



ANYWHERE, EVERYWHERE

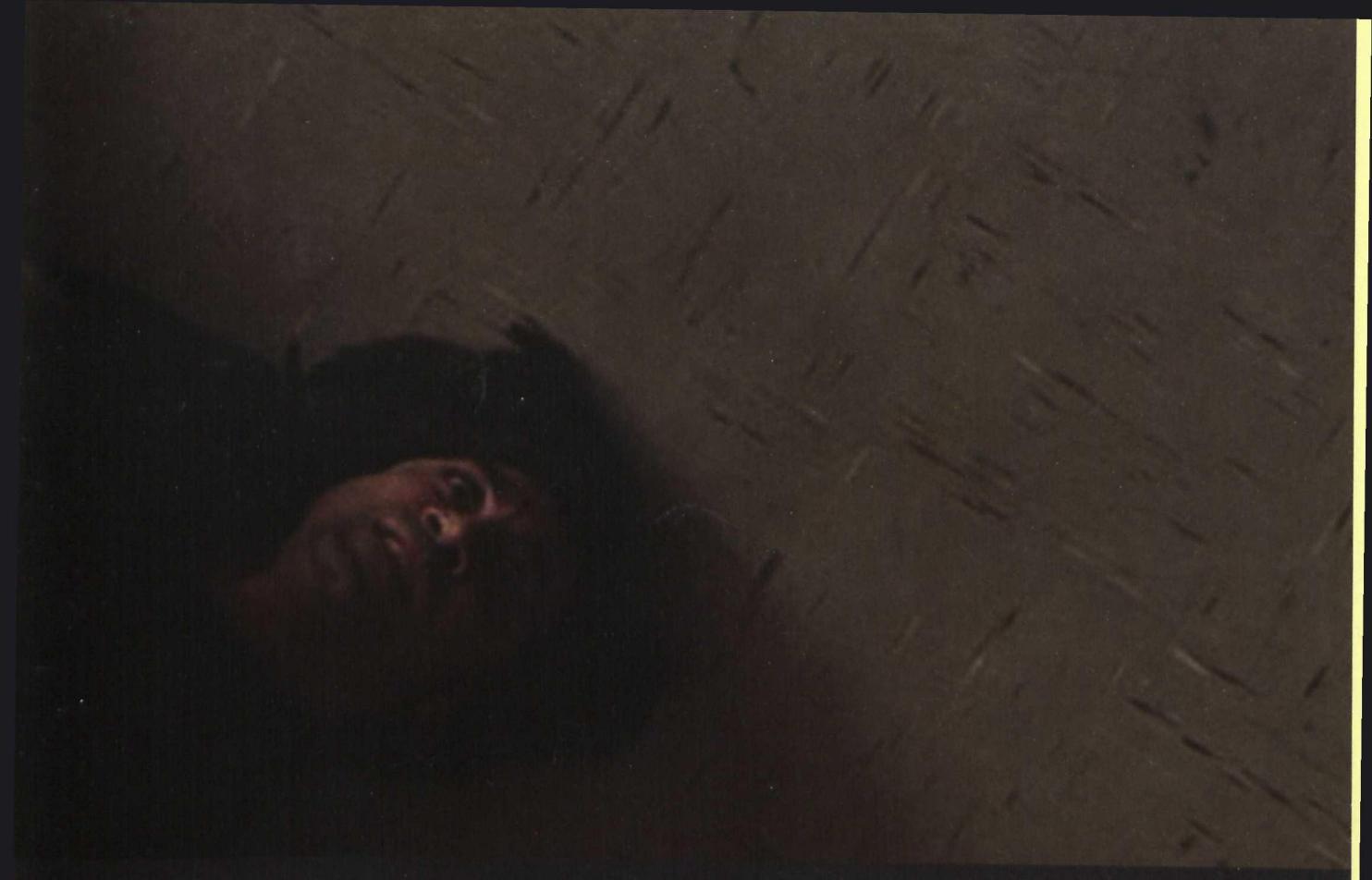
ÜBERLEGUNGEN ZUM KINO DER GEGENWART

Ein Meisterwerk. Aus schwarzem Gummi und Blut. Ein wildes Durcheinander von schwarzen Striemen, gezeichnet mit den Absätzen der Stiefel, deren Träger nun leblos daliegt. Spuren ohne Richtung, ohne Ziel, Chaos. Nicht ohne Grund fühlt man sich an Werke von Jackson Pollock erinnert, dessen Idee des Action Painting von den Coen-Brüdern wortwörtlich umgesetzt wird. Auch sie zeigen den Entstehungsprozess, den Künstler bei der Arbeit. Sein Name ist Anton Chigurh (Javier Bardem) und er geht ohne Vorwarnung ans Werk, überwältigt hinterrücks einen Polizisten, reißt ihn zu Boden und stranguliert ihn mit dessen eigenen Handschellen. Ein Todeskampf. Bei seiner Arbeit gerät der Künstler in Ekstase. Mit weit aufgerissenen Augen starrt er an die Decke, in seinem Gesicht spiegeln sich Lust und Anstrengung. Von oben herab beobachtet die Kamera den Tanz dieses Dämons mit seinem Opfer. Trotz seiner Raserei arbeitet Chigurh hoch konzentriert und mit routinierten Handgriffen. Als die Halsschlagader des Polizisten platzt, neigt er seinen Kopf zur Seite, um keine Blutspritzer ins Auge zu bekommen. Erst mit dem letzten Zucken seines Opfers ist das Kunstwerk vollendet. Erschöpft, aber befriedigt liegt Chigurh am Boden. Danach wäscht er sich das eigene und das fremde Blut von den Handgelenken und säubert – wie ein Maler nach getaner Arbeit seine Malutensilien – die blutverschmierten Handschellen. Anschließend greift

er sein eigentliches Künstlerwerkzeug, das Bolzenschussgerät, und sucht sein nächstes Opfer.

Der beschriebene Mord gehört zu den eindringlichsten Szenen des Films *No Country for Old Men* aus dem Jahr 2007 und trifft den Betrachter gänzlich unvorbereitet. Joel und Ethan Coens Werk ist nach dem gleichnamigen Roman des Pulitzerpreisträgers Cormac McCarthy entstanden und wurde mit nicht weniger als vier Oscars gekürt: für den besten Film, die beste Regie, den besten Nebendarsteller und das beste adaptierte Drehbuch. Zahlreiche weitere Preise wurden *No Country for Old Men* und den beteiligten Künstlern in den Vereinigten Staaten und Europa zuteil.

Aus Gründen der Dramaturgie gibt es große Unterschiede zwischen dem Text von McCarthy und dem Film der Coen-Brüder. Was beide jedoch grundsätzlich verbindet, ist das Stilmittel der Lakonie. Besonders gewalttätige Dinge werden so nüchtern präsentiert, als würden sich alltägliche Handlungen ereignen. Dabei muss man sich darüber im Klaren sein, wie anspruchsvoll schon die Romanvorlage ist, die für den Titel auf einen Vers aus William Butler Yeats Gedicht „Sailing to Byzantium“ aus dem Jahr 1928 zurückgreift. McCarthys Roman bezieht sich in hintergründiger Weise auf die Literaturgeschichte, wie dies in ähnlicher Form auch für den Coen-Film gilt, der auf die Tradition des



Westerns und seine Bilder rekurriert. Zwei Mal haben wir es mit spirituellen Reisen zu tun, mit denen eine moralische Abrechnung einhergeht.

John Fords Country

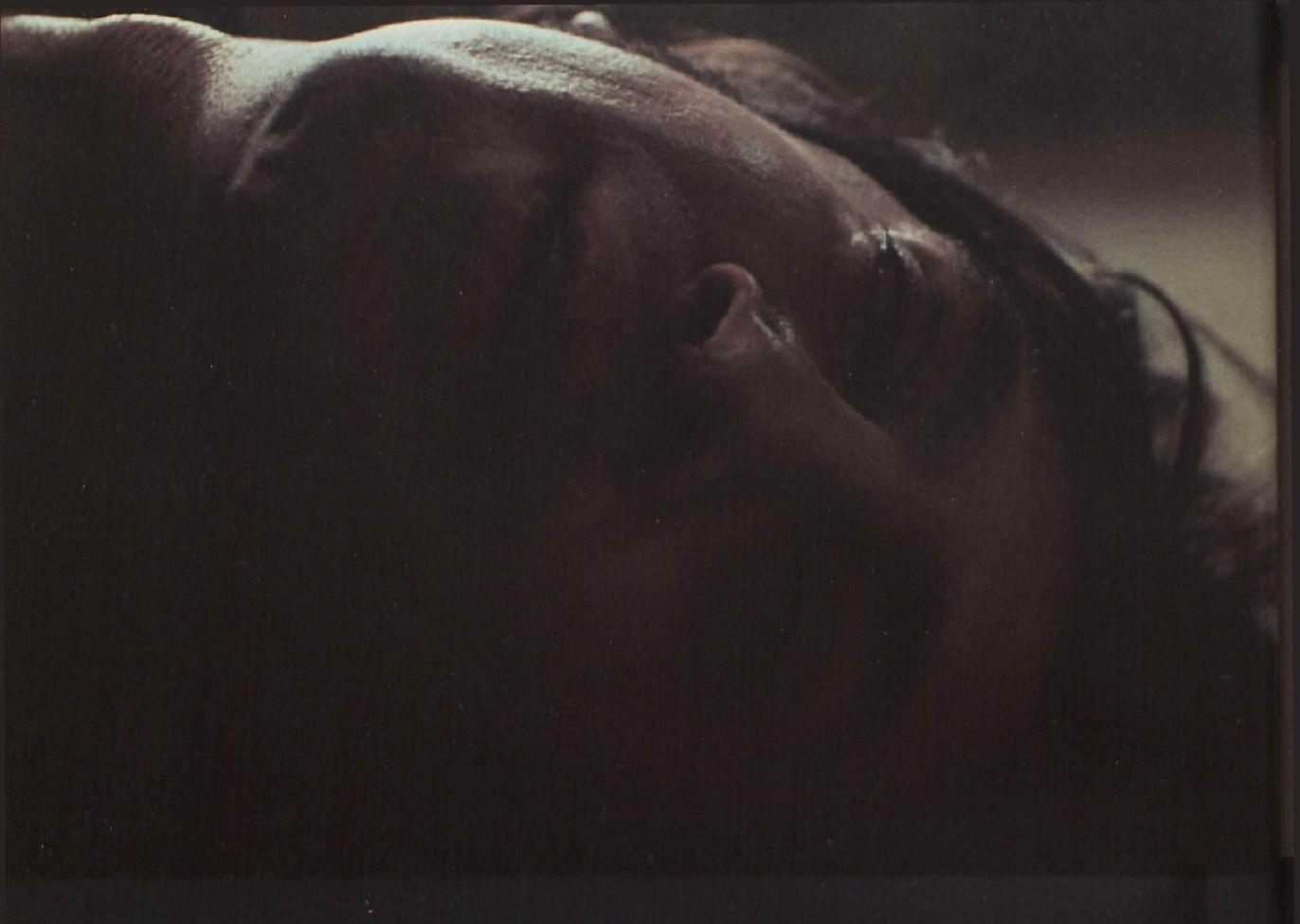
Der Film *No Country for Old Men* erzählt die Geschichte einer brutalen Verfolgungsjagd. Dabei zeigt der Thriller eine amerikanische Wirklichkeit, die mit ihren Werten und Traditionen nicht mehr in Übereinstimmung lebt. Auf fundamentale Weise kritisiert der Film die amerikanische Gesellschaft. Und wenn es ihm gelingt, uns durch seine Kritik nachdenklich zu stimmen, so hat das mit der Figur des Sheriffs Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones) zu tun. Ed Tom ist kein Mann großer Worte und stellt doch gerade deshalb eine moralische Instanz dar. Er ist der eigentliche Held des Films, was nicht sofort deutlich wird. Gleichwohl beginnt *No Country for Old Men* noch vor allen Bildern mit seiner Stimme. Während wir ein Schwarzbild sehen, berichtet er aus dem Off davon, wie lange er schon Sheriff ist und wie es früher war. Schließlich räsoniert er über den Wechsel der Generationen und darüber, dass er die Welt nicht mehr verstehe. Alle Vertrautheit mit ihr sei ihm abhandengekommen. Das Fazit seiner Rede ist deprimierend: Wie soll man Recht ausüben, wenn die Menschen keine Vorstellung mehr von Gerechtigkeit haben?

