

Andreas Sudmann

***Julien Donkey-Boy, Tigerland, Traffic* –
Was macht das amerikanische Kino mit Dogma 95?**

Während *Dogma 95* für seine dänischen Urheber - Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh Jacobsen und Kristian Levring - von vorneherein nie mehr als den Status eines zeitlich begrenzten Projekts hatte, handelt es sich dennoch um ein Pamphlet, das sein Bekenntnis zur Keuschheit mit großer avantgardistischer Geste ausdrücklich zur Nachahmung empfahl. Und tatsächlich konnte die Avantgarde, die, wenngleich sie auch nichts Avantgardistisches zu bieten hatte, bis dato einen Einfluss gewinnen, der weit über das Kino hinaus, die ästhetischen Praktiken in solch unterschiedlichen kulturellen Feldern wie Literatur,¹ Computerspiele² oder Theater³ inspiriert.⁴

Weltweit sind dem Sendungsbewusstsein der Dänen über 30 Filmregisseure offiziell gefolgt.⁵ Die Anzahl der inoffiziellen, an Dogma angelehnten ist unüberschaubar. So beispielsweise: Doris Dörries *Erleuchtung garantiert*, Andreas Dresens *Die Polizistin* und *Halbe Treppe*, Hans Weingartners *Das weiße Rauschen*, Lou Yes *Suzhou River*, Ken Loachs *Bread and Roses*, Spike Lees *Bamboozled*, Mira Nairs *Monsoon Wedding* oder Ethan Hawkes *Chelsea Walls*. Und, die meisten offiziellen Dogma-Filme wurden in Amerika gedreht, wobei die amerikanischen Adepten von *Dogma 95* bis auf Harmony Korine⁶ weitgehend unbekannt und häufig Debütanten sind. Entgegen weitverbreiteten Gerüchten haben weder Martin Scorsese noch Steven Spielberg Dogma-Filme gedreht. Aber Joel Schumacher, dessen Namen man gemeinhin mit Sommer-Blockbustern wie *Batman Forever*, *The Client* oder *St. Elmo's Fire* verbindet, hat sich bei *Tigerland* von *Dogma 95* inspirieren lassen und dies auch ausdrücklich betont, ebenso wie Steven Soderbergh bei *Traffic*. Korines *Julien Donkey-Boy*, Schumachers *Tigerland* und Soderberghs *Traffic* grenzen das Spektrum eines möglichen Umgangs des amerikanischen Kinos mit *Dogma 95* ein. Welchen Gebrauch machen diese Regisseure von der Dogma-Ästhetik? Wie ist das Verhältnis des Dogma-Stils zur inhaltlichen Dimension der Filme? Und in welcher Weise können diese Filme die konventionellen Formen des amerikanischen Mainstreams unterlaufen? Obwohl *Julien Donkey-Boy* der einzige offizielle Dogma-Film unter den hier untersuchten Filmen ist, ähnelt *Tigerland* seinen dänischen Vorbildern wohl am meisten.

Amerika 1971. In Fort Polke werden Rekruten für den Einsatz in Vietnam ausgebildet. Roland Bozz (Colin Farrell) hat alle Vorbereitungen getroffen, um nach Mexiko zu flüchten, sobald er in „Tigerland“ ist. Tigerland ist ein Militärareal in den Sümpfen Louisianas, ein Vietnam-Szenario mitten in Amerika, ein Kriegsspielplatz. Bozz trifft auf Rekruten, die den brutalen Machtstrukturen und der Konfrontation mit dem Tod hilflos gegenüberstehen, die fast noch Kinder sind: Jim Paxton, der sich freiwillig meldete, um einem anderen den Kriegsdienst zu ersparen, der seine Erlebnisse im Camp minutiös notiert, um eine Art Hemingway des Vietnamzeitalters zu werden. Miter, der sich, von seiner Frau betrogen und von

seinem Vater gedemütigt, als Mann beweisen will. Cantwell, den Punchingball eines sadistischen Kameraden und Wilson, einen William Foster⁷ in Uniform, ein unbedingter Patriot, der zunehmend in Paranoia und Aggressionen abgleitet. Bozz unterläuft permanent die Machtstrukturen und verweigert sich der Zurichtung durch den militärischen Disziplinierungsapparat. Angesichts der Orientierungslosigkeit, der wachsenden Verzweiflung der Rekruten wird Bozz' bis dahin scheinbar ziellose, egoistische Insubordination zur Aufgabe, noch widerstrebend verhilft er Cantwell zur Entlassung aus der Armee, später dann Miter. Währenddessen spitzt sich der Konflikt zwischen Wilson und Bozz zu. Nachdem Wilson versucht, Bozz während einer Schießübung zu töten, wird er zu einer anderen Kompanie verlegt. Im Verlauf einer Übung in Tigerland treffen die beiden wieder aufeinander, Bozz im simulierten Szenario zum Vietnamesen erklärt und Wilson als GI. In einem letzten Showdown gelingt es Bozz, seinen besten Freund Paxton kriegsunfähig zu schießen, um auch ihn auf diese Weise vor dem Kriegsdienst zu bewahren. Bozz fährt mit den übriggebliebenen Rekruten nach Vietnam, ob er jemals dort ankommt, ob er doch nach Mexiko flüchtet oder im Krieg umkommt, bleibt offen.

