

REAL AMERICA

NEUER REALISMUS IM US-KINO

SCHÜREN

GUNNAR LANDSGESELL
MICHAEL PEKLER
ANDREAS UNGERBÖCK

INHALT

Vorwort	7
Dezentral und vital	13
Kein schöner Land	49
Entleerte Bilder, entfesselte Ökonomien	97
Filme	127
Filmemacher/innen	202
Bibliografie	205
Autoren	208

VORWORT

In einem Aufsatz aus dem Jahr 1979 berichtet Frieda Grafe von einem Besuch im Österreichischen Filmmuseum. Auf dem Programm stand eine Retrospektive des italienischen Neorealismus. Grafe war mit der repräsentativen Auswahl – „keine Abweichler, keine Nachzügler“ – durchaus zufrieden. Die neorealistischen Standardwerke, so meint sie, seien ebenso evident wie das Diktum vom natürlichen Realismus im Kino. Die gezeigten Filme seien deshalb für sie Anlass gewesen, über jene „Ungelöstheiten und Widersprüchlichkeiten des Kinomenschen“ nachzudenken, mit denen dieser bei seiner täglichen Beschäftigung mit Filmen unweigerlich konfrontiert ist. Und eine der größten Ungelöstheiten sei die Frage, welchen Teil der Realität das Kino darstelle.

„Als Kinostil ist Neorealismus mehr Schablone als jeder andere und die Negierung seiner Intentionen“, folgert Frieda Grafe nach ihrem Besuch bei den kanonisierten Italienern. „Er war zuerst eine Haltung beim Filmen, eine neue Art von Registrieren, ein immer neu dem besonderen Augenblick sich anpassendes System direkter Teilnahme.“ Was Grafe hier beschreibt, kann als Prämisse dieses Buches verstanden werden. Statt um Neorealismus geht es um einen neuen Realismus, statt um Italien geht es um die Vereinigten Staaten. Denn obwohl die Frage nach dem Realismus im Kino natürlich nach wie vor eine ungelöste und widersprüchliche ist und bleiben wird – und in der Zukunft des digitalen Kinos sogar an Bedeutung

gewinnen wird –, ist das wesentliche gemeinsame Merkmal eine bestimmte Haltung der Wirklichkeit gegenüber.

Mit ihrer Feststellung einer Haltung bezieht sich Frieda Grafe natürlich auf den französischen Filmkritiker André Bazin, der 1958 im Alter von nur vierzig Jahren verstarb. Bazins Texte über den Neorealismus, die er Ende der Vierzigerjahre verfasste, sind bis heute glanzvoll geschriebene Momentaufnahmen und Zeugnisse ihrer Zeit. Bazin stand dem Neorealismus nahe, weil er in diesem eine ethische, moralische und politische Haltung erkannte. „Ein Kinderspiel und eine Dummheit, ihm heute eine idealistische Kinoauffassung nachzuweisen“, schreibt Grafe über Bazin, „wo er real mit seiner geschriebenen Begeisterungsfähigkeit und Anteilnahme eine Veränderung des Kinos animierte.“ Bazin setzte sich weniger für einen konventionellen, aus Literatur und Theater stammenden Realismusbegriff ein, als für eine realistische Haltung des Filmemachers seinem Gegenstand – also der Wirklichkeit – gegenüber. Es wäre also falsch, von *der* Wirklichkeit zu sprechen, sondern es müsste vielmehr von *einer* Wirklichkeit die Rede sein, zu der sich der Filmemacher entsprechend positioniert.

Für das vorliegende Buch hat sich André Bazins Verständnis von Realismus als zentral und fruchtbar erwiesen. Nicht weil seine Überlegungen scharfsinniger sind als die anderer Theoretiker, sondern gerade weil Bazin nicht willens war, eine geschlossene Theorie über die von ihm geschätzten Filme zu stülpen. So ist der Neorealismus im Sinne Bazins auch weniger eine Bewegung, als ein Zubehör oder eine Beigabe, die sich an den unterschiedlichsten Orten und zu den unterschiedlichsten Zeiten manifestieren kann. Die Filmgeschichte sollte ihm – vom brasilianischen Cinema Novo der Fünfzigerjahre über das iranische Kino der Neunzigerjahre bis hin zum volkchinesischen und argentinischen Kino der Nullerjahre – recht geben.