Noch bevor die Handlung überhaupt begonnen hat, ist klar, dass der Sheriff dem Bösen gegenüber machtlos ist. Aus seiner Sicht erscheint es als widersinnig und absurd, lässt aber gerade deshalb jede moralische Position

hilflos wirken. Aus diesem Grund wird sich Ed Tom am Schluss des Films aus seinem Beruf zurückziehen. Wenn er darüber redet, dass sein Vater und er mächtig stolz darauf gewesen seien, zur gleichen Zeit dasselbe Amt ausgeübt zu haben, so spricht er über die Würde des Amtes und von der Sherifffigur als einem Symbol des Rechts. Man könne kaum glauben, so fährt er fort, dass es Zeiten gab, zu denen die Gesetzeshüter keine Waffen trugen.

Auch in formaler Hinsicht ist der skizzierte Filmanfang für die Erzählung wichtig, weil er zugleich Nähe und Distanz schafft. Wir hören eine Stimme, ohne die dazugehörige Person zu kennen, so als würde jemand aus der Vergangenheit sprechen. Während der Monolog voranschreitet, werden Einstellungen der texanischen Wüste gezeigt, in der langsam die Sonne aufgeht. Solange sie hinter dem Horizont verborgen ist, bleiben die Bilder dunkel und lassen die Landschaft nur erahnen. Doch nach und nach wird es heller und wir entdecken ein erhabenes Land in vielen Rot- und Ockertönen und erhalten eine Vorstellung seiner immensen Weite. Es ist, als wohnen wir einer Schöpfung bei. Glaubten wir zunächst, eine Welt ohne Menschen zu sehen, zeugen nun Windräder und Zäune von der Zivilisation. Der Film *No Country for Old Men* beginnt langsam und poetisch. Ganz so, als würde das Licht auch die Zeit hervorbringen, die alles beschleunigt und dem Leben den Rhythmus vorgibt. Die Landschaftsbilder definieren jedenfalls den zeitlosen Raum, in dem sich die Geschichte ereignen wird. Die Offstimme schweigt, wenn die eigentliche Handlung beginnt.

Der Film besticht auf den ersten Blick durch seine klassische Bildsprache und flüssige Erzählweise. Der Einsatz der fotografischen Mittel durch



Kameramann Roger Deakins ist derart zurückgenommen, dass wir all unsere Aufmerksamkeit der Handlung widmen können. Darüber hinaus ist es eine formale Besonderheit von *No Country for Old Men*, dass die Kamera auf etwas zufährt, die Fahrt dann jedoch als Vorwärtsbewegung einer Person deutlich wird, die schließlich selbst ins Bild kommt. Auf diese Weise soll die ästhetische Grenze zum Zuschauer durchlässig gemacht werden, der Abstand zur Filmhandlung erscheint aufgehoben. Ganz so, als sollte es eine Vermittlung von Nähe und Distanz geben. Mag auch durch das Aussehen der Autos und Kleidung deutlich werden, dass wir uns im Jahr 1980 befinden, wird die Grenze zur Gegenwart des Zuschauers durch dieses kluge formale Mittel aufgelöst. Der Film ereignet sich hier und jetzt! Außerdem sensibilisiert uns die Kameraführung für das Tempo der Fortbewegung. Wir erhalten eine Vorstellung davon, wie langsam man in der Wüste vorankommt.

Ebenso brillant wie der Einsatz der Kamera ist der des Lichts. Der Kontrast von Innen- und Außenraum wird deutlich inszeniert und erinnert in wenigen Einstellungen an die berühmte Anfangs- und Schlusssequenz von John Fords *Der schwarze Falke* (*The Searchers*) aus dem Jahr 1956, dem wohl berühmtesten Western der Filmgeschichte. Relativ viele Szenen spielen in dunklen Innenräumen, die einer künstlichen Lichtquelle bedürfen. Dadurch kommt im Gegenzug dem Tageslicht eine aggressive Wirkung zu. Es löst die Gegenständlichkeit der Welt auf. Wir befinden uns in der Hitze von Texas, einem der Bundesstaaten, denen die USA ihren wichtigsten Gründungsmythos verdankt – den Mythos von den westwärts strebenden Pionieren, die den unwirtlichen Weiten des Wilden Westens Zivilisation und Recht brachten.

Jäger und Fährten

Die beschriebenen Landschaftseinstellungen erinnern an Western, bis ein Sheriff einen Mann verhaftet, um ihn in seinem Fahrzeug auf die Wache zu bringen. Ein schnurgerader Highway durchschneidet die Landschaft und bezeichnet seinen Weg. Auf der Wache findet der eingangs geschilderte Mord statt. Filmkenner mögen sich an Hitchcocks *Der zerrissene Vorhang* (*Torn Curtain*, 1966) erinnern fühlen, der eine Mordszene auf eine Länge von vier Minuten streckt, um zu zeigen, wie anstrengend und zeitraubend es ist, einen Menschen umzubringen. Aber Hitchcock inszeniert den Mord als groteskes Ereignis, die Coens hingegen überraschen uns mit der plötzlichen Ankunft und unbezwinglichen Macht des Bösen.

Dieser Mörder versteht sein Handwerk und seine Perfektion bereitet ihm Vergnügen, was auch die darauffolgende Sequenz deutlich macht. Wir sehen Chigurh, wie er nach seiner Flucht von der Wache mit einem Polizeiauto einen Wagen stoppt, um in den Besitz eines unverdächtigen Fahrzeugs zu gelangen. Er tötet den verunsicherten Fahrer mit einem Bolzenschussgerät, einer Technik, die das Opfer seiner Menschlichkeit beraubt, wird es doch wie Schlachtvieh behandelt. Nun folgt ein Schnitt und wir blicken durch ein Zielfernrohr auf grausende Antilopen. Der Jäger nimmt sich Zeit für seinen Schuss – „schön still halten“, murmelt er leise vor sich hin – und trifft, doch das Tier kann angesprochen entkommen. Für den Zuschauer wird deutlich, dass wir es mit zwei Jägern zu tun haben, die ihren Opfern keine Chance lassen. Aber einer von beiden jagt



Menschen. Nein, eigentlich schlachtet er sie. Bei dem Jäger mit dem Zielfernrohr handelt es sich um Llewelyn Moss (Josh Brolin), den wir zunächst für den eigentlichen Helden halten. Als er der angeschossenen Antilope folgt, sieht er sich mit dem Szenario eines verunglückten Drogengeschäfts konfrontiert und findet einen Koffer mit zwei Millionen Dollar. Die an dem Drogendeal beteiligten Personen sind bis auf einen schwer verwundeten Mexikaner, der Moss um Wasser anfleht, umgekommen.

Die Einstellungen sind klug arrangiert, entsteht doch eine Art filmischer Palimpsest. Wenn wir mit Llewelyn von einer Anhöhe in die Steppe herabblicken, so ist es, als würden sich Tausende von Büffeln durch die Prärie bewegen. Und wenn er sich bei der nächsten Einstellung den Fahrzeugen nähert, erhält man den Eindruck, es handele sich um einen von Indianern überfallenen Wagentreck. Selbst das Motiv des sterbenden Überlebenden kommt einem bekannt vor, wenn man an Fords *Spuren im Sand* (*3 Godfathers*) aus dem Jahr 1948 denkt.

Nach der Rückkehr zu seiner Frau Carla Jean (Kelly Macdonald) plagt Llewelyn sein schlechtes Gewissen und er bricht nachts erneut auf. Doch als er dem sterbenden Mexikaner Wasser bringen will, wird er von Drogendealern entdeckt und kann nur mit Mühe entkommen. Der Film nimmt kontinuierlich an Tempo zu und hat in der Verfolgungsjagd seinen ersten Höhepunkt. Von nun an sieht sich Moss mit dem Auftragskiller Chigurh konfrontiert. Unbeirrbar bleibt dieser ihm auf den Fersen, um der Mafia das Geld wiederzubeschaffen. Nach einem Schusswechsel, bei dem beide schwer verletzt werden, kann Llewelyn nach Mexiko flüchten. Hier stößt ihn ein weiterer Kopfgeldjäger

mit Namen Wells (Woody Harrelson) auf, der jedoch schon wenig später von Chigurh erschossen wird.

Die Verfolgungsjagd zwischen den beiden ungleichen Jägern wird zum Zweikampf stilisiert. Die Coen-Brüder parallelisieren die Handlungen beider Männer, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Immer wieder suchen die Kontrahenten nach Blutspuren auf dem Boden, schauen nach Zeichen für die Anwesenheit des Gegners. Es ist, als wäre die Jagd das Grundmodell amerikanischer Kultur und käme sofort zum Vorschein, sobald man nur ein wenig an der Oberfläche der Zivilisation kratzt. Einmal wird der Auftragskiller als „ghost“ bezeichnet, wodurch es naheliegt, ihn als eine Allegorie des Todes zu sehen. Wer ihm begegnet und ihn anschaut, schwebt in höchster Gefahr. Lediglich ein Tankwart an einer einsamen Tankstelle in der Wüste und eine Angestellte im Trailerpark überleben die Begegnung mit dem unheimlichen Mann.

Nach dem Tod von Wells bestellt Llewelyn seine Frau nach El Paso, doch die mexikanischen Gangster erfahren von dem Treffpunkt und bringen ihn um. Sheriff Bell, dem Carla Jean den Aufenthaltsort ihres Mannes verraten hat, kommt zu spät. Llewelyn liegt tot in seinem Hotelzimmer. Abends besucht Ed Tom den abgesperrten Tatort, wo sich auch Chigurh versteckt hält. Er ahnt die Gefahr und will nicht als weiterer Kollateralschaden auf dem Weg des Mörders sterben. Diese Sequenz ist von außergewöhnlicher Bedeutung. Als Ed Tom die Tür des Raums öffnet, sehen wir seinen Schatten an der Wand, der wie das Bild eines Revolverschützen während eines Duells erscheint. Die Kamera zeigt, dass sich der Killer hinter der Tür befindet,



deren Schloss mit dem Bolzenschussgerät entfernt wurde. Der Sheriff untersucht den Raum, betritt das Badezimmer und stellt fest, dass das Fenster verschlossen ist. Schließlich nimmt er auf dem Bett Platz. Nichts geschieht! Der Showdown findet nicht statt, obwohl er stattfinden müsste. Dies zeigt, dass sich die beiden Männer nicht auf derselben Realitätsebene befinden. Sie können scheinbar nicht aufeinandertreffen. Am Ende bringt Chigurh Moss' Frau Carla Jean um. Auf der Flucht gerät er in einen Autounfall, bei dem er abermals schwer verwundet wird. Eigentlich müsste der Film hier enden, aber er hält eine Art Epilog bereit.

Die letzte Sequenz zeigt den Sheriff in der Stube seines Hauses im Gespräch mit seiner Frau. Er erzählt ihr zwei Träume. Zunächst windet er sich, so als wäre es ihm unangenehm zu sprechen. Doch dann berichtet er davon, dass er zwei Mal seinem Vater begegnet sei. Im ersten Traum trifft er ihn in der Stadt und bekommt Geld, das er aber verliert. Im zweiten Traum befindet er sich in den Bergen. Es ist Winter und überall liegt Schnee. Sein Vater reitet in eine Decke gehüllt an ihm vorbei. In einem Horn hält er Feuer bereit, um später ein Lagerfeuer anzuzünden. Er habe gewusst, dass sein Vater auf ihn warten werde.

Der Sinn dieses Traums bleibt unbestimmt. Zentral ist das Bild des Feuers im Winter, dient es doch der Orientierung im Dunkeln und spendet Wärme. Man kann es als Bild der Hoffnung, aber auch des Anspruchs deuten. Gilt es nicht, der Hüter dieses Feuers zu sein? Auch wenn man die Handlung in einfachen Worten nacherzählen kann, behält der Film etwas Rätselhaftes. Alle einsinnigen Deutungen prallen an ihm ab. Was ist sein eigentliches Thema?

Spuren

No Country for Old Men enthält eine Reihe von Motiven, deren Wiederholung ihre Bedeutsamkeit verrät. Spuren lesen zu können, verbindet so unterschiedliche Charaktere wie Llewelyn, Chigurh, Wells und Sheriff Bell. Sie alle erkennen die Zeichenhaftigkeit des Wirklichen und können sie lesen. Die Metapher der Jagd ist vielschichtig. Im Unterschied zu Europa ist die Jagd in den Staaten kein Privileg, sondern stellt ein Recht des freien Mannes dar. In diesem Sinne darf man die Szene verstehen, in der wir Moss zum ersten Mal begegnen. Die Jagd ist Teil amerikanischer Identität.

Besonders eindringlich ist jene Szene gefilmt, in der der Auftragskiller in den Trailer seines Opfers eindringt. Wenn er den Wagen betritt und sich umschaute, vermag die Kamera seinen analytischen Blick zu suggerieren. Als er sich auf die Couch setzt, sehen wir, wer hier zuvor gesessen hat. Der Blick auf das Bett und in den Kühlschrank funktioniert ähnlich. Es ist geradezu unheimlich, wie nah er dem Verfolgten erscheint. Er durchschaut Llewelyn und hat ihm am Ende das Geld abgenommen.