Schumacher drehte sein 97minütiges *Tigerland* in nur 28 Tagen auf 16mm mit Handkamera. Er verzichtete auf künstliches Licht, Maske, Stuntmen und Frisüre. Soweit zur Dogma-Konformität. Weder auf den Einsatz nichtdiegetischer (allerdings sehr reduzierter) Musik, Kamerafahrten, Postproduktionseffekte wollte er, noch auf Kostümbild und Waffen konnte er verzichten. Und natürlich spielt der Film nicht im Hier und Jetzt, wie es das Dogma-Manifest vorschreibt. Allerdings gibt es weder in *Tigerland* noch in *Traffic* Rückblenden, was wiederum Dogmakonform ist. Ebenso wie Soderbergh zeigte Schumacher sich vor allem von der Idee der ästhetisch-technischen Reduktion als Abkehr von der Konvention, von der aufgeblasenen Apparatur fasziniert. In diesem Sinne bediente er sich auch der Regiestrategien Mike Leighs: So sollten die Darsteller als Vorbereitung auf ihre Rolle einen detaillierten Bericht über den Verlauf ihres bisherigen Lebens, z.B. erste sexuelle Kontakte, verfassen. Oder er ließ sie ganze Szenen improvisieren. Schumacher:

Ich wollte den Film mit noch recht unbekanntem Neulingen drehen. Das sollte die Realität ein Stückweit befördern. Denn, wenn wir Schauspieler oder Schauspielerinnen sehen, mit denen wir uns auf der Stelle identifizieren können, dann wissen wir sofort, wie der Film ablaufen wird, weil, voraussichtlich die Stars überleben werden, der Hund wird überleben, das schöne Mädchen wird überleben, und die Bösewichter sterben. Bei neuen Darstellern weiß man nicht so genau, was geschehen wird. Außerdem paßt es zum Stück.⁸

Der Drehbuch-Autor Ross Klavan absolvierte 1971 seine Grundausbildung in Fort Polke, bevor er nach Vietnam geschickt wurde. Der Film basiert auf seinen Erlebnissen als junger Rekrut. Gemäß dieser „vollständigen Identität von ästhetischer

Methode und ideologischer Absicht⁹, an die wir bereits durch die dänischen Dogma-Filme gewöhnt sind, bewegt sich die Handkamera schwankend durch das Geschehen, wird exzessiv gezoomt, es gibt Achsen- bzw. Bildsprünge und Unschärfen. Mit unverhohlener Affrontmentalität zelebriert Schumacher seinen persönlichen Angriff auf den Mythos des unsichtbaren Hollywood-Stils.¹⁰ Wenn Seeblen sagt, dass *Dogma 95* dem Privaten mit den Mitteln der Kriegsberichterstattung zu Leibe rückt,¹¹ sind sie bei *Tigerland* nun wieder im Krieg selbst angekommen.¹² Andererseits schwelgt Schumacher in schönen, verwirrenden olivfarbenen Bildern, einige Einstellungen gleiten geradezu ins Dekorative ab, wie auch bei besonders symbolträchtigen Bildern wieder Kamerafahrten eingesetzt werden. Anders als Walter Hill in *Southern Comfort* (1981), der für seine Geschichte, die ebenfalls in einem Trainingscamp in Louisiana angesiedelt ist, verstörend abstoßende Bilder von aufgeschlitzten Tierleibern und Schweineschlachtszenen als Illustration der so nicht darstellbaren menschlichen Verwundungen gefunden hat, traut sich Schumacher hier nicht an drastische Bilder heran. Wenn die Dogma-Regel Nr. 6 das Vorkommen von Waffen und Morden (im Sinne der Vermeidung oberflächlicher Action) verbietet, kann dies zur Beförderung eines ‚repräsentativen‘ Realismus zwar im europäischen Kino gelten, keinesfalls aber im ungleich waffenstrotzenderen und von Alltagsgewalt erschütterten Amerika. Wenngleich auch Schumacher in *Tigerland* versucht, das potentiell Sensationelle der Gewaltdarstellungen auszuklammern. Nachdem sein erstes Experiment mit einem ‚persönlicheren‘ Film seit *Falling down*, das durchaus opulente *8mm*, mit Starbesetzung und bizarrer Bilderwelt, scheiterte, versuchte er bei *Tigerland* jeden Gedanken an Box Office-Resultate zu ignorieren, indem er Hollywoods Gigantomanie der Technik und deren formalästhetischen Perfektionismus radikal negiert, ohne freilich die narrativen Prinzipien Hollywoods in toto aufzugeben (Die Handlung folgt einer klaren, verständlichen Dramaturgie, die Ziele der Protagonisten, sowie innere psychologische Veränderungen sind nachvollziehbar motiviert und der Narration insgesamt untergeordnet, etc.).

Sobald die Soldaten im dritten Akt *Tigerland* betreten, vertraut Schumacher dann doch auf die Steigerung des realistischen Eindrucks durch die Verfremdung (Vergrößerung) des aufgenommenen Materials mit kopier- und postproduktionstechnischen Verfahren.¹³ Wie in Soderberghs *Traffic* wird einem Ort eine ästhetische Bildqualität zugeschrieben, bei Schumacher ist *Tigerland* grobkörnig, fragmentiert und farbentsättigt. Und ähnlich wie James Cameron in *Aliens* (Ripleys Begegnung mit der Alien-Königin) oder *Titanic* (Rose unter den Ertrinkenden im eiskalten Meer) betont Schumacher die Atemlosigkeit bedrohlicher Momente¹⁴ mittels Strobe (verzögerte Zeitlupe) und Absenken des Tonpegels. Einmal mehr beweist sich, dass die Konstruktion von Realitätseffekten sehr wohl mit den Mitteln des Irrealen erzielt werden kann. Auch weil die menschliche Wahrnehmung durch extreme Angst oder andere Gefühle tatsächlich verändert wird - erhöhter Puls, Rauschen in den Ohren, Atemlosigkeit, verminderte oder stark konzentrierte Sehfähigkeit.

