

Strikte Regeln als Weg zur Kreativität

Filmgespräche mit Lars von Trier

Im Filmschaffen des dänischen Starregisseurs spielen Regeln eine große Rolle. Er sucht ihre Strenge bewusst als Hindernisse, die Potenzial freilegen.

Damit verweist er auch auf die Zwänge, die in dem liegen, was als liberaler Trend gilt.

Seit dem Erscheinen des Manifests Dogma 95 ist der Begriff »Dogma« in der kulturellen Sphäre wieder positiv konnotiert. Es handelt sich um eine cineastische Grundsatzklärung von vier dänischen Regisseuren, die auf strikten Glaubenssätzen aufbaut. Der dänische Regisseur Lars von Trier ist die treibende Kraft hinter dem Manifest, das eine exemplarische Wirkung erzielt hat: Durch das Aufstellen von Regeln und die Ziehung von Grenzen entstand eine der vitalsten Kinobewegungen der vergangenen 30 Jahre in Europa; eine völlig überraschende Wiederbelebung des Studiofilms und seiner kreativen Potenziale war die Folge. Anhand einer Filmauswahl – insbesondere Triers Filme *IDIOTERNE* (1998) und *BREAKING THE WAVES* (1996) – lassen sich die Auswirkungen des positiven Dogmenbegriffs auf den Filmstil und die Produktivität des Film-Diskurses aufzeigen.¹

In einem zweiten Teil widmet sich dieser Beitrag dem gestalterischen Prinzip im Experi-

mentalfilm *THE FIVE OBSTRUCTIONS* aus dem Jahr 2004. Hier wird sichtbar, wie Lars von Trier an der Wahrnehmung seiner Zuschauerinnen und Zuschauer arbeitet und die Augen für Neues öffnet. Strikte Regeln sind nicht nur einengend. Sie können ganz im Gegenteil auch befreiend wirken: Im Moment der Grenzüberschreitung werden die auferlegten Hindernisse zur Kraftquelle für den schöpferischen Prozess.

Ein Manifest schreibt Film-Geschichte

Am 13. Mai 1995 unterzeichneten Lars von Trier – zu dieser Zeit bereits als enfant terrible und kreativer Impulsgeber des dänischen Films bekannt – und der gerade erst diplomierte Thomas Vinterberg in Kopenhagen das Manifest Dogma 95. Ziel dieses Manifestes war es, durch Reduktion der technischen Mittel und durch einen Frontalangriff auf die filmischen Konventionen mehr »Wahrheit« im Sinne von Authentizität im filmischen Produktionsprozess zu erreichen. Als Lars von Trier dann eine Woche später, am 20. März 1995, das Manifest bei einer Konferenz anlässlich des 100. Geburtstages des Filmes im Pariser Odéon-Theater erstmals öffentlich verlas,

rote Flugblätter mit dem Text in die Menge warf und sich anschließend weigerte, Fragen zu beantworten, hielten das viele im ersten Moment für einen Scherz.²

Im Gespräch mit Stig Björkman sagte Lars von Trier, dass Dogma 95 nicht als Protest gegen den aktuellen dänischen Film und dessen Produktionsbedingungen entstand.³ Vielmehr war die Stoßrichtung, »gewissen Tendenzen« im zeitgenössischen Film entgegenzuwirken; eine de-

»einen Schwur abverlangt«

klarierte »Rettungsaktion«, die das dominierende Gestaltungsrepertoire des Hollywood-Kinos in Frage stellt. Vorhersehbare Dramaturgie, überflüssige Action und technische Künstlichkeit des kommerziellen US-amerikanischen Films sollten durch das Manifest bekämpft werden.⁴

