

Das Dogma des Dogmas

von Katharina Rost

Als verkündeten sie eine revolutionäre Neuerung des Films und seiner Produktion, so inszenierten der dänische Regisseur Lars von Trier und sein jüngerer Kollege Thomas Vinterberg ihren Auftritt vor dem Publikum des Pariser Odéons zur Feier des hundertsten Geburtstags des Films. Unter dem Titel DOGMA 95 eröffneten sie am 20. März 1995, also heute vor schon mehr als zehn Jahren, ihr neues ästhetisches Programm, ein filmisches Manifest, das den Film von seiner Verunreinigung durch Hollywood, d. h. Vorgängen der Kommerzialisierung, Verflachung und Technisierung, befreien sollte¹. Die verschiedenen, vor allem technischen Forderungen des fast religiös ‚Keuschheitsschwur‘ genannten Manifests [im Original: ‚Vow of Chastity‘] sollten dem jungen Film zu wieder mehr Purizität und Authentizität verhelfen, ihn vor dem Mainstream des Hollywood-Kinos retten². Ob dies gelang, ist stark umstritten; auch beruht das Dogma auf Prämissen, die ein Denken voraussetzen, das mittlerweile von poststrukturalistischen Positionen stark kritisiert wird.

Die Vorstellung von Film, die dem Dogma 95 zugrunde liegt, beruht offensichtlich auf einer Dichotomie zwischen einem quasi authentischen, reinen Film und einem durch äußere Zwecke – die auf Einsatz von neuester Technologie, Verwendung von Star-Schauspielern und größtmöglicher Verbreitung und damit insgesamt auf eine höhere Vermarktbarkeit und höhere Einnahmen abzielen – verunreinigten Film. In ihrer gesamten Geschichte hat sich Kunst bzw. Kunstwissenschaft damit auseinandersetzen müssen, ob und inwiefern sie als ‚natürlich‘ oder als ‚scheinhaft‘ gelten kann und muss. Immer wieder wurde sie unterschiedlich be- und verurteilt. So z. B. das Theater, das sich seit Platon immer wieder gegen den Vorwurf wehren musste, ein bloßes Abbild, Repräsentation der Realität, einer vorgängigen Idee oder eines Damentextes zu sein. Noch heute existiert diese Diskussion, wobei das Konzept der Natürlichkeit von dem der Authentizität weitgehend abgelöst wurde und diese nicht als Gegenteil von Künstlichkeit oder Inszenierung konzeptualisiert wird, sondern als eben deren Wirkung.

Demnach besteht der Diskurs, den von Trier und Vinterberg mit ihrer revolutionären Pose im Pariser Odéon aufgreifen und mit der sie die Idee der Purifizierung vertreten, in Bezug auf – vor allem die andere – Kunst schon lange. Rechtfertigung erhält die Pose möglicherweise aber dadurch, dass die Kritisierung der Verkünstelung durch Hollywood in dieser radikalen Form neu war und wenn man beachtet, welche starke Wirkung das im Grunde doch recht schlichte Manifest sowohl auf Produktion als auch auf Rezeption von Dogma 95-Filmen hatte. Offensichtlich war der Bedarf an Hollywood-Kritik und neuen Formen groß. Seit Veröffentlichung des in den Medien und der Filmbranche heftig diskutierten Manifests sind bisher mehr als dreißig Filme aus unterschiedlichen Ländern und von verschiedenen Regisseurinnen und Regisseuren nach den Dogma 95-Regeln entstanden³. Der durch die Gemachtheit des Films, seine Produktions- und Inszenierungsverfahren unabwendbare Charakter als hergestelltes Produkt soll unterlaufen werden mittels bestimmter, vor allem technischer Methoden, die den Filmproduzenten und Regisseuren normativ vorgegeben werden. So soll ein Dogma 95-Film nur mit einer Handkamera erzeugt werden, ohne dass nachträglich an Location, Sound bzw. Musikuntermalung, Farbe oder Beleuchtung noch Veränderungen vorgenommen werden dürfen. Auch soll der Film ohne optische Filter im Format Academy 35mm produziert werden. Die Vorgaben beschränken sich jedoch nicht nur auf das Technische, sondern beziehen auch den Inhalt des Dogma 95-Films mit ein: Es wird die Vermeidung von oberflächlicher Handlung, die definiert wird als platte, d. h. schwach

motivierte Gewaltdarstellung, und die Nicht-Erfüllung klassischer Elemente von Genre-Filmen gefordert. Zusätzlich zu diesen formalen und inhaltlichen Auflagen beinhaltet das Dogma-Manifest auch jegliche Unterlassung der Namensnennung des Regisseurs im Abspann. Paradox ist, dass diese Regel gerade nicht dazu geführt hat, dass der Regisseur eines Dogma 95-Films weniger bekannt und im Fokus der Presse steht, sondern im Gegenteil, die Filme zumeist in einem Atemzug mit ihrem Macher genannt werden und sein Name als äußerst aussagekräftig in Bezug auf seinen Film gesehen wird.