Tigerland profitiert in erster Linie von seinen phantastischen Darstellern und der eindrucksvollen Bildästhetik. Der Text verweist entgegen dem postmodernen Trend nicht explizit auf andere Texte, er ist frei von ironischen Referenzen, und er behält die Hierarchie von schweren und leichten Zeichen. Folglich setzt er nicht auf die Lust an einer kennerhaften Entzifferung intertextueller Codes, statt dessen auf Nachvollziehbarkeit und Empathie. Schumacher:

In dieser Geschichte ist der Krieg der Übeltäter. Die Männer, die man einzog, um diesen Krieg zu führen, wurden als beliebig verfügbares Material angesehen. Die Freundschaft, die Loyalität, das Mitgefühl und der Mut dieser Männer sind das eigentliche Thema des Films.¹⁵

Die Banalität dieser Ebene wird auch im Film thematisiert. Bozz zu Paxton: „Was willst du denn für ein Buch schreiben? Der Krieg ist die Hölle, aber die Männer sind mutig? So eine abgedroschene Scheiße?“¹⁶ Aber nur um den zynischen Bozz am Ende des Films von der Richtigkeit dieser Aussage zu überzeugen. Dessen Strategie bestand bis dato darin, die Grundausbildung so lange wiederholen zu müssen, bis der Krieg beendet wäre. Dem naiven Charme Paxtons kann Bozz sich nicht entziehen, nach und nach lässt er sich von dessen altruistischer Weltsicht anstecken. Zunächst geriert er sich als der typisch Spielbergsche widerwillige Held¹⁷ und verhilft zwei Rekruten erstens zu der Erkenntnis, dass sie nicht für den Einsatz in Vietnam geeignet sind und zweitens zur Entlassung aus der Armee. In einer Schlüsselszene sitzen Bozz und Paxton auf einem Dach und überlegen sich herunterzuspringen, da dies für beide die einzige Möglichkeit ist, sich derart ernsthafte Verletzungen zuzuziehen, dass man sie ebenfalls entlassen würde. Letztendlich trauen sie sich nicht. Man wartet förmlich darauf, dass Bozz Paxton hinunterstößt. Doch erst angesichts der realen Todesbedrohung in *Tigerland*, wenn Wilson Bozz beinahe erschießt, und der versteht, was das wirkliche Vietnam tatsächlich bedeuten könnte, vollzieht sich die Katharsis; er schießt Paxton mit dem Übungsgewehr ins Gesicht, damit dieser kriegsunfähig wird und flüchtet nicht nach Mexiko. Womit der Film zu einer Art *Groundhog Day* in Vietnam-Wonderland wird. Erst als der Held völlig altruistisch (gut) handelt, bereit ist Verantwortung zu übernehmen, wird er erlöst.

Soderbergh hat *Traffic*¹⁸ seinen 46 Millionen Dollar Dogma-Film genannt.¹⁹ Auf drei Handlungsebenen wird das amerikanische Drogenproblem aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet: Mexiko, im Grenzgebiet zu den USA: Der Polizist Javier Rodriguez (Benicio del Toro) arbeitet als Drogenfahnder in Tijuana. Aus Frustration über die Aussichtslosigkeit seiner Arbeit lässt er sich auf ein Angebot des Chefs der militärischen Antidrogeneinheit, General Salazar, ein. Unter dem Vorwand, das Kartell der Drogenfamilie Obregon zerschlagen zu wollen, trägt Salazar Rodriguez auf, Frankie Flowers, den Auftragskiller der Obregons, zu stellen und an ihn auszuliefern. Als Rodriguez auf den totgeglaubten Chef des Konkurrenzkartells trifft, erkennt er, dass Salazars Ziel nur die Vernichtung eines unliebsamen Konkurrenten ist. Javier entschließt sich sein Wissen den amerikanischen Drogenfahndern der Drug Enforcement Administration (DEA)

mitzuteilen. Cincinnati, Ohio: Der als Hardliner bekannte Oberste Richter des Ohio State Supreme Court Robert Wakefield (Michael Douglas) soll den Posten des Obersten Drogenbekämpfers der USA übernehmen und unter anderem die Drogenkartelle in Mexiko zerschlagen. Er reist durch Amerika und lässt sich über die ausweglos erscheinenden Drogenbekämpfungsprobleme informieren. Währenddessen versinkt seine Tochter Caroline zunehmend in ihren Süchten: Kokain, Heroin, Crack. Als Wakefield den Ernst ihrer Lage endlich erkannt hat, quittiert er seinen Job und kümmert sich um Caroline. San Diego, Kalifornien: Zwei Fahnder der DEA verhaften einen Drogenhändler, der bereit ist Informationen zu liefern, die zur Festnahme seines Auftraggebers Carlos Ayala, dem amerikanischen Hauptabnehmer des Obregon Kartells, führen sollen. Als Helena Ayala (Catherine Zeta-Jones) von den Geschäften ihres Mannes erfährt, ist sie zunächst entsetzt, angesichts des drohenden Verlustes ihres Vermögens und gesellschaftlichen Ansehens aber entschließt sie sich den Drogenhandel weiterzuführen und engagiert einen Killer (Frankie Flowers), der den Kronzeugen ermorden soll. Frankie Flowers wird im Verlauf der Aktion getötet, weil er das Tijuana-Kartell verraten hat. Helena Ayala hat unterdessen die Kontakte zum Obregon-Kartell wieder aufgenommen, ein zweiter Killer wird geschickt, ihm gelingt es, den Hauptbelastungszeugen umzubringen.

