

Sabina Ibertsberger

Dogma-Regisseure: „Autoditaktische Katholiken mit kommunistischer Motivation“

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14435>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ibertsberger, Sabina: Dogma-Regisseure: „Autoditaktische Katholiken mit kommunistischer Motivation“. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 35–40. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14435>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Sabina Ibertsberger

***Dogma*-Regisseure: „Autodidaktische Katholiken mit kommunistischer Motivation“**

Wie jedem Ereignis eilte auch dem Erscheinen des Film-Manifests *Dogma 95* zum 100jährigen Geburtstag des Kinos ein Mythos voraus, der erste Akzente im *Dogma*-Diskurs setzte. Um die Konstruktion des Filmkonzepts zu einem Medienereignis nachzuzeichnen, möchte ich zunächst ein paar systemtheoretische Thesen heranziehen. ‚Am Anfang war die Distinktion.‘¹ Erst wenn eine erste Unterscheidung gemacht worden ist, können Räume, Zustände und Inhalte auf beiden Seiten der durch die Unterscheidung gezogenen Grenzlinie bezeichnet werden.² Taucht ein neues Phänomen in der Medienberichterstattung auf, so kann dieses Phänomen nur überleben, wenn es sich zu bereits bestehenden Phänomenen abgrenzen lässt, gleichzeitig Bezüge zu ihnen herstellt und dadurch in das Gesamtsystem einzuordnen ist. Eine Grenzziehung stellt immer eine erste Verletzung der Welt dar, einen Akt der Defloration, und kann mit einem Geburtsakt gleichgesetzt werden. Nur wenn die Medien über das Neue berichten, kann ein singuläres Ereignis auch zu einem Gesellschaftsereignis werden, denn alles was wir über die Welt wissen, wissen wir nach Luhmann durch die Massenmedien.³ Ein systeminterner Selektionsprozess entscheidet darüber, was überhaupt berichtet wird und was nicht. Folgende Kriterien sind für die Selektion einer Nachricht entscheidend: Das Thema muss aktuell sein, Elemente der Personalisierung enthalten, Konflikte anbieten, Meinung vorgeben und die Eigenwerte des Systems re-produzieren.⁴ Durch das ständige Wiederkehren von Themen in den Medien wird eine funktionale Transparenz erzeugt, die ein Ereignis zu einem Medienereignis macht („re-entry“⁵). Für das Überleben des *Dogma*-Konzepts waren vor allem die Medien verantwortlich, was also hatte *Dogma* den Medien anzubieten?

Gehen wir gedanklich zurück zur ‚fiktiven Geburt‘ des dänischen Film-Manifests von Lars von Trier. Die Entstehung von *Dogma 95* ist offiziell mit dem Jahr 1995 datiert, nach Angaben von Trier-Produzent Peter Aalbaek-Jensen eilt diesem Ereignis aber noch eine andere Geschichte voraus, die dem Mythos einer Geburt unter außergewöhnlichen Umständen gleichkommt:

the first time I heard about Dogma, was Spring 1992 because Lars and I were taking a sleeping-car on train together, and there both of us were lying on to rest - and then we turned off the lights and there became an intimate moment, you

know, we didn't become lovers but, at the moment when the light is switched off there is anyhow an intimate moment - and then I heard Lars say, ›I want to make something called Dogma!‹ I said, forget about it! Right on it's the worst title I've ever heard, and what the hell does it mean ...? ›Yeah, it's something with the church‹, Lars said, ›I like to do something in film called DOGMA!‹ So, actually, that was the first time I heard about Dogma, it was in April 92.⁶