Als im März 2009 der Filmkritiker der „New York Times“, A. O. Scott, zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit einige bis dahin wenig bekannte US-amerikanische Filme vorstellte und die Ansicht vertrat, dass mit diesen der Neorealismus auch im amerikanischen Kino Einzug gehalten habe, stieß er, wenig überraschend, auf Ablehnung und Widerspruch. Denn der Realismus, ob „alt“ oder „neo“, hatte auf US-amerikanischem Boden nie so richtig Fuß gefasst. „Neo-Neo Realism“ betitelte Scott also nüchtern und trotzig zugleich seinen Artikel, den er anlässlich des erfolgreichen US-Kinostarts von Kelly Reichardts *Wendy and Lucy* verfasste. Der Film, der im Jahr davor beim Festival von Cannes seine Premiere gefeiert hatte, war für Scott Beweis dafür, dass die „harten Zeiten endgültig ins Land gezogen“ seien.

Man mag Scotts ungezügelden Enthusiasmus, der dem Bazins durchaus ähnlich ist, übertrieben finden, wie das ein anderer Kritiker, Richard Brody vom „New Yorker“, als unmittelbare Replik auf den Text des Kollegen auch tat. Tatsächlich vollzieht sich in den USA aber, wenn auch in einem Randsegment des Independent-Kinos und somit weit weg vom industriell gefertigten Mainstream, seit dem Beginn des Jahrtausends eine kleine, stille und doch wichtige „Revolution“: Eine neue, überraschenderweise gar nicht so junge Generation von Filmemacherinnen und Filmemachern hat sich unabgesprochen und doch jeweils in enger Nähe zu einem ähnlich gelagerten „Weltkino“ darangemacht, „realistische“ Filme zu drehen. Inzwischen sind es, wie dieses Buch erweist, mehr als ein Dutzend Regisseurinnen und Regisseure, wenn man nur die wichtigsten zählt, jene, die schon mehr als einen Film gemacht haben.

„Neuer Realismus im US-Kino“: Das ist zunächst schwer vorstellbar und lässt sich nicht leicht fassen. Ausgerechnet in dem Land, in dem seit einem guten Jahrhundert die so genannte Traumfabrik zu Hause ist, in dem selbst junge, talentierte, aus dem Independent-Film (der Versuch, diesen schwierigen Begriff zu definieren, wird in diesem Buch unternommen) kommende Regisseurinnen und Regisseure Jahr für Jahr wie von einem riesigen Staubsauger an die magische Westküste gesaugt werden, um sich dort in den allgegenwärtigen Mainstream einzugliedern, ausgerechnet dort entstehen seit rund zwölf Jahren Filme, die zum Spannendsten und Interessantesten gehören, was das internationale Kino derzeit zu bieten hat. Dieser „neue Realismus“ stellt, das ist wichtig zu betonen, keine Bewegung dar, dazu sind die Protagonisten schon geografisch zu weit verstreut, aber ihnen allen ist auf geradezu verblüffende Weise eben – im Sinne Bazins – eine Haltung gemeinsam: eine Haltung zu ihren Geschichten, zu ihren Figuren, zu ihrem Land und dem, was darin vorgeht, zu dessen wirtschaftlichen, politischen und sozialen Fragen, eine Haltung, die aus den Filmen klar und deutlich abzulesen ist, ohne dass sie einem vorgefertigt und unhinterfragbar ins Zuschauergehirn eingepflanzt würde. Das Schönste an diesen Arbeiten ist, dass sie uns Raum und Zeit zum Denken lassen, zum Nachdenken über das Gesehene, sie sind offen für Menschen, die gewillt sind, im Kino mehr zu suchen als bloßen Eskapismus: „Escape from escapism“, hat A. O. Scott das in seinem Aufsatz genannt. Es ist alles drin in diesen Filmen: 9/11, Guantánamo, die Wirtschaftskrise, die Umweltproblematik, die Krise der Familie als Kernzelle der Gesellschaft, das sich rapide verändernde Männerbild – aber diese Themen werden niemals platt und vordergründig abgehandelt, sondern es

wird gezeigt, wie sie sich in den Menschen und dem Land manifestieren, das viele immer noch „God’s Own Country“ nennen.

