

Die Coen-Brüder (Sammelrezension)

Annette Kilzer, Stefan Rogall: Das filmische Universum von Joël und Ethan Coen

Marburg: Schüren Verlag 1998, 198 S., ISBN 3-89472-306-8, DM 28,-

Peter Körte, Georg Seeßlen (Hg.): Joël & Ethan Coen

Berlin: Bertz Verlag 1998 (Film: 2), 286 S., ISBN 3-929470-74-8, DM 29,80

„It is frequently the case that we just paint ourselves into corners without really knowing where we are going“, beschrieb Joël Coen einmal die Anfänge des gemeinsam mit seinem Bruder Ethan gestalteten Kinouniversums. Was ihre spezifische Arbeitsweise prägte, so Joël weiter, sei der Versuch, wieder aus dem herauszufinden, was dann schlicht und ergreifend Ecke heißen könnte, im weiteren Sinne aber auch Gegend, verborgener Winkel oder entlegene Stelle.

So vorsichtig mann/frau auch sein sollte, Selbstinterpretationen von KünstlerInnen als analytische Leitfäden zu verwenden, so feinsinnig scheint in diesem Fall ein tatsächliches Arbeitsprinzip der Coen Brothers umrissen zu werden: nämlich das Sich-Verlieren und die oft bloß neue Verluste mit sich bringende Suche nach Auswegen. Gleich zwei deutschsprachige Neuerscheinungen haben es sich zur Aufgabe gemacht, diesem labyrinthischen Prinzip filmanalytisch nachzuspüren: Annette Kilzers und Stefan Rogalls Studie über *Das filmische Universum von Joël und Ethan Coen* und der von Peter Körte und Georg Seeßlen herausgegebene Sammelband mit dem schlichten Titel *Joël & Ethan Coen*. Was die beiden Publikationen miteinander verbindet, ist nicht nur der zentrale Gegenstand, sondern auch der inhaltliche Aufbau: hier wie da finden sich sowohl allgemeine Informationen zu den biographischen und arbeitstechnischen Hintergründen der Coens (inklusive Interview) als auch mehr oder weniger eingehende Analysen zu den einzelnen Filmen (von *Crimewave* bis *The Big Lebowski*). Im Körte/Seeßlen-Band findet sich zudem ein längerer Essay zur Spurensuche im „Coen County“, im Kilzer/Rogall-Band eine anschaulich, wenn auch nicht immer scharfsichtig bebilderte Untersuchung der Coenschen Bildkompositionen. Ergänzt werden beide Bände durch ausführliche filmo- und bibliographische Daten sowie eine Vielzahl an Produktionsfotos, Videoprints und Storyboard-Skizzen.

Was die beiden Publikationen hauptsächlich voneinander unterscheidet, ist ihre wissenschaftliche Qualität. Bei Kilzer und Rogall fällt auf, daß sich die beiden AutorInnen nur allzu bereitwillig der Faszination ihres Gegenstands hingeben und

kritische Analyse systematisch durch affirmative Begeisterung ersetzen. Mit entsprechender Verve wird dann der „schmale Grat zwischen Fiktion und Realität“ (S.13) fokussiert, das Mißtrauen gegenüber „alten narrativen Mustern“ geschürt („um nicht dem Zynismus eines übersättigten Publikums zum Opfer“ [S.22] zu fallen!) oder eine Bildkomposition untersucht, „die sich gegen die Zweidimensionalität des projizierten Bildes (wehrt) und den Zuschauer heraus(fordert), die im Bildkader arrangierten Informationen selbständig zu lesen und den präsentierten Blickwinkel zu hinterfragen“ (S.135). Im Vergleich dazu setzen die im Körte/Seeblen-Band versammelten Beiträge auf wesentlich differenziertere Betrachtungen. Statt das komplexe Kinouniversum der Coens eher zu verrätseln als zu erhellen, werden die bild-, ton- und erzähltechnischen Besonderheiten von *Raising Arizona*, *Miller's Crossing*, *Barton Fink* oder *The Hudsucker Proxy* erst einmal sorgfältig sondiert. Auf diese Weise können zentrale Figuren wie die „faschistischen Wiedergänger“, die „privaten Dämonen“ oder die „abgespaltenen, familiären Gespenster“ (S.227f), aber auch paradigmatische *loser* wie „The Dude“ Lebowski, Feiglinge wie Barton Fink oder Verrückte wie die *Fargo*-Gangster oder der Motorrad-Killer von *Raising Arizona* identifiziert werden; auf diese Weise läßt sich die Rhetorik der *personal jokes* und deren Funktion innerhalb fragiler, von zahlreichen falschen Fährten, unerwarteten Täuschungen und strategischen „Ablenkungsmanövern“ (S.196) dominierten Erzählungen ausloten; und auf diese Weise rückt schließlich auch die „Technik des Sampling“ (S.218), des bildmalerischen „Manierismus“ oder die gleichzeitige Verwendung von Stilmitteln ins Zentrum, „die uns Vertrauen, Wärme, Symbiose versprechen, und solchen, die uns Fremdheit, Kälte und Distanz signalisieren“ (S.240f).

Trotz dieser phänomenologischen Umsicht spiegeln die im Körte/Seeblen-Band versammelten Beiträge die altbekannten Defizite deutschsprachiger Filmwissenschaft wider. Im bürgerlichen Feuilleton zu Hause, reduziert sich diese Wissenschaft auf eine ebenso subjektivistische wie metaphernschwere Politik der Eindücke, die mehr Allgemeines in den Film hinein- als Besonderes aus ihm herausliest. In Ermangelung aktueller Theoriekenntnisse werden die von den Coen-Filmen geradezu aufgezwungenen klassen-, geschlechter- und ethniespezifischen Perspektiven einmal mehr auf altbekannte Muster reduziert. Psychoanalyse schrumpft derart auf das ödipale Dreieck von übermächtigem Mann/Vater, verzweifeltem Sohn/Kind und starker Frau/Mutter zusammen (S.233ff.), während sich die Ideologiekritik weitgehend in der „Multikulturalität des Figurenensembles“ (S.104) und die ästhetische Theorie in der stereotypen Beschwörung eines „postmodernen Zitatekinos“ (S.89) erschöpft. Was ein provokantes Feld für avancierte Differenz-Lektüren sein könnte, verengt sich schlußendlich wieder auf die altbekannte Spielweise von KritikerInnen, die halt lieber im Kino als in der Studierstube sitzen. Wem es um mehr geht als um versierte Finger- resp. Schreibübungen folge lieber diesem Beispiel.

Siegfried Kaltenecker (Wien)