Ob diese Geschichte wahr ist oder nicht, spielt aus systemtheoretischer Perspektive keine Rolle, viel interessanter ist dagegen, dass sie im Mai 2000 kurz vor der Cannes-Premiere von Triers neuem Spielfilm *Dancer In The Dark* und Kristian Levrings *Dogma*-Film *The King Is Alive* (2000) werbewirksam in die Welt gesetzt wurde. Die Geburt des Film-*Dogmas* im nächtlichen Zugabteil ist symbolisch aufgeladen und vereint divergierende Grundelemente des Katholizismus und des Kommunismus. In jener Nacht im Zug kam es bereits zu einer ersten Bezeichnung, zu einer Namensgebung des Manifests, welche verschiedene Erklärungsmodelle anbot. Aus psychoanalytischer Sicht kann das Symbol des Zugabteils als Mutterleib interpretiert werden, der Zug selbst als Phallus-Symbol und das *Dogma* als Samenkorn auf seiner ersten Fahrt durch Europa. Im selben Jahr (1992) gründete Lars von Trier mit Peter Aalbaek-Jensen die dänische Filmfabrik *Zentropa*, die er mit den Einnahmen aus seiner erfolgreichen Spielfilmproduktion *Europa* finanzierte. In seinem Spielfilm *Europa* hatte Trier ein alpträumhaftes Nachkriegseuropa skizziert, in dem es eine Schlafwagengesellschaft namens *Zentropa* gab, die den Amerikaner Leo (den späteren *Dogma*-Regisseur Jean-Marc Barr) vergeblich als Schlafwagenschaffner anzulernen versuchte. Triers Filmfabrik wurde zur Mutterzelle und das Miniaturmodell des Zugs zum politischen Symbol der Filmbewegung. Der Zug steht auch für den „Roten Zug Trotzki“⁷, der während der kritischen Revolutionsjahre die Front mit dem Hinterland verband, an Ort und Stelle über unaufschiebbare Fragen entschied, aufklärte, versorgte, bestrafte und belohnte. Der Ursprungstext des *Dogma*-Manifests wurde am 13. März 1995 von Trier und seinem jungen Regie-Kollegen Thomas Vinterberg, den Trier (wie auch die anderen dänischen *Dogma*-Brüder) aus der *Danske Filmskole* kannte, unterzeichnet. Während seiner *Dogma*-Phase konvertierte Trier zur Katholischen Kirche und bezeichnete sich und die anderen *Dogma*-Brüder: Thomas Vinterberg (*Das Fest*, 1998), Søren Kragh-Jakobsen (*Mifune*, 1999) und Kristian Levring (*The King is Alive*, 2000), bei Medienauftritten als ‚autodidaktische Katholiken‘, die ihre individuellen Glaubenserfahrungen in die Drehkonzepte ihrer Filme einfließen lassen würden. Triers persönliche Glaubensauffassung vom Katholizismus wird an folgendem Zitat anschaulich:

Wenn in der katholischen Kirche das Heilige Abendmahl gefeiert wird, isst man nicht Brot, sondern wirklich Fleisch, das Fleisch Jesu. [...] Und wenn die rote Laterne in einer katholischen Kirche leuchtet, dann heißt das, dass der Heilige Geist wirklich da ist, und nicht nur symbolisch.⁸

So dogmatisch Triers Haltung zum Katholizismus auf den ersten Blick klingt, so ambivalent ist sie bei genauerer Betrachtung. Nachdem Trier in einem liberalen Elternhaus aufgewachsen war, wendete er sich später zunehmend dem Mystizismus und der Religion zu. Trier machte dabei keinen großen Unterschied zwischen Katholizismus, Puritanismus und Okkultismus, so war auch das ‚Dogma‘ vor allem ein brauchbares Tool zur Erweiterung seiner Filmsprache und zur Erzeugung von Aufmerksamkeit. Seine *Zehn Gebote* für den Film (*Vow of Chastity*) präsentierte er erstmals im *Odéon-Theater* in Paris, wo er statt eine Rede zu halten, rote Flugblätter auf die Zuschauer regnen ließ, ganz in der Nähe des *Jardin du Luxembourg*, der 1968 von linken Studenten besetzt worden war – „[...] genau der richtige Ort, um das *Dogma*-Manifest zu präsentieren!“⁹ Der erste Auftritt des Film-*Dogmas* war medienwirksam inszeniert und diente als Werbung für die ersten *Dogma*-Filme *Das Fest* und *Idioten*, die dann 1998 in Cannes vorgestellt wurden.

