

Sascha Keilholz / Silke Roesler-Keilholz (Hg.)

James Gray

**Der filmische Raum
zwischen Nähe und Distanz**

SCHÜREN

Inhalt

<i>Sascha Keilholz</i> Raumvermessung – Eine Einleitung	6
<i>Reinhold Zwick</i> Sehnsucht nach Erlösung. Zu LITTLE ODESSA	10
<i>David Gaertner</i> THE YARDS und das Gefühl der Distanz	28
<i>Sascha Keilholz</i> Orchestrating franciscian monks. Or: How do you sell VERTIGO? Im Gespräch mit James Gray	46
<i>Herbert Schwaab</i> Die Abweichung von der Abweichung. WE OWN THE NIGHT, James Gray und das Independent-Genre-Kino	59
<i>Silke Roesler-Keilholz</i> MedienRäume in James Grays TWO LOVERS. Zum Kino der Nähe und Distanz	78
Die Autorinnen und Autoren	94
Abbildungsnachweise	96

Raumvermessung – Eine Einleitung

Prasselnder Regen erzeugt eine Gischt auf den Frontscheiben der Autos. Scheibenwischer diktieren den Rhythmus des Sounddesigns. Als die kleine Wagenkolonne attackiert wird, bricht Chaos ein in die New Yorker Nacht. Entsetzt, entgeistert, zunehmend von Sinnen vor Angst, beinahe hilflos folgt ein Sohn dem Wagen, der seinen Vater bedrängt.

Eine Verfolgungsjagd, wie es sie seit *THE FRENCH CONNECTION* (*FRENCH CONNECTION – BRENNPUNKT BROOKLYN*, 1971) nicht mehr gegeben hat. Die ein wenig wie ein Monolith dasteht im Kino der 2000er Jahre. Nicht die Logik des Spektakels gebietet hier, sondern die Introspektion. Die Kamera verweilt fast ausschließlich im Innern des Wagens, den der Sohn fährt. Abwechselnd nimmt sie seinen Point of View ein, aus der Frontscheibe schauend, oder blickt in Nahaufnahmen auf sein Gesicht, geht dabei ins Detail über, zu seinen Augen, im Moment der Schockstarre. Er ist Teil der Verfolgung und doch nur passiver Beobachter des Szenarios vor ihm. Nicht zwei, sondern drei Parteien sind involviert. Das Schnitttempo der Szene ist deutlich erhöht, die Hektik des Geschehens einfangend, von einem Stakato kann aber keine Rede sein. Eine minimale Anzahl an wechselnden Einstellungen: Konzentration anstelle von Expansion. Effekt und Action im Sinne von CGI und Stunt sind reduziert. Doch was als Abgrenzung des Independent Cinema zum Blockbuster missverstanden werden könnte, ist weitaus mehr: eine Umschreibung, auch in Bezug auf Friedkin. Die Aktion ist da, auch die obligatorische Fahrt in den Gegenverkehr und die Kollision eines Wagens mit einem Truck. Doch sie erscheint besonders gekoppelt an die Figuren, nicht an deren Äußeres, sondern Inneres. Die Verunsicherung des Protagonisten überträgt sich auf den Zuschauer. Gray leistet sich einen Moment, in dem niemand, weder vor, noch auf der Leinwand, weiß, was geschehen wird. Wie bei Friedkins Meisterstücken handelt es sich um einen Höllenritt der Figur, eingebettet in soziale Zuschreibungen von ungewöhnlicher Präzision.

So einsam wie die zentrale Verfolgungsjagd in *WE OWN THE NIGHT* (*HELDEN DER NACHT*, 2006) im Kino ihrer Zeit steht, so isoliert wirkt auch ihr Schöpfer James Gray. Ein Regisseur zwischen allen Stühlen, moderater formuliert: Ein Regisseur der Mitte. Was keine Unentschlossenheit beschreibt, sondern ein Dilemma: die Besetzung einer Position, welche nicht einmal als Marktnische verstanden werden kann. Einer, der versucht, aus dem Independent-Bereich heraus – seine Filme sind produziert und verliehen von Miramax, New Line und 2929 – mit Genres, 35 Millimeter-Kopien und Stars zu arbeiten.