Doch entgegen der Intention seiner Erfinder führt das Manifest nicht dazu, dass Filme mittels seiner Methoden und Einschränkungen ‚natürlicher‘ oder ‚authentischer‘ sind, doch, darüber hinaus bringt es den Film dennoch dazu, eine intensive Wirkung aufgrund kluger *Inszenierung* von „Authentizität“ zu erzielen. Es ist demnach kein Vorgang der Purifizierung, der hier – wie laut verkündet wurde – stattgefunden hat, sondern eine Wandlung der Produktionsweise, d. h. der Inszenierungsart von Film. Die revolutionäre Pose der „Retter des Films“ muss in diesem Sinne zurückgewiesen werden, denn nicht nur haben die Dogma 95-Erfinder die Künstlichkeit des Films nicht verringert, sondern im Gegenteil, sie haben diese sogar noch verstärkt, indem sie sie mittels bestimmter Strategien zu verdecken suchen. Gleichzeitig kann man ihnen dieses nicht zum Vorwurf machen, denn es gelingt den nach dem Dogma 95 erstellten Filmen – von denen keiner alle Regeln einhält –, gerade durch ihre besondere Machart eine immense Wirkung von „Authentizität“, im Sinne von fast schon körperlicher Präsenz, d. h. Anwesenheit und Gleichzeitigkeit, zu erzeugen. Es wird in Dogma 95-Filmen nicht einfach nur eine Geschichte erzählt, sondern der Zuschauer hat das Gefühl, tatsächlich im Augenblick vor Ort dabei zu sein. So geschieht dies z. B. in Lars von Triers *BREAKING THE WAVES* (1996), der zwar offiziell nicht zur Dogma 95-Gruppe zählt, aber dennoch eine dem Dogma sehr verwandte Machart aufweist und daher manchmal auch als *DOGMA #0* bezeichnet wird⁴, durch einen bestimmten Blick der Protagonistin. In mehreren Momenten schaut diese direkt in die Kamera und scheinbar durch diese hindurch dem Zuschauer – wissend um dessen Präsenz – in die Augen⁵. Hier sind Kamera und Schauspieler statt in einer hierarchischen Anordnung, bei welcher die Kamera über Szene und Schauspieler bestimmt, auf gleicher Ebene zu sehen. Auch bei den späteren unter der Dogma-Ordnung entstandenen Filmen trifft diese veränderte Anordnung zu. Wenn sich die Kamera in den zumeist improvisierten Szenen nicht direkt unter die Schauspieler mischen und sich auf ihre Ebene begeben würde, gelänge es ihr nicht, die oftmals plötzlichen und spontanen Bewegungen und Reaktionen der Darsteller einzufangen. Die wackelnde Handkamera bricht mit der herkömmlichen Filmästhetik und deren Idealen, indem sie Unschärfen, wilde Schwenks und instabiles Hin- und Herbewegen zulässt. Gerade diese vermeintliche Unprofessionalität der Kameraführung steigert den Eindruck von „Authentizität“ der gezeigten Handlung, da sie für den Zuschauer die Anwesenheit einer nicht-professionell filmenden, sondern privaten und möglicherweise zufällig anwesenden und filmenden ‚Person‘ in den Fokus rückt. Hierdurch wird der Inszenierungscharakter, den viele Szenen aufgrund gescheiterter Improvisationsversuche oftmals dann doch haben mussten, verdeckt und überlagert von der Illusion der zufälligen, spontanen und als ‚authentisch‘ präsentierten Handlung der Akteure bzw. Personen. Nicht nur die wackelnde, manchmal unscharfe Darstellungsweise mittels der Handkamera vermittelt den Eindruck von Gegenwart und Unberechenbarkeit, sondern ebenso z. B. das zufällige und wie aus Versehen wirkende Ins-Bild-Rutschen der technischen Ausrüstung in einigen Szenen von *IDIOTEN* (1998, *DOGMA #2*) oder die Anwesenheit von der Handlung nicht zugehörigen Personen wie z. B. eines Musikers in *MIFUNE* (1999, *DOGMA #3*), der die dem Film laut Manifest nicht nachträglich hinzuzufügende Musik einfach live und sichtbar einspielt. Durch solche dem Brechtschen Verfremdungseffekt, kurz V-Effekt⁶, ähnlichen Methoden verweist der Film sowohl allgemein auf seine eigenen Produktionsbedingungen als auch im Speziellen auf den zeitlich-räumlichen Aspekt des ‚Hier und Jetzt‘ der Aufnahmen. Dem ‚punctum‘ von Roland Barthes⁷ vergleichbar wird dem Zuschauer somit deutlich gemacht, dass das Gezeigte sich tatsächlich