Das Manifest ist ein Regelwerk, bestehend aus zehn Geboten, das als cineastisches »Keuschheitsgelübde« bezeichnet wird. Die Gebote enthalten bestimmte technische und ästhetische Vorschriften für die Produktion eines Films: »Schauplätze müssen authentisch sein, Requisiten sind verboten, Ton- und Bildaufnahmen müssen gleichzeitig erfolgen; gefilmt wird mit der Handkamera unter Verwendung eines Farbfilms ohne Beleuchtung; es ist verboten, das Material optisch zu bearbeiten und Filter zu verwenden. Die Vorschriften richten sich gegen so genannte oberflächliche Action, gegen den Genrefilm und gegen Geschichten, die sich nicht hier und jetzt abspielen, und sie sollen garantieren, dass in den elementaren Bereichen des Produktionsprozesses genügend Widerstand geleistet wird.«⁵ Von allen Filmschaffenden, die sich diesem Regelwerk unterwarfen, wurde ein Schwur abverlangt. Der Schluss des Manifestes lautet im Original: »My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by

all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my *vow of chastity*.«⁶

Dieses höchste Ziel, den Figuren und Szenen die »Wahrheit« abzurufen, indem man sich strengen Regeln unterwirft, hat in der unabhängigen Filmproduktion hohe Wellen geschlagen. Im April 1998 wurden für die Filme *FESTEN* (Dogma 1) und *IDIOTERNE* (Dogma 2) zwei Zertifikate ausgestellt, die bestätigten, dass sie gemäß den Regeln und Absichten produziert worden

»den Figuren und Szenen die Wahrheit abzurufen«

waren, die im Manifest festgehalten sind. 1999 folgten *MIFUNE* (Dogma 3) und *THE KING IS ALIVE* (Dogma 4). Mit diesen Filmen formierte sich die Dogma-Bruderschaft, der außer von Trier und Vinterberg noch Søren Kragh-Jacobsen und Kristian Levring angehörten. Die Praxis der Zertifikatsvergabe weitete sich erfolgreich aus und führte zu zahlreichen Aktivitäten.⁷ Es gab eine engagierte und polemische Debatte über Sinn und Unsinn des Projektes. Peter Schepelern vertrat die Meinung, dass die Spielregeln zu einer Befreiung im Produktionsprozess führten. Demgegenüber vertrat Georg Seeßlen die kritische Position, dass es sich dabei um einen »post-postmodernen Wirklichkeits-Remix«⁸ handelt. Michael Staiger betonte die »bewusst ironisch inszenierte und geschickt vermarktete Strategie zur Entschlackung der mittlerweile in hohem Maße technologisierten Filmproduktion«⁹. Er betrachtete die dogmatypische Ästhetik als einen Nebeneffekt, da es nie darum ging, einen eigenen Stil zu entwickeln. Für diese Deutung von Staiger spricht insbesondere das quasi-religiöse Sprachspiel, das vom »Dogma« über das »Keuschheitsgelübde« bis zur öffentlichen »Beichte« der Regelverstöße reicht.¹⁰

Befreiung der Bilder

Mittlerweile sind auf der offiziellen Website www.dogme95.dk 266 Filme registriert (Stand 27. Juni 2008), von den ungezählten inoffiziellen Dogma 95 Filmen ganz zu schweigen. Zum zehnten Jahrestag im März 2005 trat die Bruderschaft nochmals mit einem »Abschiedsmanifest« vor die Presse, in dem sie das Dogma 95-Zertifikat zur allgemeinen Nutzung freigab. Jeder Regisseur muss seitdem selbst entscheiden, ob sein Film Dogma 95 treu ist oder nicht.

Lars von Trier hat selbst nur einen Film nach den Regeln von Dogma 95 gedreht. Es handelt sich um *IDIOTERNE* (Idioten) aus dem Jahr 1998. Hier geht es inhaltlich um die Begegnung zwischen der weiblichen Hauptfigur Karen und einer Gruppe von »Idioten«, die bewusst als Spastiker auftreten, um den Idioten in sich selbst zu finden. Die Wechselwirkung von vereinsamtem Individuum (Karen) und dem entwicklungs-offenen Kollektiv führt an die Grenzen der Normalität, verwischt bewusst die Grenze von »normal« und »verrückt«. Von der dramaturgischen

»Befreiung vom technischen Apparat«

Anlage her gesehen handelt es sich um ein sozialtherapeutisches Experiment. Der zentrale Aspekt des Filmes ist jedoch die Befreiung der Bilder vom Zwang der Bedeutung.