Spuren zu finden und Spuren zu vermeiden sind zwei Seiten einer Medaille. Der Blick auf die eigenen Stiefel wird mehrfach von der Kamera imitiert. Es ist der Blick des Spurenlesers, der um die Lesbarkeit aller Fortbewegung auf dem Boden weiß. Ohne erkennbaren Grund und scheinbar automatisch hebt Llewelyn während der Antilopenjagd seine Patronenhülse auf, um keine Spur zu hinterlassen. Immer wieder weicht Chigurh dem Blut aus, um selbst



keine Spuren zu machen. Er schmeißt seine blutigen Socken weg. Zu Beginn des Films, aber auch in der Szene im Hotel mit Carson Wells, als er die Stiefel auf das Bett legt, und am Ende, wenn er Carla Jean getötet hat und vor dem Haus kontrolliert, ob seine Sohlen blutig sind, wiederholt sich die perfektionierte Vermeidung von Spuren. En passant hebt er die Stiefel hoch und achtet darauf, dass ihn das Blut nicht verrät.

Auch das Motiv des Geldes spielt eine zentrale Rolle. Diesem Fetisch gilt das Streben der Menschen. Aber es nimmt seinen zerstörerischen Weg durch die amerikanische Gesellschaft, und jene, die Interesse an ihm bekunden, müssen mit dem Tod bezahlen. Das Geld ist ein verräterisches Zeichen. In einem Bündel präparierter Banknoten im Koffer befindet sich der Peilsender, der den Killer zu Moss führt. Fünfhundert Dollar in Form eines blutverschmierten Geldscheins bietet Llewelyn den jungen Männern an der Grenze an, um eine Jacke zu bekommen, die seine Verwundung kaschiert. Ebenso großzügig werden die Musiker für ihre Hilfe bezahlt, ihn in ein Krankenhaus zu bringen. Im Gegensatz dazu wird mehrfach die Wertlosigkeit des Geldes inszeniert. Ostentativ öffnet Chigurh mit einem Geldstück die Abdeckung der Klimaanlage, um das versteckte Geld an sich zu nehmen.

Für die ästhetische Überzeugungskraft des Films ist die Schilderung der Figur des psychopathischen Killers nicht zu überschätzen. Javier Bardem gelingt eine unglaubliche Performance. Einerseits erscheint er in seiner Grausamkeit und Unbedingtheit wie ein unbezwingbarer Racheengel. Andererseits wird er durch seine Präzision und Aufmerksamkeit als idealer Jäger definiert. Dieser Mann wirkt so übermenschlich, als wäre er einem Albtraum oder

Horrorfilm entsprungen, und doch ist seine Schilderung nicht so übertrieben, dass er vollkommen unrealistisch erscheinen würde. Im Gegenteil: Wenn er sich nach dem Schusswechsel mit Llewelyn wieder selbst ‚zusammenlickt‘, ist man einmal mehr über seine Präzision erstaunt, muss aber gerade jetzt seine Verwundbarkeit erkennen. Unmenschlich sind also weniger die physischen Möglichkeiten des Killers als sein merkwürdiges Ethos. Er übt seinen Beruf aus, als würde er Rache verüben. Welch extreme Form seine Selbstwahrnehmung dabei angenommen hat, macht jene Szene deutlich, als er während der Fahrt über eine Brücke das Fenster herunterlässt, um auf eine Krähe zu schießen, die er jedoch verfehlt: Die gesamte Schöpfung ist ihm zum Gegner geworden.

Denkt man noch einmal an die Tradition des Westerns, fühlt man sich in Bezug auf Chigurh an ein Halbblut erinnert. Immer wieder sieht man in den Innenräumen Gemälde, die Indianer zeigen – Bilder einer untergegangenen Zivilisation. Geht man zu weit, wenn man *No Country for Old Men* in diesem Sinne als eine pessimistische Reflexion amerikanischer Geschichte deuten will? Erscheint Chigurh nicht wie der Wiedergänger eines verdrängten Genozids, der der amerikanischen Zivilisation zugrunde liegt? Dafür spräche auch seine inhumane Tötungsmethode. Wahlos schlachtet er seine Opfer wie Vieh und beraubt sie jeglicher Identität, wie es zuvor den Indianern geschehen ist. In diesem Sinne ist zu bemerken, dass Chigurh die einzige wichtige männliche Figur darstellt, die keinen Cowboyhut trägt. Die These der unbewältigten Vergangenheit des Genozids bleibt freilich gewagt, auch wenn die Coens noch eine weitere Spur gelegt haben: Als der Film vermeintlich zu Ende ist und man



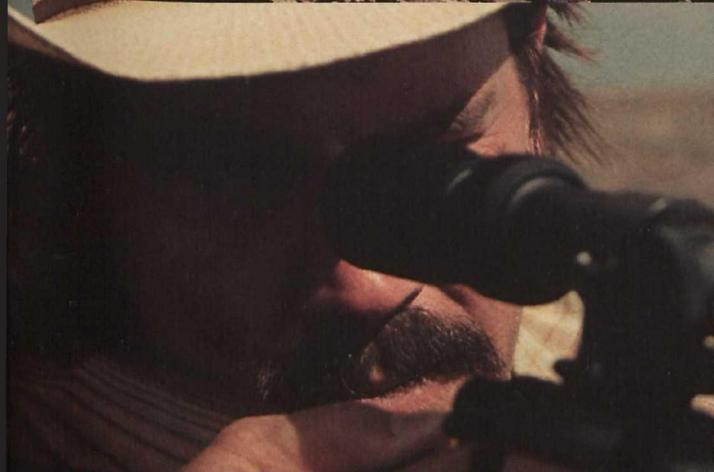
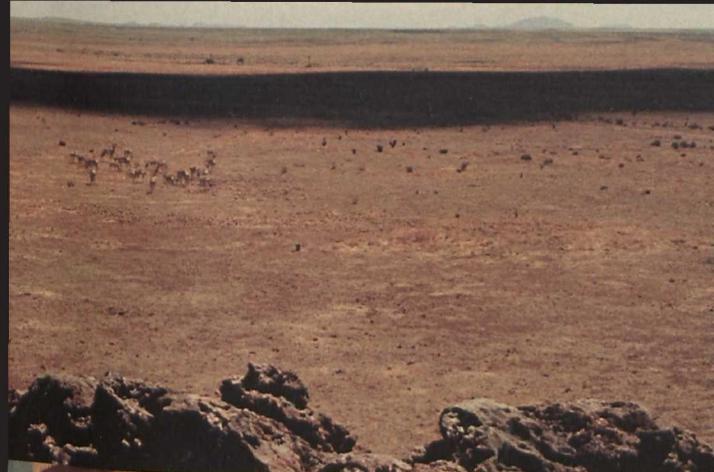
schon das Schwarzbild des Abspanns sieht, geht *No Country for Old Men* auf der Ebene der Tonspur weiter, hört man doch das Ticken einer Wanduhr, das mit dem Geräusch einer Rassel eine untrennbare Verbindung eingeht, sodass man sich an die Musik der amerikanischen Ureinwohner erinnert fühlt.

Home of the Brave

Nach all dem erscheint der Film durchweg als Reflexion amerikanischer Identität. Dabei stellt das Jahr 1980 jenen Moment dar, der Amerika ganz bei sich zeigt. Zumindest äußerlich ist die Welt in Ordnung. Alle Männer tragen Cowboyhüte und Stiefel, die Fahrzeuge sind insgesamt amerikanischer Herkunft. In dieser Hinsicht haben wir es mit einem Historienfilm zu tun, der Fragen der Ausstattung sehr genau nimmt. Sogar der Sheriff ist bei seinen Ermittlungen noch mit dem Pferd unterwegs. Lediglich die Fernseher stammen von Hitachi, was ein unscheinbares Detail zu sein scheint. Dass die Menschen Teil amerikanischer Zivilisation sind und durch eine kollektive Identität definiert werden, macht der Film immer wieder deutlich. Mehrfach muss sich Llewelyn neue Kleidung besorgen. Jedes Mal, wenn er ein Geschäft betritt, werden Hüte, Stiefel oder Hosen in serieller Form präsentiert. Auf die Frage des Verkäufers, ob er auch weiße Socken nehmen würde, antwortet Llewelyn, dass er nur weiße trage! Im Gespräch zwischen Wells und einem hochstehenden Mafioso tragen beide den gleichen Anzug in unterschiedlichen Farben. Unverkennbar wird hier ein gewisser Konformismus inszeniert.

Außerdem spielen zwei Szenen auf den Vietnamkrieg an, der für die amerikanischen Soldaten zwar schon 1973, tatsächlich aber erst 1975 mit der Einnahme Saigons durch die Nordvietnamesen endete. Llewelyn, Wells und ein Polizist an der mexikanischen Grenze nehmen in kurzen Gesprächen auf den Krieg Bezug, allerdings ist nicht klar, ob und wie sie dies verbinden soll. „Bin ich jetzt automatisch ihr Kumpel?“, fragt Llewelyn im Krankenhaus Carson Wells, dem es scheinbar mühelos gelungen ist, sich von einem Colonel der amerikanischen Armee in einen Kopfgeldjäger zu verwandeln.

Vielleicht darf man auch die Inszenierung der Innenräume im Sinne amerikanischer Kollektivpsychologie verstehen. Das Verhältnis von Innen- und Außenraum erscheint in *No Country for Old Men* als problematisch, beide existieren unabhängig voneinander, ohne Bezug aufeinander. Deshalb ist die Ausstattung der Räume bedeutungsvoll, stellen die verklärenden Bilder und Gemälde amerikanischer Historie doch eine offensichtliche Geschichtsklitterung dar. Jedenfalls fällt auf, wie häufig auf den Gemälden Indianer friedlich durch die Prärie reiten. Lediglich am Ende des Films, wenn Bell seinen Onkel besucht, erhält man den Eindruck, dass die Umgebung von dessen schäbiger Behausung nicht verleugnet wird, sondern geradezu einen Teil des Innenraums darstellt. Wie auch die Schilderung dieses Mannes insgesamt besonders realistisch ausfällt. An den Rollstuhl gefesselt, haust er allein mit seinen Katzen in der Wüste und legt keinen Wert auf äußerliche Anerkennung. In *No Country for Old Men* stellen Innen- und Außenräume die Frage nach dem Innen und Außen der Menschen. Gleichförmigkeit der Motelarchitektur und Gleichförmigkeit der Kleidung werden parallelisiert. In diesem Zusammen-



hang spielen die Coens mit den Motiven der Tür und der Zimmernummer. Immer wieder warten wir vor und blicken auf Türen oder wir sehen Zahlen, die eine bestimmte Identität suggerieren sollen. Doch in Wirklichkeit ist vollkommen unklar, was sich hinter einer Zahl verbirgt, wie sich im Laufe des Films mehrfach herausstellt.

Die Form der Erzählung von *No Country for Old Men* zeigt, dass es keine klassische Erzählung im Sinne eines Westerns mehr geben kann. Freundschaft und Läuterung als entscheidende Motive existieren nicht. Das Geld hat das Miteinander der Menschen korrumpiert. Statt eines eindeutigen Helden und einer klassischen Erzählung, werden der Killer und Moss mit gleicher Aufmerksamkeit geschildert. Ganz so, als wären sie Brüder. Mögen wir uns auch eingangs mit Llewelyn identifizieren, sehen wir unsere Hoffnungen am Ende enttäuscht. Dieser wird als Homo faber charakterisiert, ständig erfindet und bastelt er Hilfswerkzeuge, die ihm auf seiner Flucht helfen sollen. Er vertritt eine pragmatische und zweckrationale Weltsicht. Das Problem ist allerdings, dass sein Gegner vollkommen irrational handelt und ihm dennoch überlegen ist. Er unterscheidet nicht mehr zwischen Menschen und Werkzeugen, der Zweck heiligt ihm jedes Mittel.

Vielleicht darf man sogar Moss, Chigurh und Bell als Facetten ein- und derselben Identität interpretieren. Über einen formalen Wink legen die Coen-Brüder dies nahe. Wenn Llewelyn aus der Wüste zurückkehrt, sitzt seine Ehefrau vor dem Fernseher und er setzt sich zu ihr. Die Sequenz ist so gefilmt, als würde es sich um einen Dialog mit dem TV-Gerät handeln. Der Gegenschuss zeigt aus der Perspektive des Fernseherers das Ehepaar auf der Couch sitzen.