so abgespielt hat, wie es im Film sichtbar wird. “Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ‚*Es-ist-so-gewesen*‘ oder auch: das UNVERÄNDERLICHE”, wie Barthes es beschreibt.

Es sind demnach zwei Strategien der Inszenierung von Authentizität, die der Dogma 95-Film verfolgt: einerseits die Erzeugung des illusionären Gefühls des Dabei-Seins, der Präsenz durch die verwackelten, improvisierten, technisch unzureichenden Bilder, und andererseits der Verweis auf die gegenwärtige Situation des den Film und sich selbst wahrnehmenden Zuschauers mittels der gleichen oder ähnlicher technischer V-Effekte, durch welche dieser aus der Handlung ‚geworfen‘ wird. Paradox ist, dass die Dogma-Ästhetik also völlig verschiedene Wirkungen zeitgleich hervorbringt: nämlich zunächst, dass der Zuschauer das Gefühl hat, mittels des Kamerablicks mitten im Geschehen zu sein und an der Handlung teilzuhaben. Gleichzeitig auch, dass ihm aufgrund der V-Effekte immer bewusst gemacht wird, dass es sich ‚nur‘ um ein Abbild der Wirklichkeit handelt. Diese erscheint aber wiederum durch die technischen Vorgaben, welche Spontaneität, Improvisation und Zufälle fördern, als besonders ‚echt‘ und ist es in einem gewissen Barthes’schen Sinne ja auch. Auf diese Weise wird es für den Zuschauer unmöglich, zwischen den herkömmlichen Kategorien von Wirklichkeit und Künstlichkeit zu unterscheiden. Der Prozess der Wahrnehmung oszilliert ständig zwischen dem, was als ‚real‘ erkannt wird, und dem, was eindeutig filmisch artifiziell scheint, so dass einerseits durch übermäßige “Authentizität” und andererseits durch befremdende Distanzierung eine starke Irritation der Zuschauer herbeigeführt wird – im Gegensatz z. B. zur traditionellen Hollywood-Ästhetik, bei der technische Methoden perfektioniert werden, nur um dem Zuschauer Identifikation und Einfühlung zu ermöglichen. Aus der Orientierungslosigkeit, in welche ihn die Dogma-Ästhetik versetzt, versucht der Zuschauer heraus zu gelangen, indem er nach einer ordnenden Struktur wie z. B. einer wegweisenden, narrativen Instanz sucht. Diese scheint gegeben zu sein in Form des ‚performativen Überschusses‘⁸, der durch das Wackeln der gefilmten Bilder entsteht. Durch die bewegliche Kamera wird die Hand, die sie hält und bewegt, in den Fokus gerückt. Die Präsenz des filmenden Körpers, der immer mehr tut, als nur zu filmen – analog der Stimme, die auch nicht nur sagt, was sie inhaltlich aussagt, sondern zugleich sagt, was sie meint oder nicht sagen soll – und Spuren im Filmmaterial hinterlässt, die vom Zuschauer wahrgenommen und registriert werden als kleine Anhaltspunkte der – unwillentlichen – Signifikation. Das Dogma 95 hat demnach vor dem Hintergrund der ‚performativen Wende‘ in den Kultur- und Kunstwissenschaften große Aktualität, denn es sind die performativen Elemente des Dogma-Films, d. h. seine Unberechenbarkeit und seine starken präsentischen Aspekte, die zur Erzeugung einer Erzählinstanz, die dem präsentierten Geschehen offenbar beiwohnt und es aus ihrer Perspektive dem Zuschauer vermittelt, beitragen. Der Film gewinnt die von Lars von Trier und Thomas Vinterberg postulierte “Authentizität” und Purizität gerade aus der Verschleierung der Nicht-Existenz dieser Eigenschaften und ebenso aus dem Zusammenbrechen verschiedener Dichotomien: der zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, zwischen Wirklichkeit und Inszenierung und zwischen Realität und Fiktion. Dies wird insbesondere durch die narrative Instanz vollzogen. Sie wirkt hier als Medium des Films, welches sich selbst nicht versteckt, sondern – im Wackeln und Schwenken – gerade noch stärker in den Vordergrund rückt. Von Trier und Vinterberg brauchen die Inszenierung einer solchen narrativen Instanz geradezu, um die Dogma 95-Illusion des vermeintlichen ‚Dabei-Seins‘ und der spürbaren Gegenwärtigkeit aufrechterhalten zu können. Es reicht hierbei nicht aus, das technische Medium, also die Kamera, als narrative Instanz zu sehen, sondern der Zuschauer muss die Anwesenheit eines “erzählenden”, d. h. in diesem Fall zeigenden Subjekts erkennen oder zumindest imaginieren können. Der Rezipient akzeptiert die Kamera nicht, sondern konstruiert ein psychologisches Subjekt hinter dem technischen Gerät, das dieses steuert und kontrolliert. Das uns antrainierte Rationalitätsdenken versteht gelungene Szenen als intentional gewollt, misslungene, d. h. wackelige, unscharfe als unabsichtlich, wodurch der Film in sich durch die Wahrnehmung hierarchisch gegliedert