»Man hat es in dem Film demnach mit zwei Strängen zu tun, die zwar wie so oft gegenläufig sind, aber dennoch beide eine Befreiung darstellen. Zum einen ist dies die Freiheit durch Regelbruch in Form des Verstoßes gegen gesellschaftliche Konventionen. Zum anderen wird gerade die Aufstellung der ›Dogma‹-Regeln von den Regisseuren als Befreiung von der ›Qual der Wahl‹ empfunden. Die Selbstauflegung eines festen,

engen Regelrahmens erleichtert die Arbeit und öffnet ihnen [...] die Sinne für den ursprünglichen, grundlegenden Mechanismus des Filmmens.«¹¹ Durch die Befolgung der Dogma-Regeln kommt Lars von Trier sehr nahe an die Einschränkungen der frühen Filmgeschichte heran, in der die Regisseure zu Lösungen gezwungen wurden. Die Strenge der Regeln führt in *IDIOTERNE*, wie auch in anderen Dogma-Filmen, zur Befreiung vom technischen Apparat, d.h. von zeitraubenden Produktionsweisen, und setzt ein kreatives Potenzial frei.

Zwang zur Befreiung

Der dänische Filmwissenschaftler Peter Schepelern – er gilt international als der wichtigste Film-Biograph des Regiewerks von Triers – beschreibt dieses Verfahren als »Zwang zur Befreiung«. Es gibt bezüglich des Regelwerks in ästhetischen Verfahren eine Form der negativen Dialektik, die Schepelern treffend beschreibt: »Dem Zwang, der die Spielregeln in *THE ELEMENT OF CRIME* und *EUROPA* prägt, wird anscheinend durch eine extreme Freiheit in *IDIOTEN* entsprochen, der gerade Grenzüberschreitung thematisiert. Wie die Personen angeblich einen neuen Inhalt in ihrem Dasein suchen, indem sie die Grenzen des akzeptierten Verhaltens überschreiten, werden auch die filmischen Konventionen überschritten, aber typischerweise, indem neue, strenge Regeln aufgestellt werden. Nach dem Zerstören der alten Ordnung kommt die neue Ordnung zum Vorschein.«¹²

Wie Schepelern aufzeigt, zieht sich die Beschäftigung mit Regeln durch das gesamte Filmschaffen von Triers. Dogma 95 ist demnach lediglich die Spitze des Eisbergs, bei der die Auseinandersetzung mit der Regelthematik bei Trier besonders klar zum Vorschein kommt.

Die Auseinandersetzung mit Regeln ist immer auch ein kontroverser Diskurs über ästhetische und ethische Normen. Als Grundthema des trierschen Filmschaffens tritt dieser Diskurs beispielsweise in *BREAKING THE WAVES* deutlich zu Tage. Auffallend ist in diesem Film auf ästheti-

Hinweis

Charles Martig, *Kino der Irritation*. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung (= Film und Theologie, Bd. 10), Marburg 2008.

<http://www.film-und-theologie.de/>

Informationen zum internationalen Forschungsprojekt

cher Ebene die große Spannung zwischen den totalen Landschaftsaufnahmen der Kapitelüberschriften und dem weitgehend *Dogma 95* konformen Kamerastil. Obwohl der Film in vielem nicht dem Keuschheitsgelübde entspricht, sind doch die Kameraarbeit des Schweizer Robby Müller und die Montage wesentlich von der Auseinandersetzung mit der Überschreitung von Grenzen in Ordnungs- und Regelsystemen geprägt. *BREAKING THE WAVES* kann demnach als der wichtigste Vorläufer der *Dogma*-Filme bezeichnet werden. Er gilt als einer der bedeutendsten Filme der 1990er-Jahre und steht stilistisch wie ein Monolith in der Kinolandschaft. Durch sein innovatives ästhetisches Verfahren hat er *Dogma 95* inspiriert.