Ich rücke von Jahr zu Jahr mehr nach links. Als ich noch sehr jung war, war ich schon einmal Kommunist. Seitdem treibt mir die Internationale die Tränen in die Augen. Es hat natürlich viel Leid gegeben beim Versuch, die Ideen zu verwirklichen – aber das heißt ja nicht, dass die Ideen falsch sind. Das Gleiche gilt schließlich für die Zehn Gebote.¹⁰

Das provokante *Dogma*-Zeichen, das kurz nach der Präsentation der ersten *Dogma*-Filme auf der Internetseite publiziert wurde, bestand aus einem Ornament, das ebenfalls stark symbolisch aufgeladen war und für diverse Spekulationen sorgte. Durch die christlichen Bezüge wurde das abgebildete Tierwesen (vermutlich ein Schwein von hinten mit einem ‚Horus-Auge‘ am Anus) von amerikanischen Kritikern als Opferlamm interpretiert. Das blinkende Auge schürte aber auch den Verdacht auf okkulte Verschwörungstheorien, die Trier schon in früheren Filmen bediente, indem er das Hörnerzeichen und die Zahl 666 als handlungstragende Symbole einsetzte (vgl. Geisterserie *Riget*, 1994/97). Andere sahen im *Dogma*-Auge einen Hinweis auf amerikanische Dollarnoten und die Freimaurerloge. Sozialpsychologisch gesehen ist ein ‚Dogma‘ immer eine von Vorurteilen gekennzeichnete Einstellung, die von starker Autoritätsgläubigkeit und dem unbedingten Glauben an den Wahrheitsgehalt der aufge-

stellten Regeln gekennzeichnet ist, eine kritische Überprüfung ist daher von vornherein unmöglich.

Im Text des Film-Manifests¹¹ geht es zunächst um einen Rettungsversuch des Spielfilms („a rescue action“) als Kampf ‚David gegen Goliath‘ im Hier und Jetzt. Die Dramaturgie Hollywoods wird als ‚Goldenes Kalb‘ gebrandmarkt, das im Alten Testament als heidnisches Götzentier verehrt wurde und als Symbol für die ‚Hure Babylon‘ (*Big Apple New York*) eine göttliche Warnung vor der todbringenden Vergnügungssucht der Menschen und ihren falschen Illusionen darstellte – ein Seitenhieb auf die Traumwelt Hollywoods. Um einer Bestrafung zu entkommen, bietet das filmische Keuschheitsgelübde wie sein biblisches Vorbild die Einhaltung strikter Regeln an, welche das *Gesetz des Vaters* in einer *Symbolischen Ordnung*¹² repräsentieren und nach Jacques Lacan die Strukturen innerhalb einer Gemeinschaft regeln. *Dogma*-Vater Trier wollte seinen Glaubenssatz auch an andere weitergeben und gründete dazu die Glaubensgemeinschaft der *Dogma*-Brüder. Eine Einweihung in eine Glaubensgemeinschaft findet immer durch den freiwilligen Akt des Unterzeichnens statt, so auch bei den *Dogma*-Brüdern: „if they sign, they personally have followed the rules.“¹³ Das Ziel der *Dogma*-Bruderschaft bestand, wie auch in der kirchlichen Gemeinschaft, nicht unbedingt im Einhalten aller Regeln, sondern war mehr eine moralische Absichtsklärung. Das Streben nach Perfektionierung („discipline is the answer“) sollte nicht nur den Arbeitstag der *Dogma*-Regisseure bestimmen, sondern prägt auch den Klosteralltag, wo Regelübertretungen zwar zu Geißelungen führen können, selten aber zum Ausschluss aus der Glaubensgemeinschaft. Wenn die Einhaltung der Regeln nicht möglich ist, kann sich das Wissen selbst im Falle eines ‚besseren Wissens‘ der ‚Gewissheit auf Heilung‘ sicher sein – denn ein ‚Dogma‘ ist immer ein *vinculum unitatis*.¹⁴ Werden die Sünden gebeichtet, erfolgt automatisch die Absolution. Wie alle anderen *Dogma*-Brüder bat auch Kragh-Jacobsen in seiner öffentlichen Beichte um Vergebung für unbeabsichtigte „moralische Verfehlungen“¹⁵, wie etwa das Verdunkeln des Drehorts durch unerlaubtes Verhängen der Fenster (Verstoß gegen DOGMA-Regel Nr. 1). Die Beichten wurden zu einem fixen Bestandteil der *Dogma*-Bewegung innerhalb und auch außerhalb von Dänemark. Neben den Anleihen am christlichen ‚Dogma‘ enthielt Triers Manifest aber auch Referenzen auf politisch motivierte Konzepte wie das *Arbeitertheater* von Bert Brecht, der „den unaufhörlichen Experimenten der revolutionären Partei [...] Experimente der Kunst“¹⁶ entgegenzusetzen versuchte. Lars von Trier, die *Dogma*-Brüder und *Zentropa*-Chef Peter Aalbaek-Jensen waren in ihrer Jugend Mitglieder der *Dänischen Kommu-*