wird. Das Denken der Dogma 95-Radikalisten bleibt demnach hinter der auch schon in den 1990er Jahren verbreiteten poststrukturalistischen Perspektive auf Subjektkonstitution weit zurück. Denn der Poststrukturalismus geht u. a. davon aus, dass es – nach Nietzsche – hinter der Tat keinen Täter, d. h. hinter der Handlung kein vorgängiges Subjekt gibt, sondern dass dieses erst mittels der Tat und ihrer Effekte erzeugt wird.

Doch nicht nur in dieser philosophischen Perspektive scheint das Dogma 95-Anliegen überholt, auch in ästhetischer Hinsicht wird es seinen radikalen Ansprüchen nicht gerecht. Denn in den letzten Jahren sind zwar immer wieder Dogma-Filme entstanden, doch waren diese bei weitem nicht mehr so bahnbrechend und umstritten wie die ersten, und das Dogma-Büro hat seit längerem seine Pforten geschlossen, womit gleichzeitig von den Erzeugern des Manifests dessen offizielles Ende bekannt gegeben wurde: “The manifesto of Dogme 95 has almost grown into a genre formula, which was never the intention. As a consequence we will stop our part off mediation and interpretation on how to make dogmefilms and are therefore closing the Dogmesecretariat.”⁹ Das Dogma hat sich selbst ‚eine Grube gegraben‘, also im Beginn schon seinen eigenen Untergang besiegelt. Denn während es dogmatisch Filme verhindern wollte, die den gängigen Genre-Klischees entsprechen, hat seine eigene Regelmäßigkeit dazu geführt, selbst zu einem eigenen Genre, dem “Dogma-Film” zu werden. Das Dogma hat sich demnach in einem unauflösbaren Paradox gefangen und somit selbst überholt. Die Schließung des Dogma-Sekretariats ist daher nur die konsequente Einhaltung seiner eigenen Regeln.

Dennoch ist das Dogma 95 mehr als nur eine Laune junger, wilder Regisseure, die den Filmmarkt aufmischen wollten. Durch seine ihm eigene Ästhetik, die vor allem neue Strategien zur Inszenierung von Authentizität beinhaltet, weicht *der* ‚Dogma-Film‘ von der Gattung Film ab und erweitert diese, indem er dokumentarische und fiktionale Elemente miteinander kombiniert. Auch wenn seine Ära von seinen Begründern offiziell als beendet erklärt wurde, so trägt er doch seine Wirkung weiter in die Filmwelt hinein und hinterlässt – möglicherweise nicht immer auf den ersten Blick - sichtbare Spuren. Als besonders intensive Befragung der Dichotomie von Wirklichkeit und Fiktion weist der Dogma-Film selbstreflexive Dimensionen auf, die die diesbezügliche Anlage von Film überhaupt hinterfragt. Dies hat Wirkungen nicht nur für die Kunstgattung Film, sondern wird auch von der Filmwissenschaft aufgegriffen und thematisiert. Für andere Kunstformen sowie für die anderen Kunstwissenschaften, insbesondere für die Literaturwissenschaft, ist die Befragung der Opposition von Realität und Fiktion ebenfalls ein zentraler Aspekt, der bei Analysen zeitgenössischer Literatur analog zur Dogma-Ästhetik ebenfalls in einem unentschiedenen und unentscheidbaren ‚Zwischen‘ endet. Insofern trägt die dogmatische Dogma-Idee doch möglicherweise größere Früchte als von den “Obst-Bauern” gedacht.