»Fünf Hindernisse«

Das deutlichste Beispiel für das Prinzip der selbst auferlegten Hindernisse ist der Film *THE FIVE OBSTRUCTIONS*, in dem Lars von Trier seinen Lehrer und Mentor Jørgen Leth zwingt, seinen Kurzfilm *DER PERFEKTE MENSCH* unter erschwerten Bedingungen nochmals neu zu schaffen. Trier hat den zwölfminütigen Film dutzende Male gesehen und wurde – nach eigener Aussage – maßgeblich

davon beeinflusst. Zeitgleich zu den Dreharbeiten von *DANCER IN THE DARK* und *DOGVILLE* entwickelte er von 2000-2003 diese Studie über eine umgekehrte Lehrer-Schüler-Beziehung.

Leth (geb. 1937) hat sich auf die Insel Haiti zurückgezogen und ist in einen Zustand der Depression versunken. Sein fast zwanzig Jahre jüngerer Schüler Trier (geb. 1956) zwingt ihn nun, sich wieder der Herausforderung des Filmschaffens zu stellen. Dabei orientieren sie sich am ästhetischen Verfahren, das Leth bereits in seinem Kurzfilm anwandte: die Selbstdisziplinierung durch das Auferlegen von formalen Hindernissen. Sie vereinbarten bei einer Lagebesprechung im Studio, dass der Kurzfilmklassiker gleich fünfmal neu geschaffen werden soll, jeweils unter neuen, erschwerenden Bedingungen. Lars von Trier inszeniert sich selbstironisch als kleiner Diktator, der seinem Lehrer rhetorische Fallen stellt, dabei fortlaufend aberwitzige Konstellationen erfindet, um die Adaptionen des Kurzfilms zum Scheitern zu verurteilen. Die Provokation weckt den Ehrgeiz von Leth, der sich an die Arbeit macht. Dabei entstehen fünf qualitativ hoch stehende Filme, die das Original teilweise übertreffen.

Auch in diesem – in der Filmgeschichte einzigartigen – Werk spielen die Verfahren des Experiments und der Provokation eine vorrangige Rolle. Der Fokus der folgenden Analyse richtet

»Aspekt der selbst auferlegten Hindernisse«

sich jedoch auf den Aspekt der selbst auferlegten Hindernisse. Bereits im Filmtitel werden die fünf Obstruktionen angesprochen. Das erste der fünf Remakes wird auf Kuba gedreht. Anlass dieser Entscheidung ist lediglich, dass Leth noch nie auf dieser Insel war. Zudem muss er mit einheimischen Darstellern drehen und darf nur 12 Bil-

der pro Einstellung verwenden. Das Ergebnis ist ein rhythmisch elegant montierter Film, der mit einem Stakkato von Bildern die Fragen des Originals zu beantworten versucht. Der exotische Kontext vermittelt dem Film sogar eine neue Codierung, die im Ursprungsfilm noch nicht angelegt ist.¹³

Bei der Auswertung des Resultats zeigt sich Trier im Gespräch mit Leth unnachgiebig. Er hat es ihm mit der kubanischen 12-Bilder-Restriktion offensichtlich zu einfach gemacht. Die Hemmnisse wirkten nicht einengend, sondern ganz im Gegenteil fördernd. Die nächste Aufgabe besteht darin, an einem der trostlosesten Orte der Welt die Essenszene aus *DER PERFEKTE MENSCH* noch einmal zu inszenieren. Die Wahl fällt auf das Rotlichtviertel in Mumbai. Inmitten des Markttreibens muss Leth im Smoking an einem Tisch sitzen und ein Diner von ausgesuchter Eleganz und Raffinesse verspeisen. Nachdem er mit Silberbesteck eine Dorade zerteilt und dazu einen exquisiten Weißwein getrunken hat, rasiert er sich und tanzt vor der Kamera. Die Widersprüchlichkeit der Inszenierung könnte nicht größer sein: Das umgebende Menschengewimmel von Passanten, Prostituierten und Freiern

»Spielmaterial auferlegter Disziplin«

wird lediglich durch eine transparente Folie im Hintergrund abgedeckt. So dringt die soziale Realität durch ein äußerst raffiniertes Verfahren in den Film ein und erzeugt eine neue Konnotationsebene.

