAKING  
THE WAVES seine neue, selbstbewusste Sprache. Er  
könnte auch als Film ein Wellenbrecher sein.

Peter W. Jansen