In Schumachers Film gibt es einen bildästhetischen Bruch, sobald die Protagonisten *Tigerland* betreten. Soderbergh weist den Orten von Anfang an unterschiedliche farbliche und ästhetische Qualitäten zu, bei ihm ist Ohio sinnigerweise blau eingefärbt, San Diego, mit all seinen Miami Vice-Referenzen, normal kodiert und Mexiko gebleicht und gelblich-bernsteinfarben wie die Pernod-Werbung. Diesen farblichen Qualitäten ist offensichtlich keine weitere Bedeutung zugeschrieben als dem Zuschauer die Unterscheidung der Handlungsebenen zu erleichtern²⁰ und eine oberflächliche psychische Stimmung zu vermitteln: In Mexiko scheint die Sonne, und Ohios politische Szene ist emotional unterkühlt. Soderbergh bedient sich hier einer ästhetischen Strategie, die an die Praxis des Einfärbens von Stummfilmen (*Virage*) erinnert: die Nacht ist blau, die Natur ist grün und die Liebe rot. Dieses Zugeständnis an den Zuschauer spiegelt Soderberghs, angesichts seiner Box Office-Misserfolge mit z.B. *Kafka* oder *Schizopolis*, neuerworbene Auffassung wider, die besagt, dass man vermeintlich unbequeme Themen nur mit Kompromissbereitschaft hinsichtlich der Sehgewohnheiten des Publikums transportieren kann: Einerseits die Handkamera, die den Ort der Handlung sucht, lange Objektive und Zoom, weitestgehend natürliches Licht, Improvisationstechniken, Verstöße gegen den Continuity-Schnitt, drei Handlungsebenen etc.; andererseits Starbesetzung, drei Happy Ends (zumindest Hoffnungsschimmer), dann doch stereotype Charaktere, plus einem geradezu fernsehtypischen Erzählstrang, wenn es um Wakefields Tochter Caroline geht. Alles ist vorhanden: die einstmals fröhliche Tochter, von ihren bösen, verlotterten reichen Freunden aus lauter Langeweile zum Drogenkonsum verführt, der hilflose Vater und seine Einsicht, dass er seine Familie der Karriere geopfert hat und dass die Familie von nun an über allem zu stehen hat, die Therapiegruppe: „Hi, ich bin Caroline...“.

Soderbergh hat eine Botschaft für das Publikum und entschuldigt damit all seine narrativen und ästhetischen Kompromisse. Er will sich mit seinen kommerziellen Erfolgen einen Status schaffen, der es ihm ermöglicht, tun und lassen zu können, was er will, nicht umsonst nennt er Spielberg als Vorbild. An dieser Doppelstrategie scheitert dann auch *Traffic*. Der Dualismus von Subversion und Anpassung zerfällt in Ästhetik auf der einen und Inhalt auf der anderen Seite, und die Form wird zum bloßen Zeichen einer Realismusverpflichtung und erfüllt letztendlich dieselbe Funktion wie Special Effects im Mainstream-Kino.

Soderbergh betont immer wieder den ‚aufklärerischen‘ Charakter seines Films und versucht so auch zu begründen, dass er die eigentlichen Zentren des amerikanischen Drogenproblems, trotz der unterschiedlichen Handlungsstränge, mit denen versucht werden soll der Komplexität des Themas gerecht zu werden, praktisch ignoriert: Die hispanischen und afroamerikanischen Ghettos, die sozialen Brennpunkte, deren Bewohner die hauptsächlichen Opfer der verfehlten Drogen- und Sozialpolitik sind, crack-süchtig und HIV-infiziert. In *Traffic* ist all das nur Kulisse, eine exotische Szenerie. Soderbergh:

Zum Beispiel hätte ich eine viel viel düsterere Version von Traffic drehen können. Aber ich wollte es nicht. Denn ich wollte keine 46 Millionen Dollar dafür ausgeben, dass ich genau die Leute vertreibe, die ich ja ansprechen möchte. Ich wollte, dass das weiße Mittelklassen-Amerika über das Drogenproblem nachdenkt und dass das, was sie sehen weiterwirkt, wenn sie aus dem Kino rauskommen.²¹

Entsprechend repräsentiert das Drogenopfer - eine Variante des ‚all american girl‘ - trotz ihrer Zugehörigkeit zur Oberschicht die weiße Mittelschicht, und die Täter sind Afroamerikaner oder Hispanics, wobei natürlich auch *Traffic* mit den klassischen Alibi-Figuren Hollywoods aufwartet: dem ‚guten schwarzen Polizisten‘ (Don Cheadle) und dem ‚korrupten weißen Anwalt‘ (Dennis Quaid), um eine scheinbar ausgewogene und realistische Darstellung im Hinblick auf die Repräsentation von ‚race‘ zu liefern. Tatsächlich aber spielt der Film mit den rassistischen Ängsten und Vorurteilen des von ihm anvisierten weißen Mittelklasse-Publikums, was spätestens deutlich wird, wenn Caroline, um an ‚Stoff‘ zu kommen, mit ihrem schwarzen Dealer schläft. Hierbei ist vor allem die ästhetische Inszenierung des schwarzen Körpers relevant:²² nackt, muskulös, glänzend, schwitzend, mit federnden, kraftvoll lässigen Bewegungen, herablassend, cool, aktiv, potent, animalisch. Während in einer späteren Szene der Körper eines weißen Freiers bekleidet bleibt und der Akt letztendlich nicht gezeigt wird, stellt Soderbergh den Sex zwischen Caroline und dem Afroamerikaner ausführlich dar. Zu Beginn, aus der Sicht Carolines, wieder in Dogma-Manier, ist das Bild unscharf, verwackelt und unsauber kadriert. Wenn nach einer Unterbrechung der Dealer aufsteht, zur Tür geht, zurückkommt, noch einmal zur Tür geht, und erneut zurückkommt (auf die Kamera zu), inszeniert Soderbergh diese Gänge mit kunstvoller Beleuchtung, die jede Muskelpartie des schwarzen Körpers betont und setzt diesen dominant ins Zentrum des Bildes. Als er sich wieder zu Caroline

in das Bett begibt, wirkt er sehr schwarz und Caroline sehr weiß, bläulich-blass. Die halbbetäubte Caroline im Bett könnte die Schwester, die Tochter, die Freundin eines beliebigen weißen Zuschauers sein, keine unnahbare Schönheit sondern das leidlich hübsche Mädchen von nebenan. Weiße Männlichkeit wird hier bedroht mit dem Klischee des überlegenen schwarzen Körpers, der überlegenen Potenz, andererseits wird suggeriert, dass Caroline sich ihm nur hingibt, weil sie die Drogen braucht und nicht mehr zurechnungsfähig ist.