Bei der Besprechung der Mumbai-Variante gerät Trier sichtlich in Verlegenheit. Er zettelt eine Diskussion über angebliche Regelverstöße an, die jedoch angesichts des neuen Filmes deplatziert wirkt. Trier rettet sich in die Idee, dass er für die dritte Variante keine Verbote aus-

spricht. Um Leth zu verwirren, unterstellt er ihm, dass die größte Strafe darin bestehe, alle formalen und inhaltlichen Entscheidungen selbst zu treffen. Dieser zieht sich aus der Affäre, indem er einen Handlungsstrang des Originals aufnimmt und mit dem französischen Schauspieler Patrick Bauchau eine spielerische Variante davon erzählt. Er verwendet dabei die Splitscreen Technik und Versatzstücke des Unterhaltungskinos. Der Film behält jedoch eine offene Handlungsstruktur.

Vehikel der Kreativität

In einem zwanglosen Gespräch in der Kantine der Produktionsstudios kommen die beiden Regisseure auf ihre gemeinsame Abneigung gegenüber dem Animationsfilm zu sprechen. Doch zu spät bemerkt Leth, dass er in die nächste Falle getappt ist. Denn Trier zwingt ihn nun, einen Animationsfilm zu schaffen. Leth setzt sich in Kontakt mit dem Animations-Künstler Bob Sabiston. Gemeinsam entwickeln sie einen anspruchsvollen und reizvollen Animationsfilm, der sowohl aus dem Original als auch aus den drei bisherigen Neuverfilmungen zitiert.

Im fünften Film holt Lars von Trier zum Gegenschlag aus und stellt das ganze Experiment auf den Kopf. Er übernimmt die Regie des letzten Teils und verwendet dabei Aufnahmen aus den Gesprächen zwischen ihm und Leth sowie aus den vier Neuverfilmungen. Gleichzeitig verfügt er aber, dass der fünfte Film ebenfalls als ein »Jørgen-Leth-Film« deklariert wird. In einem scheinbaren Akt der Willkür zwingt er Leth dazu, einen Brief zu verlesen, der an Trier gerichtet ist. Dabei entsteht ein enigmatisch verschlüsselter Sprachakt, da Trier einen Brief an sich selbst richtet, der öffentlich als Brief seines Kollegen ausgegeben wird. In diesem Text – aus

dem Off gesprochen und zu den Bildern montiert – fasst Trier aus mehrfach gespiegelter Perspektive noch einmal seine Intentionen, Erwartungen und Schlussfolgerungen aus dem Projekt zusammen. Dabei entpuppt sich der Film als eine Liebes-Erklärung an einen Menschen und sein filmisches Werk.

In dieser Schlussequenz gibt Trier einen seltenen Einblick in seine eigene Methodik des Filmschaffens: »Sehr nachvollziehbar erscheint der Zusammenhang zwischen seiner Prägung durch Leths *DER PERFEKTE MENSCH* und dem Dogma 95-Manifest. Die darin formulierten Regeln stellen ja nichts anderes als »Obstruktionen« dar – künstlich auferlegte Beschränkungen, die unter günstigen Umständen kreatives Potenzial freisetzen können. Deutlich wird dabei auch, was die Apologeten vom Genie unterscheidet. Während weltweit immer noch an der buchstabengetreuen Umsetzung von Dogma-Filmen gearbeitet und um die durchlaufende Nummerierung gestritten wird, hat sich deren Urheber

schnellstmöglich über die selbst aufgestellten Paragraphen hinweggesetzt, waren ihm diese Obstruktionen doch stets nur ein Vehikel der Kreativität, Spielmaterial auferlegter Disziplin – niemals aber reiner Selbstzweck. Die berühmten Dogmen hat Trier nicht zuletzt deshalb aufgestellt, um gegen sie aufbegehren zu können.«¹⁴