Was vielleicht noch mehr beeindruckt als dieser klare inhaltliche Standpunkt ist die Haltung der Filmemacherinnen und Filmemacher zu ihrer oftmals nur gering budgetierten Arbeit selbst. Sie vertreten dabei einen produktiven Pragmatismus – das heißt, sie machen, was machbar ist, das jedoch, ohne Kompromisse einzugehen: Viele der Filme sind in Cinemascope gedreht, weil das den Geschichten und der Landschaft entspricht, gespart wird lieber bei anderen Aspekten. Die Regisseurinnen und Regisseure erschließen sich neue Möglichkeiten der Finanzierung – Stichwort Crowdfunding – und des Vertriebs. Sie halten sich zwischen zwei Filmen mit anderen Tätigkeiten über Wasser (wie etwa Kelly Reichardt, eine der führenden Protagonistinnen des „neuen Realismus“), aber sie bleiben ihren Prinzipien treu. Und so entstehen Filme, die „wahr“ sind, weil sie an „wahren“ Schauplätzen gedreht werden und mit „echten“ Figuren, die einem nahegehen, obwohl – oder gerade weil – diese keine Superhelden sind. Plötzlich, um noch einmal A. O. Scott zu zitieren, scheint es möglich, „that engagement with the world as it is might reassert itself as an aesthetic strategy.“

Sich zu dieser Welt zu verhalten und sie nicht zuzudecken, ist auch eine Entscheidung für eine Ästhetik des Politischen. Damit ist nicht gemeint, dass sich dieser Realismus auf konkrete Ereignisse, etwa auf die institutionelle Politik bezieht. Oder dass ganz profan durch Polemiken selbst Politik betrieben würde. Das wäre Mimikry, die alle Akteure zu Platzhaltern vorgefasster Ideen und die Filme selbst zum simplen Identifikationskino degradieren würde. Das Politische dieser Filme liegt in der Offenheit ihrer Struktur, in der Art und Weise, wie sie gesellschaftliche Verhältnisse aufbrechen und in all ihren Mehrdeutigkeiten für den Blick freigeben. Diese Offenheit reicht von der narrativen Anlage der Filme bis zu ihren Bildkompositionen. Abbas Kiarostami meinte hinsichtlich der Mise-en-scène von Ramin Bahranis *Chop Shop*: „It feels like a loose shirt dangling from your body.“ Er spricht damit die Leichtigkeit der Bilder an, die ganz den Eindruck erwecken, als wären sie mühelos entstanden und an den Orten selbst vorgefunden. Kelly Reichardt tritt zudem inhaltlich einen Schritt zurück. Ihre Filme muss man immer wieder sehen, um wahrzunehmen, wie viel darin an Geschehen, an Bedeutungen, an Details und vor allem an kritischen Haltungen zu finden ist. Reichardt nennt den italienischen Neorealismus als wichtigen Einfluss, bezieht sich aber auch auf andere Strömungen wie das Neue deutsche Kino und die britischen Kitchen-Sink-Dramas der sechziger Jahre, die jeweils mit

ihren Mitteln das Kino um einen neuen Realismus zu erweitern suchten. Während das Außenseitertum zur Sichtbarmachung gesellschaftlicher Verhältnisse oder grundlegende Fragen wie jene nach dem Wert des Menschen blieben, verschwanden jedoch die ideologischen Engfassungen und moralischen Zuspitzungen dieser Strömungen im neuen Realismus des US-Kinos. Kelly Reichardt bringt es in einem Interview mit dem „Slant Magazine“ auf den Punkt: „Those were all influences, but the main influence was just living in America and watching the divide between the rich and the poor grow so huge. It’s hard to miss.“

Reichardt beschreibt hier eine ökonomische Entwicklung, in der die Außenseiter selbst zu Protagonisten einer neuen gesellschaftlichen Mitte werden, weil die alten Sicherheiten und sozialen Errungenschaften für alle zusammenstürzen. Davon zu erzählen, ohne die Romantik klassischer Outsider-Geschichten zu bemühen, bedingt auch einen neuen dramaturgischen Zugang, in dem der Widerspruch zwischen theatralischer Handlung und bloßem Ereignis überwunden wird. Der neue US-Realismus versucht, das Leben selbst auf die Leinwand zu bringen und die Leinwand zum Leben, indem der Alltag zum filmischen Narrativ wird. Das erinnert daran, was André Bazin über Vittorio de Sicas *Ladri di biciclette* geschrieben hat: „Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Kino mehr.“ Die derart beschriebene Selbstaufhebung des Kinos ist ein schönes Gedankenspiel, weil dies den Anspruch in sich birgt, dramaturgische Konventionen aufzusprengen und den Weg für ein Kino der unverstellten Blicke freizumachen.

Gunnar Landsγγελell
Michael Pekler
Andreas Ungerböck

Wien, im Mai 2012