At one extreme, we find popular representations that strain to manage differences figured as pure threat in images and stories which mobilize social anxiety, only to reassure mainstream audiences by restoring the privilege of white heterosexuality, white masculinity, and the white middle-class family. At the other end of the spectrum, we find other representations that strive to accommodate diversity through scripts organized around specific identities and intended to capture new identity-based market segments.²³

Traffic muss man eindeutig der ersten Kategorie zurechnen. Die einzige die dealenden Afroamerikaner (Nicht-Weißen) ‚entlastende‘ Erklärung im Film liefert ein drogensüchtiger Teenager, der, moralisch korrupt, ohnehin keine Autorität mehr innerhalb des Textes besitzt. Während der einzige Ausweg, den der Text am Ende nahe legt, die Rückbesinnung auf Familienwerte ist. Nicht die Politik ist damit der Ort für Veränderungen, sondern das Private. Soderbergh behauptet, er wolle weder erklären, noch belehren, sondern nur etwas zur Disposition stellen, woran sich eine gesellschaftliche Debatte entzünden kann.²⁴ Aber natürlich steht *Traffic* nicht außerhalb politisch-sozialer Diskurse, sondern ist selbst ein Teil von ihnen bzw. durch sie und auf sie hin positioniert, so schwierig diese Positionen auch lesbar sind und so unterschiedlich diese auch interpretiert werden können.²⁵

Julien Donkey-Boy von Harmony Korine ist der erste amerikanische Film, der sich offiziell den Regeln des Dogma 95-Manifests unterworfen hat, und er ist wahrscheinlich einer der radikalsten Dogma-Filme. Er verweigert sich den herkömmlichen narrativen und ästhetischen Strukturen des Mainstreams nahezu vollständig und verzichtet insbesondere darauf, die Bilder der hierarchischen Struktur eines plots unterzuordnen.

Julien (Ewen Bremner) ist ein junger Mann, der unter Schizophrenie leidet. Gleich zu Beginn des Films wird der Zuschauer drastisch mit seiner verzerrten Realitätswahrnehmung konfrontiert. Julien trifft auf einen Jungen, der mit Schildkröten spielt. Julien greift den Jungen unvermittelt an, und, indem die Kamera die subjektive Sicht des Opfers einnimmt, schlägt er (Großaufnahme) mit einem Stein auf ihn ein. Wie dieser spontane, verstörende Gewaltausbruch motiviert sein könnte, lässt der Film genauso offen wie die Frage, ob er den Jungen tatsächlich tötet, eine Frage, die Hollywood immer beantwortet. Diese Handlungssequenz wird im weiteren Verlauf des Films keine Rolle mehr spielen, noch wird sich ein ähnlicher Akt der Gewalt wiederholen. Ganz im Gegenteil erleben wir Julien eher als einen fürsorglichen, ängstlichen, Behinderte in ihrer Frei-

zeit betreuenden und keinesfalls aggressiven Menschen. Julien ist nicht der einzig psychisch Gestörte in seiner Familie. Da wäre der autoritäre, alkoholstüchtige Vater (Werner Herzog), der seine Kinder quält und erniedrigt. Juliens Schwester Pearl (Chloë Sevigny), bezeichnet er als „Schlampe“ und kritisiert unbarmherzig ihr Harfenspiel. Aus Chris, dem Bruder, versucht er einen „echten Mann“ zu machen, indem er ihn zu körperlichen Höchstleistungen anstachelt, ohne sich je zufrieden zu zeigen. Eine Mutter existiert nicht mehr. Es gibt noch eine Großmutter, die aber letztendlich nur als Requisit im Film präsent ist und sich ausschließlich für ihren Pudel zu interessieren scheint. Trotzdem beschränkt sich Korine nicht darauf die Dysfunktionalität dieser Familie vorzuführen, es existiert noch eine Art Sozialleben. Man geht gemeinsam ins Schwimmbad oder besucht einen Baptisten-gottesdienst.

Innerhalb der insgesamt stark fragmentarischen Narration, bei der die einzelnen Szenen einen kausal-logischen Zusammenhang nahezu vollständig vermissen lassen, gibt es eine Ausnahme: Pearl erwartet ein Baby. Die Frage der Ärztin, wer der Vater sei, wird erst am Ende des Films beantwortet. Juliens Schwester stürzt beim Eislaufen und erleidet eine Fehlgeburt. Im Krankenhaus bittet Julien die Schwester, den toten Fötus auf den Arm nehmen zu dürfen, weil er der Vater sei. Er flüchtet mit dem toten Kind aus dem Krankenhaus nach Hause und verkriecht sich im Bett. Dort unter der Decke, die nur sein Gesicht freigibt, sieht Julien aus wie ein ängstliches Neugeborenes. Noch einmal werden die ersten Bilder des Films aufgegriffen, Material, das Korine vom Fernseher in Zeitlupe abgefilmt hat: Eine Eisläuferin bewegt sich anmutig und präzise zu einer Arie von Puccini, die Roger Ebert als „lament for the suffering of the characters“ interpretiert.²⁶ Eine Art Rahmung des Films, die zur eingeschlossenen ‚Wirklichkeitsebene‘ in paradoxer Gleichzeitigkeit von Kontrastierung und Spiegelung funktioniert. Korine:

I want to change people's expectations of what cinema can do every single time I make a film. [...] In a sense, my whole approach is fuelled by anger at the mediocrity of American film, at the peddling of lies and falsity and formula, at the denigration of this century's most powerful art form.²⁷

Sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht erreicht Korine eine Radikalität, die die der dänischen Dogma-Filme übertrifft. Die Bilder Korines lösen sich hier fast vollständig in ihrer erzwungenen Grobkörnigkeit auf, wiederum dominieren Unschärfen, Bildsprünge, brachiale Kadrierungen, selbst der Ton ist manchmal unverständlich. Das ist die ästhetische Negation Hollywoods.