Was Budgets und Marketing anbelangt, steht er ebenfalls in der Mitte. Während die sogenannten No-Budget, Mumblecore und HD-Filme auch mit Verleih- und Werbekosten unter einer Million Euro Budget bleiben, sich auf Festivals profilieren, in Arthouse- und Nischenkinos laufen (über grassroot-, oder platform-release), einen (zugegebenermaßen kleiner werdenden) DVD-Markt bedienen und einen Anlaufpunkt bei eigenen Kabel-Kanälen und Sparten haben, funktionieren die Rechtsaußen der Indie-Produktionen beinahe identisch wie Blockbuster und High-Concept-Filme: GANGS OF NEW YORK (2002), mit einem Budget von über 100 Millionen Dollar das Paradebeispiel für einen Blockbuster-Indie, aber auch ERIN BROKOVICH (2000), ca. 50 Millionen Dollar teuer, oder TRUE GRIT (2010), der knapp 40 Millionen Dollar gekostet hat, werden massiv im Internet und Fernsehen beworben, starten massenhaft und finden eine Spielstätte in den Multiplexen. Mit ihren Stars – auf beiden Seiten der Kamera – geben sie ein Versprechen auf das Außergewöhnliche, Besondere, Spektakuläre, und dennoch ist auch der Mainstream eingeladen. Im Idealfall dienen die Oscarverleihungen als zusätzlicher Multiplikator. Noch klarer ist der Fall bei Produktionen von Millenium Films wie beispielsweise Sylvester Stallones THE EXPENDABLES (2010), immerhin 80 Millionen Dollar schwer. Hier wird allerdings auch nicht mehr auf die Arthouse-Zuschauer geschielt.

Grays Budgets liegen zwischen 3 und 20 Millionen Dollar, die Produktions- und Verleihfirmen arbeiten ohne Unterstützung der Majors. Die Arthouse- und Programmkinos wissen seine stargespickten Genreversuche nicht zu platzieren, für die Multiplexe sind sie viel zu unkonventionell, düster und langsam. Beim Filmfest München, wo TWO LOVERS 2009 mit einem Jahr Verspätung seine Deutschland-Premiere feierte, lief der Film, 12,5 Millionen Dollar günstig, nicht in der Sektion American Independent Cinema, sondern im Hauptprogramm. Es dauerte nochmal ein halbes Jahr, ehe der Film auf einem weiteren deutschen Festival zu sehen war, dem Unknown Pleasures in Berlin. Einen weiteren Monat später zeigte ihn das FSK Kino, ebenfalls in der Hauptstadt. Einen regulären Deutschlandstart hatte TWO LOVERS nie.

Und in noch einer weiteren Hinsicht steht Gray für ein Kino der Mitte: Seine Filme fallen aus der Zeit, spielen entweder in einer Ära, die nahe zurückliegt (WE OWN THE NIGHT, 2007 gedreht, in 1988 angesiedelt), oder scheinen eine nahe zurückliegende Vergangenheit widerzuspiegeln. Die Inszenierung jedenfalls orientiert sich nicht nur am italienischen Neorealismus, vor allem Fellinis und Viscontis, sondern am New Hollywood. Danach scheinen Grays Bezugsquellen abzubrechen. Erst im Amerikanischen Independent-Kino der 1990er Jahre, etwa bei Sean Penn, kann man wieder Anknüpfungspunkte finden. Und während Penn als Actor-Director direkt in die Fußstapfen seines Vorbildes John Cassavetes tritt, ist Gray einer der wenigen Regisseure, die, selbst keine ausgebildeten Schauspieler, ihre Darsteller dennoch im Cassaveteschen Sinne improvisieren und agieren lassen.

Grays Filme schließen eine Lücke, die ungefähr zwischen Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre liegt, genauer gesagt zwischen RAGING BULL und PRINCE

OF THE CITY (beide in den 1970ern produziert und 1980/81 verliehen) auf der einen, sowie INDIAN RUNNER (1991) auf der anderen Seite. Im Kino der Reagan-Ära, wie es Robin Wood beschreibt, gibt es keinerlei Bezugspunkte für Gray. Er ist der missing link, der New Hollywood und American Independent-Kino der Pennschen Prägung verbindet und aussöhnt. Und noch mehr: Er steht so leicht versetzt neben dem American Independent Kino, wie Sidney Lumet neben dem New Hollywood-Kino stand. Grays Filmenden sind wie ständige Variationen des Schlusses von PRINCE OF THE CITY.

Seine Protagonisten sind Außenseiter, wie jene des New Hollywood und des Amerikanischen Independent-Kinos. Im Gegensatz zu ersterem und in Übereinstimmung zu zweiterem bemühen sie sich jedoch um eine Integration, die allerdings immer zum Scheitern verurteilt ist. Grays Filme sind immer auch Filme über das Scheitern. Einsamkeit und Isolation sind Themen, die von der Mise-en-Scène arrangiert werden.

Grays Isolation, seine Alleinstellung im gegenwärtigen amerikanischen Kino der «Unabhängigen» oder «Autoren», lässt sich in einer Gegenüberstellung exemplifizieren. Das Gegenüber wären die «smart films», wie Herbert Schwaab vorschlägt, oder aber das sogenannte postmoderne Kino. Als Beispiele, als Kontrast, ließen sich die Coen Brüder oder aber Quentin Tarantino nennen, den auch Jean Douchet von Gray unterscheidet. Fassen kann man die Differenz als eine emotionale – aus verschiedenen Perspektiven.