Wir sehen die gleiche Abfolge noch einmal, wenn Chigurh im Rahmen seiner Verfolgung den Trailer untersucht und auf dem Sofa Platz nimmt. Wiederum folgen unsere Augen ihm aus der Perspektive des Fernseherers, um sodann seinen Blick auf sein Spiegelbild auf der Mattscheibe nachzuvollziehen. Ein drittes Mal werden wir mit dieser Bildfolge konfrontiert, als der Sheriff den Trailer mit seinem Hilfssheriff untersucht.

In formaler Hinsicht suggerieren die Szenen, in denen Moss, Chigurh und Bell jeweils auf der Couch vor dem Fernseher sitzen, dass sie einander mehr gleichen, als man zunächst dachte, was den Zuschauer in gewisser Hinsicht einschließt. Im Grunde stellen sie verschiedene Aspekte einer gemeinsamen Identität dar. Aber was verkörpern die drei Hauptfiguren? Llewelyn würde das Konzept des Pursuit of Happiness repräsentieren, woran er am Ende tragisch scheitern wird. Chigurh erinnert das gegenwärtige Amerika an das Massaker an den Indianern, indem er nun als Racheengel Gleiches mit Gleichem vergilt. Ed Tom hingegen ist der passivste der drei Charaktere. Er verkörpert Resignation und Verunsicherung im Angesicht der Zustände. Er ist die einzige Figur, die durch Werte und Vorbilder der Gegenwart etwas entgegengesetzen kann.

Für diese Deutung einer multiplen amerikanischen Identität der drei Männer spräche, dass bei der letzten Überblendung des Films eine inhaltliche Verbindung zwischen Chigurhs hinkendem Abgang und der Einstellung des pensionierten Sheriffs entsteht. Beide haben ihre Rolle gespielt. Was folgt, sind die bereits erwähnten Träume. Doch während der erste Traum von dem Geldverlust die gesamte Handlung des Films in wenigen Worten wiedergibt,



könnte der ‚Vater‘ des zweiten an eine Figur aus einem indianischen Mythos erinnern. Dieser Traum wirkt wie ein Bekenntnis zu den uramerikanischen Wurzeln, allerdings nicht im Sinne erklärender Folklore, wie sie auf den zahlreichen Indianerbildern im Film erscheint, sondern als Erinnerungsbild an die Toten. Jedenfalls fällt auf, wie beiläufig und zugleich pathetisch die Traumerzählung des Sheriffs daherkommt. Tommy Lee Jones ist ohne Zweifel einer der brilliantesten Schauspieler unserer Zeit. Wahrscheinlich wird seine texanische Herkunft für seine Besetzung der Rolle nicht unwichtig gewesen sein und vielleicht auch die Tatsache, dass er eine indianische Großmutter vom Stamm der Cherokee hatte.

Am Ende von *No Country for Old Men* sitzt Ed Tom Bell im Esszimmer seines Hauses. Durch ein Fenster in seinem Rücken sehen wir einen Ausschnitt der Prärielandschaft und es scheint, als würde der alte Mann durch ein seitliches Fenster in eine imaginäre Ferne blicken. Der symmetrische Aufbau des Bildes sticht ins Auge. Es wirkt künstlich und leer. An der Wand sehen wir rechts das Foto eines Highways, der eine karge Berglandschaft durchschneidet. Darunter eine Lampe mit einer altertümlichen Kupferkanne als Korpus. Die genannten Gegenstände könnte man als merkwürdige Souvenirs der amerikanischen Vergangenheit bezeichnen.

Die Schlusssequenz inszeniert augenscheinlich das Ende und das Warten auf einen Neuanfang. Werte lassen sich jedoch nicht ohne Weiteres herstellen. Sie sind nicht zu trennen von einer Lebenspraxis, in der sie sich immer wieder bewähren und im Sinne eines gesellschaftlichen Konsenses voraussetzen sind. Versteht man den Film der Coen-Brüder als ein kulturelles

Fazit, so erzählt er auch vom Ende der Vorbildlichkeit der westlichen Zivilisation, die in Amerika ihren machtvollsten Protagonisten hatte. Das Sendungsbewusstsein und die außenpolitischen Initiativen der Amerikaner gingen stets Hand in Hand mit der Selbstgewissheit, eine freiheitsliebende Nation zu sein, die es sich zur Aufgabe machte, Despotie und nationalen Chauvinismus zu bekämpfen, der Welt Demokratie und Gerechtigkeit zu bringen. Doch scheint den Amerikanern diese Überzeugung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abhandengekommen zu sein. Vielleicht ist das stärkste Symbol in dieser Hinsicht noch immer der Vietnamkrieg, der in *No Country for Old Men* eine bedeutende Rolle spielt, auch wenn von ihm meist nur indirekt oder scheinbar beiläufig die Rede ist.

Wenn die Vereinigten Staaten seit dem Zweiten Weltkrieg immer stärker ihre politische Legitimation verloren haben, so ist dies für die Kinoproduktion nicht folgenlos geblieben. Die Konsequenz besteht nicht nur darin, dass die ästhetische Dominanz des amerikanischen Kinos Schritt für Schritt zurückgegangen ist. Hollywood war jahrzehntelang der wirkungsvollste Verkünder des American Way of Life. Doch der naive Zukunftsglaube, der unerschütterliche Optimismus, den die Traumfabrik einst verbreitete, klingt heute hohl. Angesichts der politischen Realität funktionieren die althergebrachten Belehrungen und ideologischen Bekehrungen des US-Kinos kaum noch. Gerade der klassische Western erscheint aus heutiger Sicht als ein Propagandainstrument, das die moralische Integrität des amerikanischen Staates absolut setzte.

Es ist bezeichnend, dass die Coen-Brüder fast vier Jahre nach *No Country for Old Men* mit *True Grit – Vergeltung* (2010) einen Western inszenierten,



der ebenfalls schonungslos mit den amerikanischen Mythen aufräumt. Die Geschichte der jungen Mattie (Hailee Steinfeld), die sich gemeinsam mit dem heruntergekommenen Marshall Rooster Cogburn (Jeff Bridges) und einem eitlem Texas Ranger (Matt Damon) in die Wildnis aufmacht, um den Mörder ihres Vaters zur Strecke zu bringen, erzählt nicht vom Entstehen einer gesellschaftlichen Ordnung, sondern vielmehr von deren Auflösung. Die Adaption des gleichnamigen Romans von Charles Portis, der bereits 1969 von Henry Hathaway mit John Wayne in der Rolle des Marshalls verfilmt wurde, zeigt ein Land, aus dem sich der Staat weitgehend zurückgezogen hat und in dem Gier und Gewalt regieren. Der wahre Mut, auf den der Titel anspielt, liegt letztlich weniger darin, den Kampf Mann gegen Mann zu wagen, als darin, die moralische Verwahrlosung zu durchbrechen und durch das eigene Tun Verantwortung zu übernehmen.

Dass sich der von Jeff Bridges grandios verkörperte raubeinige und trinkfreudige Marshall schließlich zum Lebensretter des Mädchens aufschwingt, ist keineswegs ein Happy End in dem Sinne, dass Cogburn durch seine Heldentat in eine Gemeinschaft aufgenommen würde. Im Gegenteil macht diese ihn erst recht zu einem Exoten. Im Epilog erfahren wir, dass der alte Haudegen die letzten 25 Jahre seines Lebens als Darsteller einer Wildwest-Show, gewissermaßen als folkloristische Attraktion, verbracht hat. Dass Joel und Ethan Coen ihren Film aus der Perspektive einer Erinnerung inszenieren, eine Ebene, die unterschwellig in den Bildern präsent ist, lässt Rooster Cogburn umso mehr wie ein Relikt erscheinen. Darin ähnelt er Ed Tom Bell. Beide sind Relikte eines vergangenen Amerika. Und zugleich eines Kinos vergangener Tage.

Das Ende des Kinos

Auch Medien sind endlich. Und tatsächlich scheint es gegenwärtig so, als seien die erzählerischen und formalen Möglichkeiten des Kinos ausgeschöpft. Ob es eine Wiederbelebung geben kann, und wie diese aussehen würde, lässt sich im Moment nur schwer beurteilen. Ob die 3-D-Technik dem Kino zumindest noch einmal einen ökonomischen Schub verleihen kann, wird sich in den nächsten Jahren zeigen. Ebenso wenig lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt vorhersehen, inwieweit Crossmedia-Konzepten die Zukunft gehört – ob die interaktiven Computerspiele die narrativen Möglichkeiten des Spielfilms fortführen werden oder ob Interaktivität im Kino erfolgreich realisiert werden kann.

Es spricht jedenfalls vieles dafür, dass die erste Dekade des 21. Jahrhunderts das letzte Jahrzehnt sein wird, in dem das Kino als Massenmedium in seiner altbekannten Form Bestand hatte. Denn ein tiefgreifender Wandel hat längst eingesetzt. Die gewaltigen technisch-medialen Sprünge der letzten Jahre haben unsere Filmrezeption und unser Bewusstsein für das filmische Bild bereits radikal verändert. Insbesondere gilt dies natürlich für die Digitalisierung, die eine fotografische Realitätsbindung des bewegten Bildes zerschlagen hat, ohne dessen Realitätseindruck zu zerstören. Den Filmemachern eröffnet das einerseits nie gekannte Gestaltungsmöglichkeiten. Eine unmittelbare Folge des digitalen Quantensprungs ist aber auch, dass Videospiele dem Spielfilm inzwischen den Rang abgelaufen haben – nicht nur was die



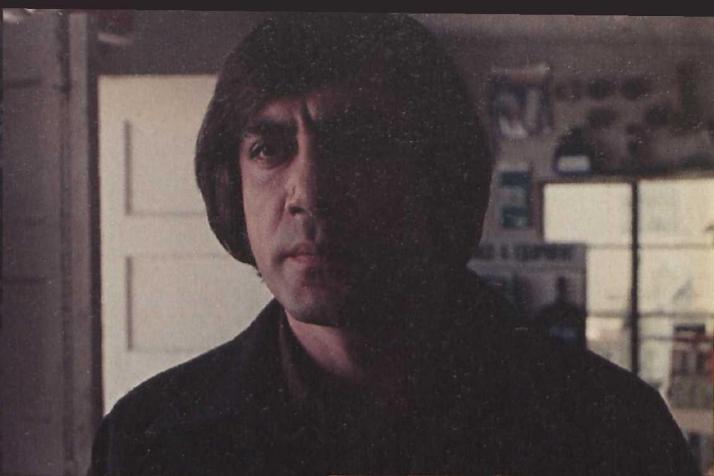
Popularität bei der jungen Generation anbelangt, sondern auch in ökonomischer Hinsicht. Interaktivität im Zusammenspiel mit einer überzeugend dargebotenen virtuellen Realität ist an Attraktivität offenbar kaum zu überbieten.

Ebenso folgenreich für das Kino ist die ständig wachsende Bedeutung des „Heimkinos“, welches das traditionelle Filmtheater als medialen Erlebnisort immer weiter an den Rand drängt und neue Sehgewohnheiten prägt. So gelang es dem Fernsehen etwa mit innovativen Serienformaten, ein Massenpublikum an sich zu binden, das dem Kino zumindest in Teilen verloren ging. Während der Spielfilm in der öffentlichen Wahrnehmung also der wachsenden Konkurrenz sowohl von Computerspielen als auch von TV-Serien ausgesetzt ist, sehen sich Kinobetreiber und -produzenten darüber hinaus damit konfrontiert, dass Großbildfernseher, Videobeamer und Surround-Sound-Systeme zunehmend zum Standard privater Haushalte zählen, was die Unterschiede zwischen häuslichem Filmkonsum und Leinwandlerlebnis erheblich reduziert.

Die Ablösung der VHS- durch die digitale Technik hat das Anschauen von Filmen in den eigenen vier Wänden aber nicht nur in technischer Hinsicht auf ein neues Level gehoben. DVDs und Blu-ray-Discs bieten Interessierten zugleich einen komfortablen Zugang zu einem spezifischen Filmwissen. Längst gibt es Editionen, die mit ihren umfangreichen Zusatzmenüs den Rang von Klassikereditionen aufweisen, wie man sie früher nur in der Musik- und der Literatur kannte. Gleichzeitig sind Unmengen von Filmen heute zumindest für den wohlhabenden Teil der globalen Öffentlichkeit fast jederzeit verfügbar – ob als Leih- oder Kauf-DVD oder per Download. Zudem haben diverse Internetpor-

tale zu einem explosionsartigen Anstieg an Bewegtbildern geführt. Wer über einen Internetzugang verfügt, hat Zugriff auf einen gewaltigen Fundus der Filmgeschichte. Doch hat dies paradoxerweise nicht zu einer zunehmenden Kanonisierung geführt, vielmehr ist der Kanon heute abgeschafft. Denn die beinahe totale Verfügbarkeit von Filmen, die immer selbstverständlicher vorausgesetzt wird, ermöglicht es, sich exakt nach seinen Vorlieben zu bedienen. Die Folge ist eine fortschreitende Spezialisierung und Differenzierung des Publikums. Mit anderen Worten: Eine Zersplitterung.