Julien Donkey-Boy hat keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende. Es gibt keine Dramaturgie, keinen plot, keine verlässliche Orientierung über Raum- und Zeitkonstellationen. Damit ist *Julien Donkey-Boy* wohl der Dogma-Film, dem es am ehesten gelingt, sich der Vorhersehbarkeit der Geschichte zu entziehen. Was bleibt, ist eine leerstellenreiche Aneinanderreihung von Episoden und Motiven, die durchaus repetitiven Charakter hat: z.B. die sadistischen Auswüchse des Vaters mit all ihrer tragikomischen Skurrilität, etwa wenn er Chris dazu auffordert, das Kleid seiner Mutter anzuziehen und mit ihm zu tanzen oder wenn Julien

in seinem Zimmer mit einem Gewehr zunächst auf ein Hitler-Plakat zielt, ihn beschimpft, nur um ihn anschließend zum Tee einzuladen. Thematisch sind wir hier wieder ganz nah bei den dänischen Vorbildern. Z.B geht es wie in *Festen* auch um Inzest, ist der Inzest das Vergangene innerhalb des Hier und Jetzt, ohne jedoch als dramaturgischer Ausgangspunkt instrumentalisiert zu werden, genauso wenig wird er hier als Gegenstand einer moralischen Bewertung verhandelt. Das ist vor allem die Negation der Hollywood-Moral. Und doch geht es hier auch um Schuld und Sühne, sowie um das Religiöse, für das Julien eine ausgesprochene Affinität zeigt.²⁸

Es liegt in der Natur der Sache, dass Filme, die durch das Pathos ihres Stils jeden Quadratcentimeter Realität mit Bedeutung aufladen und ihr atemlos hinterher hecheln, bald an die Grenzen der Immanenz stoßen und ein Bedürfnis nach Transzendenz entwickeln: letzte Ausfahrt Religion,²⁹ so Jan Pehrke in *Konkret* über *Dogma 95*, und er beklagt im weiteren, Seeßlen³⁰ folgend, die Standpunkt- und Utopielosigkeit der Dogma-Filme. „Auf sich und ihresgleichen zurückgeworfen, ohne ein den eigenen Horizont überwindendes Weltbewusstsein, bleibt den Figuren nichts anderes übrig, als an sich selbst zugrundzugehen.“³¹ Wobei es aber sicherlich legitim ist, über den Umweg des Unerzählten Alternativen zum Erzählten zu generieren. Mogens Rukov:

[...] ich würde auch sagen, dass die Alternative im Publikum sein sollte. Sie sollte nicht notwendigerweise auf der Leinwand sein. Jedesmal, wenn man eine Art Leben auf der Leinwand sieht, nimmt man als Zuschauer einen Standpunkt ein.³²

In *Julien Donkey-Boy* ist die Kamera tatsächlich überall, sie ist multiperspektivisch, mal übernimmt sie den *Point Of View* des schizophrenen Julien, mal imitiert sie Überwachungsmedien, wenn sie vom Kronleuchter herab den Vater mit einer imaginären Partnerin tanzend im Wohnzimmer zeigt. Wie in den anderen Dogma-Filmen auch zelebriert sie ihre Freiheit mit fast herausfordernder Attitüde. Soderberghs Handkamera dagegen ist nicht mobil. Sie wird nicht zum neugierig herumwandernden Protagonisten, wirkt eher wie ein unauffälliger Zeuge, als wie ein aktiv Beteiligter. Wenn es Kamerabewegungen gibt, dann sind es Schwenks. Damit wird die Handkamera aber ihrer angestammten Funktion beraubt, sich im profilmischen Raum frei bewegen zu können. Bei den dänischen Dogma-Filmen sucht die Kamera die Handlung, bei Soderbergh ist die Handlung dort, wo die Kamera ist. Schumacher, Korine und Soderbergh sehen in der Dogma-Methodik und insbesondere in der Verwendung der Handkamera offenkundig ein Verfahren, das Improvisation begünstigt. Trotzdem sind sie weit davon entfernt, um mit Adorno zu sprechen, den ‚unabdingbaren Schein der Unmittelbarkeit‘ zu transzendieren. Die Handkamera hier ist kein ‚Gefäß‘ im Sinne Alexander Kluges, das der Evozierung einer gesellschaftlichen Zurichtung der Figuren dient, kein Geburtshelfer des Eigensinns. Selbst bei *Julien Donkey-Boy* geht es um die Imitation von Verhalten, Julien-Darsteller Ewan Bremner beispielsweise besuchte in Vorbereitung seiner Rolle Harmony Korines schizophrenen Onkel Eddie.³³