Niemand würde die Bedeutung von RESERVOIR DOGS (1992) und PULP FICTION (1994) für die 1990er Jahre bezweifeln. Ebenso steht die ästhetische Brillianz von KILL BILL VOLUME 1 (2003) oder der ersten Plansequenz von INGLORIOUS BASTERDS (2009) außer Frage. Doch spätestens beim mehrmaligen Schauen berühren die Filme nicht mehr. Sie funktionieren sehr stark über einen ästhetischen Genuss, über Bezüge und Querverweise, über ihr historisches Bewusstsein, die Mischung aus Variation und Innovation. Bei den Filmen Grays verhält es sich anders. Sie stellen ihre Filmsprache immer, geradezu klassisch, hinter die Gesamtnarration zurück. Hier entfalten sich Dramen, denen alles untergeordnet ist. Wer einmal durch die vermeintliche formale Kälte, wie sie auch Fritz Lang und Stanley Kubrick immer wieder zugeschrieben wurde, dringt, wird zum empathischen Zuschauer – und das ist selten im postmodernen Kino. Wenn Gray selbst sagt: «I am not talking about ironic distance, which I think is terrible.», dann geht es um genau diesen Kontext. Seine Filme affizieren weniger durch einen ästhetischen Genuss, als vielmehr im Sinne einer Tragödie – dem «tatsächlich gelebten Schicksal», wie Silke Roesler-Keilholz es nennt. Dabei geht es – und das klingt zunächst pathetischer als es ist – um eine Position. Nicht von ungefähr entdeckt David Gaertner in Grays Filmen ein «Bild der Distanz» und untersucht «Was der Film mit uns als Zuschauern macht». Denn genau hier liegt der Unterschied zum Kino, in dessen Nachbarschaft sich Gray bewegt, ohne mit ihm verwandt zu sein. Gray selbst entwickelt eine Dis-

tanz zu seinen eigenen Figuren und Filmen. Diese werfen Fragen der Moral und Ethik auf, was sich vor allem in ihrer Form – und in der Haltung des Regisseurs, etwa seinem Beruf und seinen Figuren gegenüber, spiegelt. Jene «Ernsthaftigkeit», die Herbert Schwaab ihm attestiert, ist kein Zeichen von Biederkeit, sondern eines Humanismus, der sich in der Arbeitsweise und in den Fragestellungen der Figuren, in den Problemkonstellationen der Plots manifestiert. Das Scheitern der Protagonisten ist immer auch ein Eingeständnis des gescheiterten Humanismus in der Welt. Oder, um mit Reinhold Zwick zu argumentieren: es ist zu verstehen als Inversion im Sinne einer Hoffnung auf das so schmerzlich Abwesende.

Grays filmischen Raum zwischen Nähe und Distanz erkunden die Autoren dieses Bandes aus folgenden Blickwinkeln:

Reinhold Zwick wählt eine theologische Perspektive in seiner Auseinandersetzung mit Grays Debütfilm *LITTLE ODESSA* (1994). Protagonist Joshua führt ins Buch Exodus; die Rückkehr des verlorenen Sohnes ist hier eine Rückkehr nach Brighton Beach. Zwick geht der Inversion des Vaters als strafendem Pädagogen nach und untersucht den «Tun-Ergehen-Zusammenhang». Er attestiert dem Film eine christliche Haltung in der Hoffnung auf Gnade.

David Gaertner untersucht ausgehend von Irritationen bei der angloamerikanischen Filmkritik emotionale Potentiale in *THE YARDS* (1999). Er arbeitet dabei mit einem Bildraum-Konzept, bei dem Ausdrucksbewegungsbilder von Relevanz sind – die er per Sequenzanalyse erforscht. Dabei präpariert Gaertner ein «Bild der Distanz», das Grays Kino kennzeichnet. In seinem Ausblick schlägt er vor, den Stadtraum bei Gray als affektiven Raum zu begreifen.

Im Zentrum des Bandes kommt James Gray selbst zu Wort, der uns für ein umfangreiches Interview im Herbst 2011 zur Verfügung stand, um sein Verhältnis zum New Hollywood, zum italienischen Neorealismus, zum American Independent Cinema, zu den Major Studios, zum Begriff des Auteurs und zu seinen Darstellern zu erläutern.

In Herbert Schwaabs Aufsatz laufen einige Fäden zusammen: auch er wählt die Verfolgungsjagd als Ausgangspunkt und die Filmkritik als Anregung; die Inversion ist auch in seiner Lektüre von James Grays Werk, am Beispiel von *WE OWN THE NIGHT*, von Bedeutung. Für Schwaab ist Gray ein Künstler der Abweichung. In einem Exkurs gelingt es ihm, Stanley Cavells Philosophie fruchtbar zu machen, um schließlich Gray im gegenwärtigen Independent-Kino zu verorten.

Silke Roesler-Keilholz analysiert Medienräume in *TWO LOVERS* (2008). Sie unterscheidet die mentale, räumliche und mediale Dimension, welche das Bewusstsein der Protagonisten mit der Topographie der Stadt verschränkt. Auch sie unternimmt am Ende eine Kontextualisierung Grays im unabhängigen amerikanischen Kino, in Rekurs auf die Ära des New Hollywood.