nistischen Partei und erhofften sich für ihre Revolution gegen die Bourgeoisie statt einer Anhäufung von Kapital (vgl. *Advanced Capitalism*), wie im kommunistischen Manifest vorgesehen, das Zurückgewinnen von mehr (Lebens-)freude.¹⁷ Jede einzelne Zelle in *Zentropa* bildet eine abgeschlossene, wirtschaftlich unabhängige Einheit, die auf bestimmte Abschnitte im Produktionsprozess spezialisiert ist: „Das hier war mal ein Militärgelände, darauf gehören uns ein gutes Dutzend Gebäude. Wir haben eine relativ große Studiohalle, außerdem ein Tonstudio. Das gibt uns viel Freiheit. Niemand kann uns etwas vorschreiben.“¹⁸ Dadurch, dass die Filmregisseure in *Zentropa* als eigene Produzenten auftreten, können sie über die Verwendung des Mehrwerts ihres Produktes (mit-) bestimmen. Der Film wird dadurch zu einer Art Kollektivware und der Gewinn wird nach marxistischem Prinzip dort ausgeschüttet, wo auch dafür gearbeitet wird.¹⁹ Die Umschläge für die Pressehefte in Cannes wurden wie alle anderen Werbebroschüren für die dänischen *Dogma*-Filme von *Zentropa* produziert und fielen durch ihr kommunistisch angehauchtes Design (rot/schwarz) auf. Die Schauspieler waren auf dem Cover mit erhobener linker Faust abgebildet und Thomas Vinterberg rief in Cannes in die laufenden Kameras: „Yeah, I am left!“²⁰ Trier ließ bei der Präsentation seiner *Idioten* die *Internationale* spielen und meinte zur Presse: „Ich fühle mich immer mehr wie Visconti. Der war Kommunist und gleichzeitig ein Graf. Er ist ein großes Idol von mir. Also: Lasst uns reich werden und links bleiben.“²¹