Wurden Filme früher kollektiv im Kinosaal erlebt, so ist das heute immer seltener der Fall. Das physische Gemeinschaftserlebnis tritt mehr und mehr in den Hintergrund. Begünstigt durch digitale soziale Netzwerke, breitet sich auch im Bereich des Films eine Nischenkultur aus, in der jede noch so kleine Community ihr eigenes Sample besitzt. Solange es einen allgemeingültigen Filmkanon gab, hat man die Geschichte des Kinos als eine Chronologie von Stilen wahrnehmen können. Heute ist der jungen Generation das Kino, das hinter die 1960er-Jahre zurückgreift, nahezu unbekannt. Das Historische als Ordnungssystem ist einem Nebeneinander von Stilen, Genres und Traditionen gewichen, der chaotischen Gleichzeitigkeit des Internetzeitalters. Das bringt zwar große Wahlfreiheiten mit sich, birgt aber auch die Gefahr einer Beliebigkeit. Ob man diesen Veränderungen kritisch gegenübersteht oder sie als Chance begreift – ein kollektives Kinogedächtnis dürfte angesichts solcher Entwicklungen bald der Vergangenheit angehören. Das heißt nicht, dass es kein Kino mehr geben wird. Aber: Seine mythenbildende Kraft wird neu definiert werden müssen, sie wird sich verändern, vielgesichtiger werden und sich womöglich auch verlieren.



Die digitale Revolution hat nicht nur zu einer fortschreitenden Perfektionierung der Abspieltechnik geführt und den Zugang zu Filmen entscheidend erleichtert. Sie hat auch die Aufnahmemöglichkeiten grundlegend verändert. Camcorder und Handycams haben gewissermaßen zu einer Demokratisierung des Filmmachens geführt, die weit über die Vision eines antikommerziellen Kinos hinausgeht, wie sie von der Dogma-95-Gruppe vor der Jahrtausendwende so öffentlichkeitswirksam formuliert wurde. Filmkonsumenten sind heute nicht selten zugleich auch Amateur-Filmmacher – und das durchaus nicht nur auf einem archaischen Niveau. So finden sich etwa im Internet zahllose Filme von Enthusiasten, in denen in spielerischer Weise filmische Vorbilder anverwandelt und parodiert werden. Michel Gondry's *Abgedreht* (*Be Kind Rewind*, 2007/08) erzählt auf charmante Weise von dieser Welt der Filmfanatiker, die ihre Lieblingsfilme nachstellen und nachspielen, wobei diese im Film allerdings die veraltete VHS-Technik nutzen. Gondry entwickelt dabei eine ganz eigene Poesie, in der die Möglichkeit des Vor- und Zurückspulens eine Bedingung und Freisetzung der Filmbilder bedeutet. Damit vermittelt er eine Ahnung vom kreativen Potenzial und der ästhetischen Heterogenität einer ständig weiter anschwellenden Flut von Amateurfilmen, die tagtäglich weltweit millionenfach im Internet abgerufen werden. Der Erfolg dieser Filme misst sich nicht an verkauften Eintrittskarten oder Datenträgern, sondern an Zugriffszahlen und Nutzerbewertungen. Parallel zum Kino industrieller Prägung ist so eine Filmszene entstanden, die über ganz eigene Rankings, Stars und kommerzielle Strategien verfügt und die medialen Alltagserfahrungen der globalisierten Jugend inzwischen maßgeblich mitbestimmt.

Auch wenn die hier skizzierten Entwicklungen in der Kinoproduktion der letzten zehn Jahre nicht alle im gleichen Maße Spuren hinterlassen haben, so lässt sich doch eine Konsequenz festhalten: Das Kino hat im Zeitalter der Digitalisierung und Globalisierung eine derartige Vielfalt und so zahlreiche mögliche Varianten entwickelt, dass niemand mehr guten Gewissens einen Überblick zu geben vermag. Wir sind mittendrin. Jedes Statement ist immer schon Parteinahme und Perspektivierung eines Ganzen, das nicht mehr darstellbar ist. Die folgenden Überlegungen sollen dementsprechend nicht alle Entwicklungen der letzten zehn Jahre, sondern einige Auffälligkeiten und Tendenzen nachzeichnen. Schon mit der Auswahl von *No Country for Old Men* haben wir uns für eine Perspektive entschieden, die, ausgehend vom amerikanischen Gegenwartskino, die Veränderung beschreiben möchte, die in den letzten Jahren vor sich gegangen ist.

Anything Goes

Glaubt man den Äußerungen von Hollywood-Produzenten, so war das Kinopublikum noch nie so unberechenbar wie heute. Tatsächlich scheinen unerwartete Kassenflops wie Frank Millers stargespickte Comicverfilmung *The Spirit* (2008) diese Einschätzung ebenso zu bestätigen wie die enttäuschenden Einspielergebnisse, die etwa Nicole Kidman mit einigen Filmen erzielte, obwohl sie gleichzeitig als einer der beliebtesten Leinwandstars gilt. So ist der ungebrochene Trend zu Sequels, Prequels und Remakes zweifellos auch als Zeichen



der Verunsicherung einer Branche zu werten, der es gleichermaßen an guten Storys wie an sicheren Erfolgsrezepten fehlt.

Während die Studios einerseits Schwierigkeiten hatten, Hits nach Schema F herauszubringen, schien für das Kinojahrzehnt zugleich die Maxime zu gelten: anything goes. Ob Western (*True Grit*), Musical (*Chicago*, 2002), Piratenfilme (*Fluch der Karibik*, *Pirates of the Caribbean – The Curse of the Black Pearl*, 2003) oder Ritterfilme (*Ritter aus Leidenschaft*, *A Knight's Tale*, 2001) – fast jedes tot gesagte Genre fand eine gelungene und erfolgreiche Aktualisierung, ohne dass die Filmemacher deshalb ernsthaft versuchten, die Gattungen zu reanimieren.

Alles war erlaubt. Das galt ohnehin für die Starregisseure des internationalen Autorenfilms, der natürlich nur in begrenztem Maße den Gesetzen des Marktes unterworfen ist. So drehte etwa Todd Haynes ein Melodram im Douglas-Sirk-Stil (*Dem Himmel so fern*, *Far from Heaven*, 2002) und Lars von Trier einen starbesetzten minimalistischen Experimentalfilm (*Dogville*, 2003). Alexander Sokurov verfilmte die russische Geschichte in einer einzigen Kamerafahrt (*Russian Ark / Russkij kovcheg*, 2002) und Michael Haneke eine deutsche Kindergeschichte ohne Musik und in Schwarz-Weiß (*Das weiße Band / Le Ruban blanc*, 2009) – um nur vier Beispiele zu nennen für die künstlerische Vielfältigkeit und formale Perfektion des Kinos nach der Jahrtausendwende. Gleichzeitig führten diese vier Filme – man könnte diverse andere nennen – das Kino an einen logischen Endpunkt: Weiter können Filmemacher eigentlich nicht gehen.

Schon die wenigen Beispiele lassen erahnen, dass wie in der Filmrezeption auch in der Kinoproduktion eine Gleichzeitigkeit von Stilen und Genres,

die bislang in einem historischen Kontext standen, selbstverständlich geworden ist. Ein Regisseur, der heute in Schwarz-Weiß filmt, verweist deshalb nicht mehr automatisch auf Filmgeschichte. Er verwendet ein Stilmittel, das vom Kinogänger unserer Tage weder als sonderlich extravagant oder gar radikal noch als anachronistisch empfunden wird. Ebenso wenig stellt ein Piratenfilm zwangsläufig eine Reminiszenz an die Kostümfilm der klassischen Studioära dar. Ein historisches oder evolutionäres Bewusstsein scheint dem Kino nach der Jahrtausendwende offenbar weitgehend fremd. Auch deshalb fällt es im Vergleich zu früheren Jahrzehnten schwer, filmische Wellen, Schulen oder Moden auszumachen.

Under Attack

Wer auf das Kino im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends zurückblickt, wird auf den 11. September 2001 zu sprechen kommen, auf ein Ereignis, das der schockierten Weltöffentlichkeit vor den Fernsehgeräten das zutiefst verstörende Gefühl vermittelte, einen Katastrophenfilm live zu erleben. Denn ebenso wie für die Politik bedeuteten die Terroranschläge von New York und Washington insbesondere für das US-Kino eine Zäsur.

Seit jeher gehört es zu den perfekt beherrschten Disziplinen Hollywoods, die Angst der Amerikaner, auf eigenem Territorium angegriffen zu werden, zu unterhaltsamen Fiktionen zu verarbeiten – sei es in Form von Western, Thrillern, Science-Fiction-, Kriegs-, Katastrophen-, Fantasy- oder Horrorfilmen. Und



wie zu hitzigsten Zeiten des Kalten Kriegs hatten auch zur Jahrtausendwende Bedrohungsszenarien Hochkonjunktur in der Traumfabrik; Jerry Bruckheimers naives Weltkriegsspektakel *Pearl Harbor* (2001) und der in der Gegenwart angesiedelte Thriller *Der Anschlag* (*The Sum of All Fears*, 2002) sind nur zwei Beispiele dafür. Dass die Anschläge der al-Qaida mithin ein Kernthema des US-Kinos berührten, versetzte die Verantwortlichen in Hollywood offenbar umso mehr in hektische Betriebsamkeit. Als unmittelbare Reaktion wurden Filmstarts verschoben, Projekte auf Eis gelegt oder umgeschrieben, die angesichts des nationalen Schockzustands als zu heikel erschienen. So war etwa der Kinostart von Sam Raimis *Spider-Man* (2002) vor 9/11 mit Trailern beworben worden, die den Superhelden in Aktion präsentieren: in einem großen Spinnenetz zwischen den Türmen des World Trade Center. Als der Film schließlich im Frühjahr 2002 startete, tauchten die Twin Towers nur noch einen kurzen Moment lang als Spiegelung in den Augen des Protagonisten auf. Mehr wollten die Produzenten dem Publikum nicht zumuten. Bei einem Budget von rund 140 Millionen Dollar lagen offenbar die Nerven blank.

Die Flugzeugattentate auf das World Trade Center waren Akte moderner Bilderstürmerei, die auf eine zentrale Ikone der westlichen Zivilisation zielten. Sie trafen zugleich die neben dem Monument Valley wohl mythenbeladene Landschaft des amerikanischen Kinos. Der Tatsache, dass die Zerstörung der Doppeltürme unauslöschbar der berühmten Skyline Manhattans eingeschrieben ist, trugen die Filmemacher sehr bald Rechnung. Das einst so selbstbewusste Symbol des demokratischen Amerika wurde nunmehr zum Sinnbild der Krise des westlich-kapitalistischen Systems. So zeigte Martin Scorsese das altbe-

kannte Panorama in *Gangs of New York* (2002), um sein blutgetränktes Epos über einen Bandenkrieg des 19. Jahrhunderts mit der amerikanischen Wirklichkeit des 21. Jahrhunderts zu verlinken. Der Film schließt mit einer Sequenz, die den Wandel der Stadtansicht im Verlauf der vergangenen zwei Jahrhunderte in fließenden Überblendungen nachvollzieht, um dann mit dem Bild der Doppeltürme zu enden. Einige Jahre später wählte Steven Spielberg die Skyline mit den Twin Towers als Hintergrund einer zentralen Szene von *München* (*Munich*, 2005) – ein Hinweis darauf, dass der Thriller, der von der unerbittlichen Jagd des israelischen Geheimdienstes auf die Olympia-Terroristen von 1972 erzählt, als Reflexion über die Antiterror-Politik der Bush-Regierung zu verstehen ist. So geht Spielbergs Film nicht zuletzt der Frage nach, wie weit eine Gesellschaft, die auf der Achtung der Menschenrechte gründet, in der Verfolgung von Terroristen gehen darf. In *München* sind die Gewalttaten der Mossad-Agenten letztlich kaum mehr von denen der Terroristen zu unterscheiden.

Wenn die Anschläge vom 11. September die USA als politische wie auch kulturelle Führungsmacht herausforderten, so bedeutete dies auch, dass Amerikas Oberhoheit über die Bilder in Frage gestellt wurde. Angesichts des von konservativ-reaktionären Kräften aufgeheizten politischen Klimas in den USA erwarteten viele Beobachter, dass Hollywood mit einer Welle patriotischer Kriegsfilme in den Krieg der Bilder eingreifen würde. Doch die blieb aus. Mit Blick auf die sensibilisierte, verunsicherte Weltöffentlichkeit scheuten die Studios wohl einerseits das Risiko teurer Flops, denn Kriegsfilme sind Big-Budget-Filme. Andererseits war unverkennbar, dass weite Teile der Filmindustrie der konservativen Regierung distanziert gegenüberstanden.