In *THE FIVE OBSTRUCTIONS* legt Trier die Dialektik seines ästhetischen Verfahrens offen. Durch die bewusste Konstruktion von Hindernissen, die in einem freiwilligen Akt auf sich genommen werden, kann außergewöhnliche Kreativität entstehen. Sobald die Regeln dieses Resultat erzielen, kann der Autor sie hinter sich lassen und nach neuen Hindernissen suchen. Dadurch entsteht ein Prozess der Setzung und fortlaufenden Aufhebung von formalen Regeln.

Charles Martig, Dr. theol., ist Filmpublizist und Geschäftsführer des Katholischen Mediendienstes in Zürich.

¹ Vgl. K.M. Schulte-Eversum, Zwischen Fiktion und Realität. Dogma 95 als postmoderner Wirklichkeits-Remix? Konstanz 2007.

² Vgl. S. Volk, Inspirative Fastenkur. Ein Rückblick auf zehn Jahre »Dogma 95«, in: film-dienst 58 (2005) H. 8, 6–9.

³ Vgl. S. Björkmann, »Wir sind jetzt alle Sünder«. Lars von Trier im Gespräch, in: J. Hallberg/A. Wewerka (Hg.), Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos, Berlin 2001, 175.

⁴ Vgl. P. Schepelern, Film und DOGMA. Spielregeln, Hindernisse und Befreiung, in: Hallberg/Wewerka, Dogma 95, 350.

⁵ Ebd.

⁶ Zitiert nach: A. Sudmann, Dogma 95, Die Abkehr vom Zwang des Möglichen, Hannover 2001, 195f.

⁷ Vgl. S. Volk, Inspirative Fastenkur.

⁸ G. Seeblen, Dogma oder Warum es notwendig wurde, die Krise des Erzählens im Film mit einem post-postmodernen Wirklichkeits-Remix zu begegnen, in: J. Hallberg/A. Wewerka (Hg.), Dogma 95, 327–338.

⁹ M. Staiger, Sozialkritik im Dogma-Stil. Auf der Suche nach einer Ästhetik der Wahrheit, in: W. Lesch/C. Martig/J. Valentin (Hg.): Filmkunst und Gesellschaftskritik. Sozialethische Erkundungen (= Film und Theologie, Bd. 8), Marburg 2005, 169–186, hier 179.

¹⁰ Vgl. C. Martig, Das visuelle Design der Welt. Ein Nachruf auf Dogma 95, in: Schnitt. Das Filmmagazin 29/2005, 22–23. Siehe auch die Beichten von Thomas Vinterberg,

Søren Kragh-Jacobsen und Kristian Levring zu ihren Dogma-Verstößen in: J. Hallberg/A. Wewerka, Dogma 95.

¹¹ M. Müller, Vexierbilder, Die Filmwelten des Lars von Trier, St. Augustin 2002, 247.

¹² P. Schepelern, Lars von Triers Film. Tvang og befrielse, 2000. Zitiert nach der Übersetzung von Müller, Vexierbilder, 247.

¹³ Vgl. zur Beschreibung der fünf »Filme im Film« vor allem C. Löser, *THE FIVE OBSTRUCTIONS*, in: film-dienst 14/2004, 24f. C. Egger, Faust und sein Mephisto. *THE FIVE OBSTRUCTIONS* von Jørgen Leth und Lars von Trier, in: Neue Zürcher Zeitung vom 14.5.2004.

¹⁴ C. Löser, *THE FIVE OBSTRUCTIONS* (s. Anm. 13), 25.