Neben der Handkamera galten die ersten Reaktionen auf *Dogma* dem erigierten Penis in *Idioterne*, der vermeintlich freien, expliziten Darstellung von Sexualität.³⁴ Das Hauptthema der venezianischen Filmfestspiele von 1999 waren pornografisch anmutende Szenen, in Filmen wie Chereaus *Intimacy* oder Fonteynes *Une Liaison Pornographique*, später dann Virginie Despentes *Baise-moi* etc.³⁵; Darstellungen wie sie im amerikanischen Mainstream-Kino kaum möglich sind. Sowohl in *Traffic* als auch in *Tigerland* gibt es jeweils eine, den dänischen Vorbildern vergleichbare Sexszene. In *Tigerland* sprechen Bozz und Paxton zwei junge Frauen an, nehmen sie mit aufs Zimmer und schlafen in zwei nebeneinander stehenden Betten mit ihnen. Die Frauen verlassen das Zimmer kurz nach dem Akt, Bozz und Paxton sitzen nackt nebeneinander und unterhalten sich. Womit Schumacher eine wunderschöne homoerotische Ebene einfügt, die Männer schlafen zwar mit den Mädchen, doch das Nachspiel gehört ihnen. Die Szene war vollständig improvisiert und die Frauen Laiendarsteller. Weder erigierte Penisse wie in *Idioterne* noch *close shots* von Geschlechtsverkehr werden gezeigt. Nur in *Julien Donkey-Boy* birgt das Bild einer masturbierenden Nonne ein verstörendes Potential. Trotzdem erhielten *Traffic* und *Tigerland* ein „Restricted“-Rating.³⁶

Wie schon das Dogma-Manifest ex post keinen wirklichen Antagonismus zum klassischen Hollywood-Stil darstellt, so bleiben selbstverständlich auch Soderbergh und Schumacher den Standards von narrativer Kohärenz, Logik und Linearität verpflichtet. Nur Korine traut sich, sich dem zu entziehen. Korine hatte aber bereits vor *Julien Donkey-Boy* eine Sonderstellung, vergleichbar der Woody Allens, David Lynchs oder Jim Jarmuschs. Aber der Markt für Godards in Amerika ist eben sehr begrenzt.

Die Integrationsfähigkeit von *Dogma 95* in das amerikanische Mainstream-Kino funktioniert vor allem in zweifacher Hinsicht. So wird der Verzicht auf die opulenten Darstellungstechniken der digitalen Illusionsmaschinerie höchstwahrscheinlich den Filmherstellungsprozess beschleunigen, wovon vor allem die Schauspieler profitieren, indem ihre künstlerische Leistung weniger durch das Primat der Technik konditioniert und fragmentiert wird (neben den ökonomischen Vorteilen).

Des weiteren entspricht die bereits im dänischen Manifest verankerte Identitätslogik von ästhetischem Verfahren und ideologischer Absicht genau jener Geschlossenheit, Einheit und Ordnung, die im Sinne Bordwell/Thompson/Staigers³⁷ als die *conditio sine qua non* des (klassischen) Hollywood-Kinos betrachtet werden kann und sicher auch für das gegenwärtige Erscheinungsbild Hollywoods im digitalen Zeitalter von konstitutiver Bedeutung ist. Dass dieses Konzept auch in der Praxis aufgeht, haben bereits die dänischen Filme vorgeführt und einerseits (erneut) bewiesen, dass psychologischer Realismus und filmästhetischer Purismus durchaus harmonieren, andererseits – noch bedeutsamer – dass sie an den Prinzipien einer *classical narration* sehr wohl festhalten, was impliziert, dass eine Regel, die die Vorhersehbarkeit einer Geschichte verbieten will, wenig Sinn macht.

Dogma-Filme sind demnach keine subversiven Filme, sondern allenfalls Filme mit einer ‚subversiven‘ Ästhetik, was nach Hollywood-Maßstäben trotz aller historischen Offenheit für Neuerungen und Abweichungen, noch immer ein Spur Devianz zu viel sein dürfte. Insofern ist es nur allzu stimmig, dass Schumacher und Soderbergh nur das von Dogma übernehmen, was sie buchstäblich gebrauchen können, lies: was die herrschenden Normen Hollywoods angemessen würdigt. Diese Integrations- und Anpassungspraxis hat eine historische Kontinuität, die vom Umgang Hollywoods mit dem deutschen expressionistischen Film bis zur Nouvelle Vague reicht: „the classical style took only what could extend and elaborate its principles without challenging them“, lautet entsprechend die Analyse Bordwell/Thompson/Staigers in deren Studie des klassischen Hollywood-Kinos.³⁸

Hollywood ist weit davon entfernt, sich neue Regeln, im Sinne von Triers oder Winterbergs vorschreiben zu lassen. Es hat genug eigene. Es nimmt sich *Dogma 95*, insbesondere die Möglichkeit, gegen alle Kamerakonventionen zu verstoßen, und gewinnt dadurch noch mehr ästhetischen Spielraum. Nun darf das Bild halt auch verwackelt und grobkörnig sein, oder die Schnitte sprunghaft oder scheinbar unmotiviert wirken. Solange es das Publikum akzeptiert, haben – um es paradox zu formulieren – auch regressive Innovationen in der Traumfabrik ihre Berechtigung.

¹ Explizit durch *Dogma 95* inspiriert, haben einige deutsche Autoren, darunter Gunter Gerlach und Lou A. Probsthayn, ein acht Regeln umfassendes „Hamburger Dogma“ ins Leben gerufen. Vgl. online im Internet: <http://www.hamburger-dogma.de>; 4.2.2003.

² Der amerikanische Spieleentwickler/-designer Ernest Adams hat ein puristisches „Dogma 2001“-Regelwerk für Computerspiele vorgeschlagen, nicht zuletzt weil Adams der Auffassung ist, dass die Entwicklungen in der Computerspieleindustrie mit der Filmindustrie vergleichbar sind. Vgl. online im Internet: www.gamasutra.com/features/20010129/adams_01.htm; 1.2.2002.

³ U.a. in einer Transposition des polnischen Regisseurs Grzegorz Jarzyna. In Deutschland hat Michael Thalheimer *Das Fest* für das Dresdner Staatsschauspiel inszeniert.

⁴ ...und selbst die dänische Möbelindustrie nicht unberührt ließ.

⁵ Eine in unregelmäßigen Abständen aktualisierte Liste der offiziell zertifizierten Dogma-Filme findet man im Internet unter: <http://www.tvropa.com/tvropal.2/film/dogme95/menu/menuset.htm>; 4.2.2003.