Mit den Augen des anderen

Auf den von George W. Bush ausgerufenen Krieg gegen den Terror reagierte das liberale Hollywood, indem es versuchte, den „westlichen“ Blick des US-Kinos aufzubrechen. Besonders deutlich wurde dies in einer Reihe von Episodenfilmen, die vorgeblich von einer objektiven Warte aus, zugleich aber mit geradezu heiligem Zorn gegen die Ignoranz, Intoleranz und Gewissenlosigkeit des Westens zu Felde zogen – eines der wenigen wellenartigen Phänomene des Kinojahrzehnts. Zu den erfolgreichsten dieser multiperspektivischen Filme zählte Paul Haggis' oscarprämiiertes Drama *L. A. Crash* (*Crash*, 2004), das mehrere Handlungsfäden zu einem Querschnitt durch die von ethnischen Konflikten zerrissene Stadt der Engel verband, um es in ein märchenhaftes Finale münden zu lassen. Weniger pathetisch erzählte Stephen Gaghan in seinem mit einer Vielzahl an Perspektiven beinahe chaotisch anmutenden Politthriller *Syriana* (2005) vom globalen Kampf ums Öl. Den wohl ambitioniertesten Episodenfilm der Post-9/11-Ära inszenierte jedoch der mexikanische Regisseur Alejandro González Iñárritu: Mit *Babel* (2006) vermittelte er einen faszinierenden Eindruck von den kulturellen Spannungsverhältnissen in der globalisierten Welt – nicht nur, indem er die Verschiedenartigkeit der Handlungsorte in Kalifornien, Mexiko, Marokko und Japan virtuos in Szene setzte, sondern auch dadurch, dass er wenig bekannte Schauspieler und Laiendarsteller unterschiedlicher Nationalitäten nahezu gleichberechtigt neben Celebritys wie Brad Pitt und Cate Blanchett agieren ließ. Bei aller formalen Komplexität und stilis-

tischen Eleganz litt aber auch *Babel* an fehlendem analytischem Tiefgang. Es mag sein, dass diese spezifische Gefahr des multiperspektivischen Erzählens dazu beigetragen hat, dass die zeitweilige Euphorie gegenüber dem Episodenfilm bald spürbar abebbte. Ein zumindest in kommerzieller Hinsicht größeres Problem dieser Art von Episodenfilmen dürfte freilich darin liegen, dass sie das Bedürfnis der Zuschauer nach Identifikation längst nicht in dem Maße erfüllen können wie die üblichen heldenzentrierten Erzählungen.

Als im Laufe des Jahrzehnts Erfolg und Legitimation der Kriegspolitik von George W. Bush auch innerhalb der USA immer vehementer in Frage gestellt wurden und der Rückhalt der Regierung in der Bevölkerung massiv schwand, kehrte der Krieg auf die US-Leinwände zurück. Allerdings offenbarten die Filme nun meist eine auffällig skeptische, kritische Haltung. Sie hinterfragten die Sinnhaftigkeit von Kriegen als Mittel der Politik und zeigten wenig Interesse an dessen zwiespältigen Schauwerten. Mit seinem Doppel- film *Flags of Our Fathers* (2006) und *Letters from Iwo Jima* (2006) übertrug Clint Eastwood, jenseits der Siebzig noch immer einer der überragenden US-Regisseure, den multiperspektivischen Ansatz auf das Kriegsfilmgenre, indem er die berühmte Schlacht von Iwo Jima im Pazifikkrieg erst aus der Sicht amerikanischer, dann aus der japanischer Soldaten zeigte. Eine großartige Auseinandersetzung mit der Psyche soldatischer Männer führte Kathryn Bigelow in ihrem oscardekorierten Meisterwerk *Tödliches Kommando – The Hurt Locker* (*The Hurt Locker*, 2008), einem Kriegsfilm, der sich jeder eindeutigen Parteinahme und jeden moralischen Urteils enthält. Ihren Protagonisten, Mitgliedern eines Spezialkommandos, das im Irak Bomben entschärft,



scheint der Krieg zur einzigen Realität geworden. Wenn der Kommandant des Teams im bizarren „Astronautenanzug“ zur Entschärfung eines Sprengsatzes schreitet, hat das nichts Heroisches mehr an sich. Die Kamera schaut einem vom zivilen Leben vollkommen entfremdeten Menschen bei einer ebenso absurden wie tödlichen Sisyphos-Arbeit zu – einem Mann, der den Krieg braucht, wie eine Droge.

Wie in den Jahren nach Vietnam kamen nun wieder verstärkt Kriegsheimkehrerfilme ins Kino. Paul Haggis, der als Regisseur und Autor an einigen der markantesten amerikanischen Filme des Jahrzehnts beteiligt war, gelang es mit seinem Militärthriller *Im Tal von Elah* (*In the Valley of Elah*, 2007), die Zerstörung der Persönlichkeit eines jungen Mannes durch den Kriegseinsatz besonders eindringlich zu thematisieren – wobei sich die Handlung bemerkenswerterweise ganz auf dessen Vater, einem von Tommy Lee Jones gespielten pensionierten Militärpolizisten, konzentriert, der, als er die Umstände des Todes seines Sohns recherchiert, sein vom militärischen Ethos erfülltes Weltbild völlig zerrüttet sieht. Am Ende hisst der desillusionierte alte Mann mit dem eindrucksvoll zerfurchten Gesicht vor seinem Haus das Sternenbanner – verkehrt herum. Sinnbild für eine Nation in der Krise.

Abermals verkörpert Tommy Lee Jones hier einen Mann, der für die Werte des alten Amerika steht. Indem ihn Haggis in den Mittelpunkt stellt, richtet der Regisseur nicht nur den Fokus auf die innere Befindlichkeit der USA. Er umgeht so auch, die traumatischen Erfahrungen des Sohnes eingehender visualisieren zu müssen – eine Entscheidung, die in den Filmen, die die Kriege im Irak und in Afghanistan behandeln, häufig zu beobachten war.

Der Schrecken des Krieges wurde im zurückliegenden Jahrzehnt nur selten konkret abgebildet, wohl auch in dem Bewusstsein, dass die verstörende Wirkung der realen, über das Internet verbreiteten Videos von Geiselnirrichtungen, Folterungen oder gezielten Tötungen von Zivilisten weit verstörender sind als jede Fiktion. Die Brutalisierung der Bilder infolge von 9/11 vollzog sich weitestgehend ohne Beteiligung des Kinos.

Auffällig ist, mit welcher Inbrunst sich die Filmemacher daran machten, den Mythos des soldatischen Helden aus außergewöhnlichen Blickwinkeln zu reflektieren und zu hinterfragen. Das betraf durchaus auch Filme, die den Krieg gegen Hitler-Deutschland thematisierten – mithin den aus Sicht vieler Amerikaner letzten legitimen Krieg, den die Nation geführt hat. So schlüpfte Tom Cruise etwa in *Operation Walküre – Das Stauffenberg Attentat* (*Valkyrie*, 2008) in der Rolle des Hitler-Attentäters Stauffenberg sogar in eine Wehrmachtsuniform. Trotz dieses ungewohnten Anblicks brachte Bryan Singers Thriller allerdings letztlich wenig frischen Wind ins Genre.

Ganz anders Quentin Tarantinos Filmzitate-Schlacht *Inglourious Basterds* (2009). Tarantino piff auf historische Genauigkeit und Political Correctness und schickte ein amerikanisch-jüdisches Killerkommando im von Deutschen besetzten Frankreich los, so viele Nazi-Skalps wie möglich zu sammeln. Eine geschmacklose, extrem blutige, aber auch höchst originelle und befreiende Weltkriegsgroteske, die die bekannte Täter-Opfer-Konstellation auf provo-kante Weise verkehrte. Unterhaltsamer als Tarantino hat zweifellos selten ein Regisseur mit der Mär vom Soldaten als sauberem Kämpfer für das Gute aufgeräumt.



Paranoid

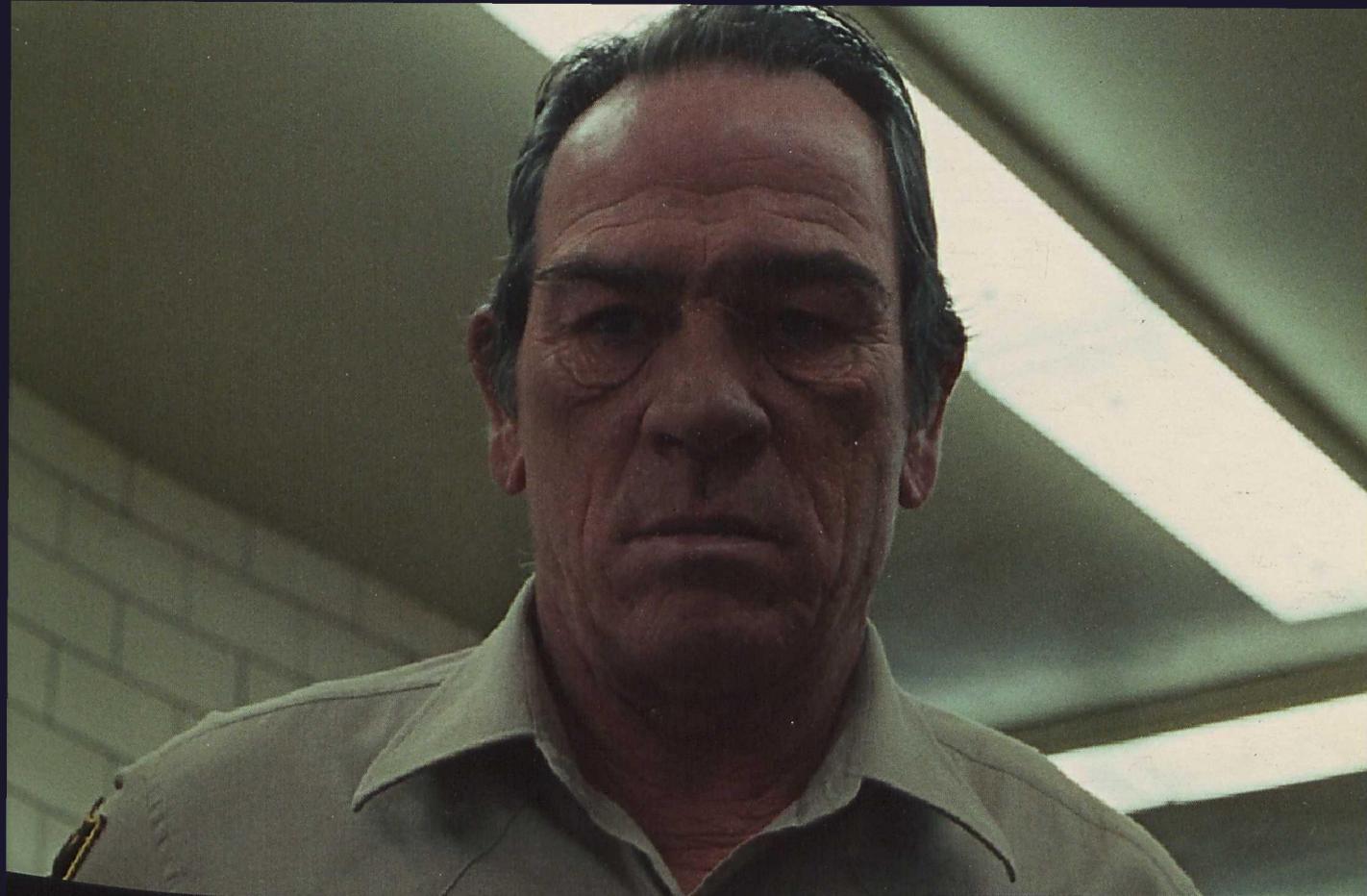
Lässt man das vergangene Kinojahrzehnt Revue passieren, dann springt ins Auge, dass zwar eine ganze Reihe von Filmen die Ereignisse des 11. September mehr oder minder deutlich evozierten, wie etwa Peter Jacksons Klassiker-Remake *King Kong* (2005) oder der pseudodokumentarische Monsterfilm *Cloverfield* (2007), die beide Manhattan zum Schauplatz hatten, dass aber zugleich der große Hollywoodfilm über das nationale Trauma von 9/11 noch nicht existiert. Oliver Stone versuchte sich daran. Und scheiterte: *World Trade Center* (2006) war letztlich nicht mehr als ein pathetischer Katastrophenfilm, der in den Formeln des Genres gefangen blieb. Der Bedeutung dieses singulären Geschehens wurde er damit nicht gerecht. Wesentlich überzeugender war Paul Greengrass' *Flug 93* (*United 93*, 2006), der das Schicksal der Menschen im vierten entführten Passagierflugzeug von 9/11 rekonstruiert, das in Pennsylvania unter nicht restlos geklärten Umständen auf freiem Feld abgestürzt war. Ein extrem aufwühlendes Drama, das Greengrass in semidokumentarischer Ästhetik in Szene setzte – ein typisches Beispiel für den realistischen Bildstil, der nach der Jahrtausendwende zunehmend auch in Mainstreamfilmen Einzug hielt. Dass *Flug 93* so gut funktionierte, dürfte allerdings auch darauf zurückzuführen sein, dass der Film einen Nebenschauplatz des 11. Septembers visualisierte, der im Gegensatz zu den Geschehnissen in New York zuvor in den Medien mangels dokumentarischer Aufnahmen kaum abgebildet worden war. Anstatt in unmittelbare

Konkurrenz mit authentischem Bildmaterial zu treten, füllte Greengrass' Film so quasi eine visuelle Leerstelle.