Literatur

Austin, John L.: How to do things with Words. Reclam, Stuttgart 1972 [Original: How to do things with Words. Oxford University Press, Oxford 1962].

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989 [Original: La chambre claire. Note sur la photographie. Éditions de l'Étoile, Gallimard/LeSeuil, Paris 1980].

Beier, Lars-Olav: Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit. Die bewegende Kamera in Breaking the Waves. In: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hgg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Schüren Verlag, Marburg 1999, S. 139-148.

Butler, Judith: Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Case, Sue-Ellen (Hg.): Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. John Hopkins University Press, Baltimore 1990, S. 270-282.

Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Engelmann, Peter (Hg.): Randgänge der Philosophie. Passagen Verlag, Wien 1988 [Original 1972], S. 325-351.

Gööck, Michael: Fotografie und Authentizität. Bemerkungen zu Breaking the Waves. In: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hgg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Schüren Verlag, Marburg 1999, S. 131-138.

Hallberg, Jana/**Wewerka**, Alexander (Hgg.): DOGMA 95. Zwischen Kontrolle und Chaos. Alexander Verlag, Berlin 2001.

Lorenz, Matthias N. (Hg.): DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2003.

Lorenz, Matthias N.: Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hg.): DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2003, S. 57-96.

Parplies, Heike: Unbefangenheit und artistisches Kalkül. Zum visuellen Konzept von Breaking the Waves. In: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hgg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Schüren Verlag, Marburg 1999, S. 161-174.

Web

www.dogme95.dk/the_vow/index.htm

Stand 28.04.2005.

www.vlw.euw-frankfurt-o.de/Kongress_2005/Referenten_Abstracts/Literatur.htm

Stand 28.04.2005.

<http://hamburger-dogma.de/1188.html>

Stand 16.05.2005.

Endnoten:

¹ Vgl. den Originaltext des Dogma 95-Manifests im Internet unter: www.dogme95.dk/the_vow/index.htm, 28.04.2005.

² Vgl. Hallberg, J.; Wewerka, A. (Hgg.): DOGMA 95. Zwischen Kontrolle und Chaos, S. 11, Angabe des Originaltextes des Dogma 95-Manifests: "DOGMA 95 ist eine Rettungsaktion!"

³ Vgl. die Liste der bisherigen Dogma 95-Filme z.B. Hallberg, J.; Wewerka, A. (Hgg.): DOGMA 95. Zwischen Kontrolle und Chaos, S. 417.

⁴ Vgl. Lorenz, M.: DOGMA 95 im Kontext. Vorwort, S. XI. Die DOGMA-Filme wurden von einem speziell für diesen Zweck eingerichteten (und später wieder geschlossenen) DOGMA-Sekretariat extra zertifiziert und mit #-Zeichen durchnummeriert.

⁵ Vgl. Gööck, M.: Fotografie und Authentizität, S. 131. Vgl. auch Beier, L.-O.: Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit, S. 144.

⁶ In der Theatertheorie wird unter V-Effekt im Allgemeinen die Inszenierungsweise des epischen Theaters von Bertolt Brecht verstanden. Mittels künstlerischer Verfahrensweisen werden gewohnte Darstellungs- und Bedeutungszusammenhänge aufgelöst und die Illusion des Bühnenschauspiels durchbrochen, damit der Zuschauer eine kritische Distanz wahren kann, anstatt sich einzufühlen.

⁷ Vgl. Barthes, R.: Die helle Kammer, S. 36: "Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterlässt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert [...]. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)."

⁸ Nach Austin, der den Begriff auf sprachliche Äußerungen, und Butler, die darunter vor allem auch körperliche Akte fasst, verstehe ich unter ‚performativ‘ hier das, was das Intendierte übersteigt, d. h. das, was z. B. eine Geste im Moment ihrer Erscheinung bedeutet, darüber hinausgehend, was mit ihr vom Subjekt intendiert war.

⁹ www.dogme95.dk/news/interview/pressemeddelelse.htm, 04.07.2005.