Auch die *Dogma*-Filme spiegeln die Vermischung der beiden Weltanschauungen des Katholizismus und des Kommunismus wider. Die Inhalte sind stark von der politischen Motivation der Regisseure geprägt, die in ihren Filmen provokante Sozialkritik übten und Tabuthemen unserer Gesellschaft thematisierten (Kindesmissbrauch, Inzest, Behindertenthematik). Vinterberg machte den Kindesmissbrauch zum eigentlichen Plot in seinem *Fest* (1998) und Trier stellte seine *Idioten* (1998) als ‚die Menschen der Zukunft‘ vor. Der erste amerikanische *Dogma*-Film *Julien Donkey-Boy* (USA, 2000) von Harmonie Korine erzählt eine inzestuöse Geschwisterbeziehung aus der Sicht des schizophrenen Julien. Auf eine kirchliche Beichtszene im Film folgt eine Sequenz mit einer masturbierenden Nonne. In Kragh-Jacosens *Dogma*-Film *Mifune* werden traditionelle Familienstrukturen aufgebrochen und durch die Weltsicht des behinderten *Rud* ersetzt. Die erste weibliche *Dogma*-Regisseurin war Lone Scherfig, die für ihre Komödie *Italienisch für Anfänger* (2000) den *Silbernen Bären* in Berlin gewann. Die Geschichte dreht sich um einen jungen unkonventionellen Pfarrer, der gemeinsam mit einer Gruppe Großstadt-Singles einen Italienischkurs gegen

die Einsamkeit besucht und am Swimmingpool des Hotel *Scandic Seelsorge* betreibt. Jean-Marc Barrs französischer *Dogma*-Film *Lovers* (1999) beschäftigt sich mit der kommunistisch geprägten Weltsicht des geflüchteten Malers Dragan als Konfliktpotential einer Liebesbeziehung während des Balkankonflikts in Paris. Die meisten amerikanischen *Dogma*-Filme setzten in ihrem Kampf gegen Hollywood vor allem die digitale Wackelkamera ein. So fällt in Richard Martinis *Dogma*-Film *Camera* (2000) ein betrunkenener Jack Nicholson ins Bild und die *Dogma*-Kamera wird Zeuge eines Selbstmords.

Die im religiösen wie im politischen ‚Dogma‘ enthaltenen Aufmerksamkeitsfänger und Sinnstiftungsangebote dienten Trier als Vorlage bei der Formulierung seines Film-Manifests und waren ausschlaggebend für die starke Popularisierung in den Medien und die Herausbildung von *Dogma* als neue ästhetische Kategorie – auch außerhalb der dänischen *Dogma*-Gemeinde.

-
- ¹ Vgl. Schulte, Günter: *Der blinde Fleck in Luhmanns Systemtheorie*. Frankfurt, New York (NY): Campus Verlag 1993.
- ² Vgl. ebd., S. 129ff.
- ³ Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag ²1996, S. 9.
- ⁴ Vgl. ebd.
- ⁵ Vgl. ebd., S. 24.
- ⁶ Aalbaek-Jensen, Peter in einem Interview mit der Verfasserin in *Zentropa*, Kopenhagen 2000.
- ⁷ Vgl. Trotzki, Leo: *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 354.
- ⁸ Forst, Achim: *Breaking The Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren 1998, S. 19.
- ⁹ Trier in: Hallberg, Jana: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 177.
- ¹⁰ Trier in: *Die Zeit* vom 21.09.00, S. 51.
- ¹¹ Vgl. www.dogme95.com.
- ¹² Lacan in: Bowie, *Malcolm Lacan*. London: Fontana Press 1994.
- ¹³ Aalbaek-Jensen, Peter 2000.
- ¹⁴ Vgl. Reik, Theodor: *Dogma und Zwangsidee. Eine psychoanalytische Studie zur Entwicklung der Religion*. Stuttgart: Kohlhammer 1973, S.125.
- ¹⁵ Vgl. Kragh-Jacobsen in: Hallberg 2001, S. 197.
- ¹⁶ Brecht, Bertolt in: *Schriften zum Theater 7*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 330.
- ¹⁷ Vgl. *NRC Handelsblad* vom 22.05.98 Archivausdruck.
- ¹⁸ Trier in: *Die Zeit* vom 21.09.00, S. 51.
- ¹⁹ Vgl. Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band I-2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- ²⁰ Vinterberg, Thomas in: ORF-Bericht (8.02.1999) von Gabi Medaja in: *Treffpunkt Kultur* anlässlich der Filmfestspiele von *Cannes*.
- ²¹ BILD vom 21.04.99.