Während es den Akteuren des US-Kinos schwerfiel, die Ereignisse von 9/11 direkt anzugehen, setzten sich die Filmemacher umso intensiver mit den politischen und gesellschaftlichen Folgen der Anschläge auseinander. Angesichts der Kriege in Afghanistan und im Irak, angesichts von Abu Ghraib, Guantanamo, Halliburton und Blackwater fühlten sich die liberalen Geister in Hollywood offenbar zusehends an die skandalumwitterte Regierungszeit Richard Nixons erinnert. Und so zeigte sich die Traumfabrik zu Beginn des neuen Millenniums politisch bewegt wie seit den 1970er-Jahren nicht mehr, als die Filmemacher New Hollywoods die Schockwellen nachzeichneten, die Vietnam und Watergate im eigenen Land ausgelöst hatten.

George Clooney avancierte zur Symbolfigur des neuen amerikanischen Politkinos, das teils offen, teils anspielungsreich mit der Bush-Administration abrechnete, die tiefsitzende Verunsicherung der US-Gesellschaft abbildete und eine moralische Erneuerung des Landes einforderte. Die zweite Regiearbeit des Leinwandstars, der kammerspielartige Schwarz-Weiß-Film *Good Night, and Good Luck* (2005), war eine Hommage an den berühmten Journalisten Ed Murrow, der während der Kommunistenhatz der frühen 1950er-Jahre dem berüchtigten Senator Joseph McCarthy die Stirn bot – eine unmissverständliche Kampfansage an eine Regierung, die die grassierende Terrorangst nutzte, um Bürgerrechte einzuschränken.

Am deutlichsten lebte das Kino der 1970er-Jahre in Paranoia-Thrillern auf, die von tiefem Misstrauen gegenüber der politischen Führung erfüllt wa-



ren. Filme wie Tony Gilroys *Michael Clayton* (2007) mit Clooney in der Titelrolle oder Jonathan Demmes Remake *Der Manchurian Kandidat* (*The Manchurian Candidate*, 2004) suggerierten, dass das Land weniger durch Feinde von außen, durch die von Präsident Bush beschworene „axis of evil“, gefährdet sei, als von innen – durch skrupellose Politiker und staatliche Institutionen, die insgeheim als ausführende Organe mächtiger Wirtschaftslenker und Konzerne wirken. Ein typischer Held dieser Thriller war wie in den Genrevorbildern aus den 1970er-Jahren der investigative Journalist: Ein unbestechlicher und instinktsicherer Schnüffler wie der von Russell Crowe verkörperte langhaarige, vom allzu regelmäßigen Whiskey-Konsum aufgeschwemmte Cal McCaffrey, der in Kevin Macdonalds *State of Play – Stand der Dinge* (*State of Play*, 2009) widerwillig mit einer jungen gradlinigen Online-Redakteurin zusammenarbeiten muss, wodurch er umso mehr wirkt wie ein Exemplar einer aussterbenden Spezies, wie ein Vertreter der alten analogen Welt. Der Film thematisiert so nebenbei auch die sich zuspitzende Konkurrenz alter und neuer Medien, eine Analogie zur Situation des Kinos und des Internets.

In *Zodiac – Die Spur des Killers* (*Zodiac*, 2007) heftet sich ein Reporter gemeinsam mit einem Cartoonzeichner und einem Polizisten an die Fersen eines publicityhungrigen Killers, der seine Mordtaten verschlüsselt in einer Tageszeitung ankündigt und kommentiert. Die Intensität von David Finchers unheimlichem Kriminalfilm über eine reale Mordserie im San Francisco der 1960er- und 1970er-Jahre beruht nicht zuletzt darauf, dass die Identität des Täters vage bleibt und allein in den Überlegungen und Verbalisierungen der Ermittler Konturen anzunehmen scheint: wie ein Nachrichten-Phantom, das

einzig medial existiert und in dem sich umso mehr die verdrängte Angst der Menschen manifestiert, dass die eigentliche Bedrohung aus der Mitte der Gesellschaft herrührt. Mit *Panic Room* (2002) hatte Fincher zuvor bereits einen klaustrophobischen Thriller inszeniert, der die Paranoia des amerikanischen Mittelstands zum Thema machte. Den Titel des Films, der den zentralen Schauplatz benennt, einen bunkerähnlichen privaten Sicherheitsraum, der sich als Falle erweist, deuteten Kritiker als Allegorie auf das Kino. Er könnte durchaus auch das Kinjahrzehnt überschreiben.

Der taumelnde Held

Als Autor und Regisseur war Tony Gilroy eine der prägenden Gestalten des neuen Paranoia-Kinos. Nach den Bestseller-Romanen Robert Ludlums kreierte er auch jenen Protagonisten, der dem Actionkino nach der Jahrtausendwende den Stempel aufdrücken sollte: Jason Bourne. Und wie kein zweiter Leinwandheld der Dekade verlieh Bourne, der Mann ohne Gedächtnis, dem nach und nach bewusst wird, dass er von der CIA einst zur perfekten Killermaschine ausgebildet wurde, der Identitätskrise Amerikas Gestalt.

Mit seiner All-American-Boy-Ausstrahlung erwies sich Matt Damon als Idealbesetzung für die Rolle des Agenten, der erkennen muss, dass er für eine Institution getötet hat, deren Ziele völlig im Dunkeln liegen und die, wie sich schließlich herausstellt, von Verrätern unterwandert ist. So wirkt die CIA in der *Bourne*-Trilogie (2002, 2004, 2007) wie eine bedrohliche anonyme Macht, die



nach totaler Kontrolle strebt und keinerlei Skrupel kennt, ihre ausgedienten Agenten zu liquidieren. Eine für das Jahrzehnt charakteristische negative oder zumindest ambivalente Darstellung des Geheimdienstes, die in Stephen Gaghans *Syriana* oder Robert De Niros *Der gute Hirte* (*The Good Shepherd*, 2006) eine Entsprechung findet.

Maßstäbe setzten die *Bourne*-Filme vor allem durch ihren atemberaubenden visuellen Stil, den Paul Greengrass, der Regisseur des zweiten und dritten Teils der Reihe, auf die Spitze trieb. In *Die Bourne Verschwörung* (*The Bourne Supremacy*, 2004) und *Das Bourne Ultimatum* (*The Bourne Ultimatum*, 2007) erweckten rasant wechselnde Perspektiven und Schauplätze und eine ständig bewegte „dokumentarische“ Handkamera den beklemmenden Eindruck einer haltlosen, restlos vernetzten Welt ohne verbindliche Werte, in der die Legitimation staatlichen Handelns grundlegend erschüttert ist, eine objektive Erkenntnis nahezu ausgeschlossen scheint und sich jeder Anschein von Sicherheit als Illusion entpuppt.

Versuchten die Episodenfilme, den krisenhaften Zustand der globalisierten Welt objektiv zu beschreiben, indem sie fremde Blickwinkel miteinbezogen, so äußerte sich in den Filmen, die die Handkamera zu ihrem wichtigsten Stilmittel erhoben, ein entgegengesetzter Ansatz. Sie zeigten die erschütterte amerikanische Identität gleichsam von innen. Der Blick der taumelnden Kamera entsprach dem Blick des taumelnden Helden, dem mit der Legitimation seines Handelns auch visuell der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. Dem aberwitzigen Tempo des actionbetonten Blockbusterkinos à la *Bourne* standen eine ganze Reihe kleinerer US-Filme gegenüber, die

ihre Erzählungen bewusst entschleunigten und einen umso gründlicheren Blick auf die Lebensentwürfe und den Lebensstil ganz normaler amerikanischer Bürger warfen.

Ein charmantes Beispiel für dieses Slow Cinema ist Jonathan Dayton und Valerie Faris' *Little Miss Sunshine* (2005), eine bizarre Familiengeschichte in Gestalt eines satirischen Roadmovies, die die groteske Welt der Schönheitswettbewerbe aufs Korn nimmt. Der überwältigende Publikumszuspruch dieses Independent-Films erklärt sich zweifellos nicht zuletzt aus seinem augenzwinkerndem Humor und seiner Sympathie für die schrulligen Hauptfiguren. Das ändert allerdings nichts am grundsätzlich trostlosen Befund des Films, der das Bild eines wirtschaftlich maroden, moralisch verkommenen und nichtsdestotrotz vom kalten Erfolgsglauben erfüllten Landes zeichnet.

Der Absurdität des American Way of Life widmete sich auch Jason Reitmans rasante Tragikomödie *Up in the Air* (2009), in deren Mittelpunkt der von George Clooney gespielte Businessman Ryan Bingham steht, der im Auftrag eines Consulting-Unternehmens die USA mit dem Flugzeug bereist, um Kündigungsgespräche zu führen – wobei sein eigentliches Interesse darin besteht, eine möglichst große Anzahl an Flugmeilen zu sammeln.

Bezeichnenderweise lassen sich auch in *Up in the Air*, der grundsätzlich dem Muster traditioneller Heldengeschichten folgt, markante Perspektivwechsel finden. Denn Reitman kontrastiert die zumindest anfangs so schwerelose Existenz seines unmoralischen Protagonisten mit der Situation wirklicher, von einer Entlassung betroffener US-Bürger, die er in kurzen Statements zu Wort kommen lässt. Reitmans noch vor dem eigentlichen Beginn der Wirtschafts-



krise konzipierter Film reflektiert so auch die makellos glatte Oberfläche des traditionellen Starkinos, das der Lebenswirklichkeit der Menschen oft so weit enthoben scheint wie sein flugmeilensammelnder Protagonist.

Die genannten Fiktionsbrüche in *Up in the Air* waren durchaus nichts Außergewöhnliches in einem Kinojahrzehnt, in dem die Abgrenzung zwischen Fiction- und Non-Fiction-Film ohnehin zusehends durchlässiger wurde. Am deutlichsten zeigte sich diese Tendenz freilich im erwähnten, mitunter regelrecht exzessiv betriebenen Einsatz der pseudodokumentarischen Handkamera, durch den sich sogar diverse Big-Budget-Filme ästhetisch dem Dokumentarfilm annäherten – in den 1990er-Jahren noch eine Seltenheit. Andererseits nutzen auch Dokumentarfilmer inzwischen ganz selbstverständlich Elemente des Spielfilms, um die Attraktivität und Überzeugungskraft ihrer Filme zu erhöhen. Der enorme Erfolg Michael Moores, der mit seinen polemischen Dokumentarfilmen zu einer Symbolfigur der Antiglobalisierungsbewegung und der amerikanischen Gegenöffentlichkeit der Bush-Ära wurde, lässt sich zumindest teilweise damit erklären.

Real Fiction

Nun ist es bekanntlich nichts Neues, dass sich in politischen und wirtschaftlichen Krisenzeiten zumindest in Teilen des Kinos eine Hinwendung zur Wirklichkeit vollzieht. Im zurückliegenden Jahrzehnt springt jedoch der spielerische Umgang vieler Filmemacher mit Realität und Fiktion, „Echtheit“ und „Fake“,

ins Auge. So führte der Komiker Sacha Baron Cohen den investigativen Impetus eines Michael Moore mit seiner Mockumentary *Borat (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, 2006)* ad absurdum. Der Hit-and-Run-Stil des Films wirkte auf der Leinwand zwar neu und unverbraucht, die Filmemacher griffen damit jedoch auf ein Mittel zurück, dass sie im Fernsehen bereits ausgiebig erprobt hatten. Insofern mag *Borat* auch als Indiz dafür herhalten, dass das Kino deutlich auf die Erfolgsformeln des Konkurrenzmediums zurückgreift, um ein jüngeres Publikum anzusprechen. Moderne Serienformate wie etwa die *Twilight*-Saga (2008–2012) sind ein weiterer Beleg dafür.