⁶ Harmony Korine schrieb das Drehbuch zu dem Film *Kids*.

⁷ William Foster (Michael Douglas) ist der Protagonist in Joel Schumachers *Falling Down*.

⁸ Vgl. den DVD-Audiokommentar Schumachers (RC-2-Fassung).

⁹ Seeßlen, Georg: „Aufbruch in die Sackgasse. Die dänischen Dogma-Filme. Radikaldilettantismus oder Utopieverrat? Eine Zwischenbilanz“. In: *Die Zeit*, Nr. 28, 8.7.1999, S. 43.

¹⁰ Mit Christian Metz könnte man den „unsichtbaren Stil“ als „Anwesenheit in der Form der Verneinung“ fassen. Vgl.: Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus 2000, S. 43.

¹¹ Seeßlen: „Aufbruch in die Sackgasse“, S. 43.

¹² Während die entfesselte Kamera stets zu Hollywoods Action- und Kriegsfilmrepertoire gehörte, wie unlängst in Steven Spielbergs *Saving Private Ryan*.

¹³ Der Verfremdungseffekt der Tigerland-Sequenz wurde wahrscheinlich kopiertechnisch entweder mit dem sogenannten Bleichbad-Überbrückungs- oder ENR-Verfahren realisiert.

¹⁴ Öfter und ausgedehnter als Cameron, der diesen Effekt stets nur zur Betonung des Besonderen einsetzt.

¹⁵ Vgl. www.kinoweb.de/film2001/Tigerland/film99.php3; 4.2.2003.

¹⁶ Die Dialogpassage ist ebenfalls der deutschen DVD-Fassung (RC-2) entnommen.

¹⁷ Seeßlen, Georg: *Steven Spielberg und seine Filme*. Marburg: Schüren 2001, S. 86 ff.

- ¹⁸ Angelehnt an / inspiriert durch die erfolgreiche britische Channel 4 Mini-Serie *Traffik*.
- ¹⁹ Vgl. http://www.indiewire.com/film/interviews/int_Soderbergh_Stev_010103.html; 10.1.2002. Laut der *Internet Movie Database* betrug das Budget allerdings 50 Millionen US-\$. Vgl. <http://us.imdb.com/Business?0181865>; 4.2.2003.
- ²⁰ Vgl. Soderbergh, Steven: deutsches Presseheft zu *Traffik*, 2001, S. 20.
- ²¹ Vgl. Soderbergh, Steven: „Ich bin ein bißchen cleverer geworden“, *artechock*-Interview mit Rüdiger Suchsland vom 5.04.2001. http://www.artechock.de/arte/text/interview/s/soderbergh_2001.html; 4.2.2003.
- ²² Dank an Uta Scheer für die ausführlichen Diskussionen und Hinweise im Zusammenhang mit der Konstruktion von ‚race‘.
- ²³ Willis, Sharon: *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, London: Duke University Press 1997, S. 3.
- ²⁴ Vgl. Soderbergh, Steven: deutsches Presseheft zu *Traffik*, 2001, S. 11.
- ²⁵ „Indeterminacy means that multiaccentual or polyvalent signs have no necessary belonging and can be articulated and appropriated into the political discourse of the Right as easily as they can into that of the Left.“ Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle*. New York: Routledge 1994, S. 202.
- ²⁶ Ebert, Roger: Julien Donkey-Boy-Review. In: http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1999/11/110501.html; 4.2.2003.
- ²⁷ Korine, Harmony: „Here’s looking at you, kid“. In: *The Guardian* 13.03.1999. Vgl. <http://www.guardian.co.uk/weekend/story/0,3605,312591,00.html>; 4.2.2003.
- ²⁸ Im Beichtstuhl wähnt er sich der Liebe Gottes unwürdig, woraufhin der Beichtvater ihm rät, einen Therapeuten aufzusuchen, was Julien demütig annimmt, um kurz darauf von einer masturbierenden Nonne zu phantasieren.
- ²⁹ Vgl. Pehrke, Jan: „Im Arsch der Dinge“. In: *Konkret* 2/2002, S. 49.
- ³⁰ Seeßlen: „Aufbruch in die Sackgasse“, S. 43.
- ³¹ Pehrke: „Im Arsch der Dinge“, S. 49.
- ³² Rukov, Mogens in: Sudmann, Andreas: *Dogma 95. Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. Hannover: Offizin Verlag 2001, S. 170.
- ³³ Presseinfo zu Julien Donkey-Boy von Independent Pictures, S. 5.
- ³⁴ Allerdings ist die Darstellung von Sexualität bei näherer Betrachtung der Dogma-Filme weniger frei, als dann doch prüde und von moralischen Ansprüchen geprägt. Vgl. Sudmann: *Dogma 95*, S. 128.
- ³⁵ „Tatsächlich scheint das nicht-amerikanische Kino nur auf diese Initialzündung gewartet zu haben. In Abgrenzung zur Choreographie der Prüderie Hollywoods und jenseits der plumpen Ästhetisierungsstrategien pornographischer Filme zeigt das europäische Kino [...] Bilder der sexuellen Ernüchterung, den physischen Akt, desillusioniert, oft drastisch und schonungslos direkt.“ Ebd., S. 137.
- ³⁶ Möglicherweise sind selbst diejenigen Fassungen, die letztlich ein „R“-Rating erhielten, noch geschnittene Versionen. Anders verfuhr Lars von Trier mit seinem Dogma-Film *Idioterne*. Um ein „NC-17“-Rating zu vermeiden, wurde die „Genitalien“-Darstellungen in der US-amerikanischen Fassung schlicht mit einem schwarzen Balken versehen.
- ³⁷ Bordwell, David; Janet Staiger; Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1985³⁸ Ebd., S. 73. Vgl. ebenso: King, Geoff: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London, New York: I.B. Tauris 2002, S. 44 f.