In Zeiten, in denen sich der Computer längst als multimediale Einheit etabliert hat, erweisen sich die Übergänge zwischen den Medien geradezu zwangsläufig als fließend. Insofern lässt sich die zunehmende Vermischung von Gattungen wie dem Dokumentar- und dem Spielfilm auch aus einem veränderten Verhalten der Mediennutzer erklären. Tatsächlich wird die filmische Mischform insgesamt immer mehr zur Regel: In modernen Animationsfilmen agieren Trickfiguren ganz selbstverständlich vor realen Hintergründen und an der Seite von „echten“ Darstellern. Mit *Waltz with Bashir (Vals im Bashir, 2008)* sorgte erstmals ein dokumentarischer Animationsfilm für größeres Aufsehen. Und dass sich Schauspieler auf der Leinwand nicht nur in Schauplätzen bewegen, die am Computer generiert wurden, sondern dass sie in der Postproduktion selbst digital nachbearbeitet werden, wird beinahe schon vorausgesetzt. Die Trennung von Real- und Animationsfilm scheint inzwischen nahezu absurd.



Digital Reality

Trotz des moralischen Furors und des Realitätsinns vieler Filme kam die Traumfabrik natürlich auch in der Post-9/11-Ära zuallererst ihrer ureigensten Aufgabe nach: dem weltweiten Massenpublikum eskapistisches Entertainment zu bieten, ein Job, den Hollywood gerade in Kriegs- und Krisenzeiten stets zuverlässig erledigte. Und tatsächlich stieß das Blockbuster-Kino zu Beginn des 21. Jahrhunderts in ganz neue fantastische Welten vor – die digitale Revolution machte es möglich. So wäre der überwältigende Erfolg der *Herr der Ringe*-Trilogie (*The Lord of the Rings*, 2001, 2002, 2003), der *Harry Potter*-Serie (2001–2011) oder auch *Der Chroniken von Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 2005, 2008, 2010) ohne den technologischen Quantensprung nicht denkbar gewesen. Erst der massive Einsatz digitaler Effekte vermochte dem „Realfilm“ das Tor zur High-Fantasy-Literatur zu öffnen und deren millionenstarke Anhängerschaft in die Kinosäle zu locken. Ein entscheidender Reiz der Filme lag natürlich darin, dass sie die riesigen Leinwände der Multiplexe mit sagenhaften Schauwerten füllten, mit rasanten Flügen durch die Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry oder die imposanten Landschaften von Mittel Erde. Die Krönung des digitalen Illusionismus und ein entscheidender Fortschritt gegenüber Fantasyfilmen früherer Zeiten lag jedoch darin, dass Fabelwesen nun dank der Motion-Capture-Technik auch visuell zu glaubhaften Charakteren avancierten. Die Figur des schizophränen Gnoms Gollum in Peter Jacksons *Herr der Ringe* ist wohl das schillerndste Beispiel dafür.

Der Technologieschub, der das Kino erfasste, animierte die Filmemacher aber nicht nur, Fantasyromane zu verfilmen – auch Mangas und Graphic Novels dienten nun immer öfter als Vorlagen für „Realfilme“. So zog Tobey Maguire sich das „Spider-Man“-Kostüm an und brillierte trotz schmächtiger Statur als Serien-Superheld. Auch „Batman“ erlebte unter Christopher Nolans Regie ein Leinwand-Comeback und entfachte mit dem faszinierend düsteren *The Dark Knight* (2008) sogar einen regelrechten Hype – der allerdings auch dem frühen Tod des „Joker“-Darstellers Heath Ledger geschuldet war.

Extravaganter als die Batman- und Spider-Man-Serien war Robert Rodriguez' und Frank Millers gleichnamige Adaption von Millers Graphic Novel „Sin City“ aus dem Jahr 2005, die den expressiven Noir-Look des Comics mithilfe digitaler Tricktechnik kongenial umsetzte. Von Miller stammte auch die Vorlage zu Zack Snyders kontrovers diskutiertem Hit *300* (2006), ein blutgetränktes, höchst artifizielles Antikspektakel, dem einige Kritiker faschistoiden Körperkult und Gewaltverherrlichung attestierten. Vorwürfe, die auch anlässlich von Snyders *Watchmen – Die Wächter* (*Watchmen*, 2008/09) wieder laut wurden. Zugleich aber bewies der finstere, auf dem gleichnamigen Comiczyklus von Dave Gibbons und Alan Moore beruhende Film eindringlich, dass nunmehr auch Graphic Novels, die lange Zeit als unverfilmbar galten, auf adäquate Weise adaptiert werden konnten. Angesichts der sich stetig zuspitzenden Ideenkrise des Mainstreamkinos eröffnete sich so für Hollywood ein dringend benötigtes Reservoir an Stoffen.

Die neuen digitalen Möglichkeiten setzten jedoch nicht nur Kreativität frei, sondern leisteten im Gegenteil auch dem einfallslosen Wiederkäuen von



Erfolgsformeln Vorschub. Ein teures Weltuntergangsspektakel wie Roland Emmerichs *2012* (2009) führt eindringlich vor Augen, dass Filmemacher die digitale Technik oft allein als Mittel begreifen, den Illusionismus des Kinos zu perfektionieren. Doch während fantastische Gestalten wie Gollum aus *Herr der Ringe* in ihrer unheimlichen Art lebendig werden, geraten viele digitale Katastrophenszenarien zu sterilem Computertrash. Kinofilme, die – wie beispielsweise *300* – versuchen, eine originäre digitale Ästhetik zu entwerfen, sind nach wie vor die Ausnahme. Genauso selten ist es, dass Filmemacher eine adäquate Erzählkonstruktion für die digitale Ästhetik finden, wie etwa Christopher Nolan, der in *Inception* (2010) ein faszinierendes Spiel mit verschiedenen Bewusstseins- und Realitätsebenen aufzog. Wie nur wenige andere Filme führt der SciFi-Thriller vor Augen, dass auf der Leinwand inzwischen jede Fantasie Realität werden kann. Das digitale Kino kennt keine Grenzen mehr, alles ist darstellbar. Anything goes.

Unabhängig vom Aspekt der künstlerischen Qualität und Originalität geht mit dem zunehmenden Einsatz digitaler Bildentwürfe eine doppelte Entwicklung einher. Einerseits hängt die Überzeugungskraft des Bildes mit ihrem Gegenentwurf zur Wirklichkeit zusammen, die überwunden werden kann. Andererseits haben all die digitalen Bildgenerierungsprozesse den Zuschauer skeptisch gemacht, ob er es nicht lediglich mit Effekten zu tun hat, die ohne Rekurs auf die Wirklichkeit entstanden sind. Kinobilder geben vor, Wirklichkeit zu sein, sind es aber nicht mehr. So entsteht die Frage, wie man eigentlich Katastrophenfilme à la *2012* wahrnimmt. Können solche digitalen Spektakel überhaupt eine Ahnung vermitteln vom realen Schrecken apokalyptischer Ereignisse? Das Kino

sieht sich angesichts seiner digitalen Möglichkeiten heute gewissermaßen dem Generalverdacht der Unwahrhaftigkeit ausgesetzt. Und das gilt nicht allein für den Spielfilm: Wenn Dokumentarfilmer wie Michael Moore in ihren Arbeiten verstärkt selbst in Erscheinung treten, so liegt das wohl auch darin begründet, dass sie dem Zuschauer die Garantie authentischer Bilder vermitteln wollen.

In Anbetracht der digitalen Ödnis, die sich in weiten Bereichen des Unterhaltungskinos auftrat, entdeckten manche Filmemacher den Reiz des „Echten“, der Wahrhaftigkeit des analogen Kinos. Die *Bourne*-Filme etwa unterschieden sich schon darin von der gängigen Action-Massenware, dass sie konsequent auf klassische Stunts und die Aura von Originalschauplätzen setzten. Dieselben gegenläufigen Tendenzen traten auch bei der Inszenierung der Stars zu Tage. Herrschte einerseits ein gnadenloser Zwang zur Makellosigkeit vor, die mit Askese, Training, Botox, Skalpell oder notfalls durch digitale Nachbearbeitung hergestellt wurde, so zeigte das Kino gleichzeitig ein augenfälliges Interesse an authentischer Körperlichkeit. Mickey Rourkes denkwürdige Performance in Darren Aronofskys *The Wrestler* (2008) ist ein Extrembeispiel dafür. Aber auch Russell Crowes Filme leben nicht zuletzt von der beinahe anachronistisch wirkenden physischen Präsenz ihres Stars.

Aufbruch ins Ungewisse

Die am Ende des Jahrzehnts einsetzende Digitalisierung der Projektion bereitete dem Kino schließlich sogar den Weg in eine neue Dimension. In James



Camerons *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (*Avatar*, 2009) sahen nicht wenige den Beginn des dreidimensionalen Kinozeitalters – eines Kinos, das dem Zuschauer ein ganz neues räumliches Filmerleben verheißt, ihn gewissermaßen in den filmischen Raum hineinwirft. Der Sturz aus schwindelerregenden Höhen in der finalen Schlacht von Camerons 3-D-Film bedeutet einen im Kino so nie dagewesenen Thrill – was sogar zu Vergleichen mit der legendären *Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat / L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) der Brüder Lumière animierte. Folgt man diesem Gedanken, so schließt sich mit *Avatar* gewissermaßen der Kreis zu den Anfängen des Kinos.

Die Einschätzung, die digitale Wiedergeburt des 3-D-Kinos, das bereits in den 1950er-Jahren ein kurzes Stelldichein gegeben hatte, würde einen ungeahnten Boom auslösen, wurde dadurch beflügelt, dass Camerons Science-Fiction-Fabel auch in finanzieller Hinsicht die bekannten Dimensionen des Kinos sprengte. Binnen weniger Wochen überflügelte *Avatar* das Einspielergebnis von Camerons *Titanic* (1997), des bis dato erfolgreichsten Films aller Zeiten. Allerdings konnte in der Folgezeit kein anderer 3-D-Film nur annähernd an den Triumph von *Avatar* heranreichen – was zweifellos auch darauf zurückzuführen ist, dass der Film bei Weitem nicht nur durch Dreidimensionalität glänzt, sondern die Möglichkeiten der digitalen Filmtechnik insgesamt neu auslotet – zumal mit einem Stoff, dessen (wenn auch etwas naiv anmutende) Zivilisationskritik den Zeitgeist traf.

Mag man die Geschichte auch für allzu simpel halten und einem Computerspiel entnommen, so ist der implizite Wunsch eines absoluten Neuanfangs,

bei dem man sein vorheriges Leben hinter sich lassen könnte, ein Wunschbild unserer moralisch abgewirtschafteten Kultur. *Avatar* ermöglicht die Flucht in eine Welt, in der es nur Gut oder Böse gibt und die Moral Teil eines natürlichen Urzustandes ist. Die hoch aufgeschossenen Bewohner des Planeten Pandora sind den profitgierigen Menschen nicht nur physisch, sondern auch moralisch überlegen. Mit dem fernen Planeten in *Avatar* entwirft Cameron so auch eine moderne Allegorie auf das Kino als einem Ort unserer Wünsche.

Denken wir noch einmal zurück an die letzte Einstellung von *No Country for Old Men*, an das Bild des alt gewordenen Sheriffs, der im Esszimmer seines Hauses sitzt, als warte er auf das Kommende, so gilt es ein trauriges Fazit zu ziehen. Seit jeher bewegt sich das Kino zwischen den Polen von Eskapismus und Realismus. Wenn auch Filme wie *Avatar* dadurch definiert sein mögen, dass sie die Wirklichkeit zu ersetzen und zu übersteigen suchen, so erinnert uns der Film der Coen-Brüder daran, dass Filme auf Welt zurückgreifen. Sie reflektieren das Wirkliche, das Existierende. Die Zukunft, das, was noch nicht sichtbar ist, sondern erst kommen wird, ist letztlich nicht abbildbar. Verstehen wir das breite Fenster im Rücken von Ed Tom als Anspielung auf eine Kinoleinwand, so scheint der Blick auf die weite, leere, ja trostlose Landschaft einem Blick in die Zukunft gleichzukommen. Allerdings unter der Maßgabe des Innenraums, in dem wir uns befinden. Die Einstellung vermittelt uns dabei eine Vorstellung von der Weite, der die Ahnung von einem Abschied, einem Ende des alten Kinos innewohnt. Diese Endlichkeit ist schwer zu ertragen.

Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge