

Rezension zu

Gunnar Landsgesell/Michael Pekler/Andreas Ungerböck (Hg.): Real America. Neuer Realismus im US-Kino.

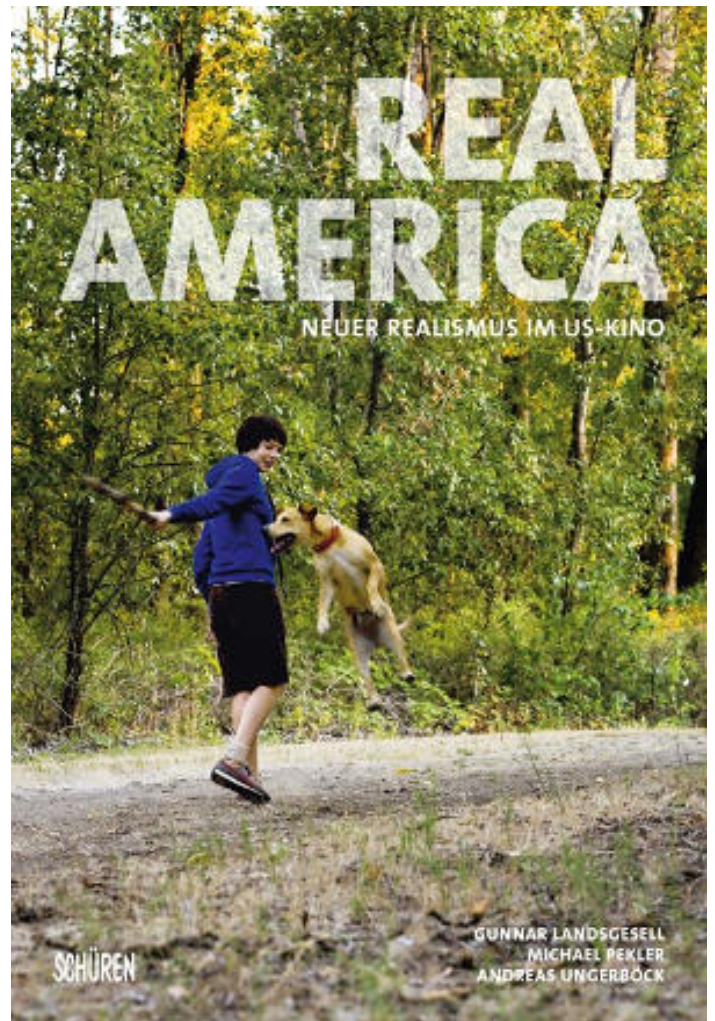
Marburg: Schüren 2012. ISBN

978-3-89472-778-9. 208 S. Preis: € 19,90.

von **Sebastian Kuhn**

Das Buch *Real America. Neuer Realismus im US-Kino* entwickelte sich aus der gleichnamigen Programmreihe der Viennale 2012, die Filme wie *Man Push Cart*, *Wendy and Lucy* und *Putty Hill* zeigte. Laut den Autoren Gunnar Landsgesell, Michael Pekler und Andreas Ungerböck gehören diese Filme zu einer sich seit Anfang des 21. Jahrhunderts formierenden Strömung im US-amerikanischen Independent-Kino und lassen sich in erster Linie über eine bestimmte sozialpolitische Gesinnung gegenüber der (Alltags-)Wirklichkeit verbinden: "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 Zuschauerhirn eingepflanzt würde" (S. 9).

Darin, aber auch in der Umsetzung dieser Haltung orientieren sich die US-Filme von u. a. Ramin Bahrani, Kelly Reichardt oder Debra Granik am neorealistischen Konzept, das André Bazin in seinem berühmten Buch *Was ist Kino?* mit Blick auf das frühe italienische Nachkriegskino beschrieb. Im Sinne Bazins liegt das "Politische dieser Filme in der Offenheit ihrer Struktur" (S. 10), "von der narrativen Anlage der Filme bis zu ihren Bildkompositionen" (ebd.), so die drei Autoren in ihrem Vorwort zu *Real America*. In den darauffolgenden drei Essays verstehen sie es, diese Eigenschaften näher zu ergründen und weitere vorzustellen. Dabei stützen sie sich u. a. auf



den 2009 erschienenen New York Times-Artikel "Neo-Neo-Realism" von A. O. Scott, der jene bis dahin eher unbekannten Werke erstmalig einem breiten Publikum vorstellte.

Den Anfang macht Andreas Ungerböck, der die neuen realistischen US-Filme der Jahrtausendwende produktionshistorisch verortet. Anders als diejenigen Erzeugnisse einer nur noch als 'Indie' markenetikettierten Szene, die mittlerweile ein symbiotisches Verhältnis mit der Hollywoodindustrie eingegangen ist, stehen diese für ein tatsächlich finanziell und damit auch künstlerisch unabhängiges Kino – wobei dessen Realisierung, beispielsweise bei der Akquirierung von Geldern, dadurch mitunter eine 'tour de force' bedeutet. (Als ein ausgesprochen hilfreiches Finanzierungsmodell mit Zukunftspotential dient das Crowdfunding.) Das Ergebnis sind in kleinen Teams hartnäckig erarbeitete Filme, die inhaltlich kompromissloser daherkommen (können) als zur

selben Zeit entstandene Message-Filme wie *Syriana* oder *Erin Brockovich*, die "per definitionem ein Happy End haben müssen" und bloß mithelfen, "den sozialen Status quo des Landes [...] zu übertünchen" (S. 25). Der Beschreibung dieses Status quo nähern sich die Filmemacher/-innen (die im Übrigen nicht miteinander vernetzt sind und unabhängig voneinander arbeiten) von verschiedenen geographischen Standpunkten aus. Mit Drehs in beispielsweise New York, Arkansas, dem Mississippi-Delta, Idaho oder Kalifornien setzen sie ein "reichhaltiges Amerika-Bild" (S. 32) zusammen. Wie bei den klassischen Neorealisten wird demnach an Originalschauplätzen und vorzugsweise im Freien gefilmt, und durch den sich ebenfalls großteils aus Laien zusammensetzenden Darstellerstab vermitteln die Filme den Eindruck dokumentarischer Authentizität.

Der Dramaturgie und (Figuren-)Ästhetik des realistischen US-Kinos widmet sich der Essay von Gunnar Landsgsell. "[J]enseits eingeübter Formen von Empörung" (S. 101), so Landsgsell, entwickle sich dort im Gegensatz zu den pathetischen "Abfeierungen des Kaputten" (S. 99) vieler sozialrealistischer Independent-Produktionen eine tatsächlich alternative Gesellschaftskritik. Erkennbar sei dies u. a. am Versuch einer "Entleerung des Bildes" (S. 101) und am Gestus einer "Bedachtnahme" (S. 103), mit der sich die Filmemacher/-innen ihren Figuren und Schicksalsgeschichten nähern, – und der Landsgsell an den Respekt erinnert, den Bazin bei Vittorio De Sicas Umgang mit dem Stoff zu *Ladri di biciclette* beobachtet (vgl. S. 103). Auch wenn die Protagonisten fast durchwegs der unteren sozialen Schicht angehören und um ihre karge Existenz ringen müssen – ob als eingewanderter Imbissverkäufer in *Man Push Cart*, Supermarktangestellte in *Frozen River* oder Arbeitsmigrantin in *Wendy and Lucy* –, werden sie nicht als ausschließlich dem Mitleid der Zuschauenden unterworfenen Opferfiguren inszeniert. Sie erscheinen als aktive und komplexe Subjekte, die sich eindeutigen Interpretations- und möglichen Stigmatisierungsversuchen entziehen. Der neue US-Realismus wendet sich damit auch von stereotypischen Rollenzuschreibungen ab. Landsgsell weist darauf hin, "dass die

meisten der Filme mit keiner spezifischen Form von Weiblichkeit operieren" (S. 114) und die Frauenfiguren – die in diesem neuen US-Kino so vielschichtig präsent sind wie in wahrscheinlich keinem anderen – "[w]eder eine besondere familiäre Handlungskompetenz [aufweisen], noch [...] zugunsten eines dramaturgischen Mehrwerts sexualisiert oder maskulinisiert" (S. 114) werden. Diese Form der Figurenzeichnung geht nicht selten einher mit der "Verabschiedung männlicher Handlungsträger [...] bzw. mit deren Unfähigkeit, traditionelle Rollenbilder auszufüllen" (ebd.).

Sämtlichen Figuren gemein ist ein Einzelgängerdasein jenseits herkömmlicher Familienkonstellationen und fester Behausungen, ein Status der Isoliertheit, der durch die "Verdrängung des Sozialen aus den öffentlichen Räumen" (S. 106) forciert wird: Ohnehin schon ohne festen Wohnsitz und mit dem Auto als letztem Rückzugsort unterwegs, sehen sich in *First, Last and Deposit* Mutter und Tochter sowie der moderne Hobo Wendy auch noch kostenpflichtigen Stränden und von Security überwachten Parkplätzen gegenüber. Im Zuge dieses Wegbrechens demokratischer Strukturen scheint im neuen US-Realismus "auch den Narrativen der Sinn abhanden gekommen und so etwas wie ein grundlegender Zweifel sowie eine Fragmentierung erzählerischer Einheiten geblieben zu sein" (S. 121). Gleichzeitig wird mit der Etablierung solch loser, episodischer Strukturen den Hauptfiguren eine Erzählsouveränität zugesprochen, mit der sie "aus narrativen Verkettungen [heraustreten] und vielleicht durch die dadurch frei werdenden, sich lösenden Momente an von Bazin ins Treffen geführter 'Wahrhaftigkeit'" (S. 105) gewinnen.

Wie Getriebene ziehen die Protagonisten durch die entdemokratisierten (Überlebens-)Räume des aktuellen US-Amerikas. Dass selbst die Natur nicht mehr als Zufluchtsort taugt, macht Michael Pekler in seinem Aufsatz deutlich. So wie im US-amerikanischen Kino insgesamt spielt diese auch im neorealistischen US-Film eine wichtige Rolle. Während sich die repräsentierte Natur aber selbst noch im New Holly-

wood und im aktuellen Mainstream als positiver Mythos hält, indem ihre Darstellungsweise "suggeriert, dass die Idee der Rückbesinnung [der Hauptfiguren] auf die Natur an sich richtig sei" (S. 55) und lohnenswert, kann sie in *Wellness* oder *Old Joy* ihrer Funktion als urwüchsig-paradiesischer Raum nicht mehr gerecht werden.

Die konstruierte Dichotomie zwischen Natur als heilversprechendem Fluchtpunkt einerseits und zivilisatorischer Kultur als chaotischem wie korruptem Ort andererseits wird im neorealistischen US-Kino aufgegeben. Seine Vertreter offenbaren die immer schon mit zivilisatorischen Spuren versehene 'Wildnis' als untrennbaren Teil einer unbestimmten und sich permanent wandelnden Kulturlandschaft, in der das Individuum stets auf sich selbst zurückgeworfen wird. Demnach 'erinnern' die Figuren des neuen US-Realismus "mit ihren ins Leere führenden Bewegungen erneut an den italienischen Neorealismus der vierziger Jahre" (S. 71), der sich auch auf stilistischer Ebene wiederfinden lässt. Pekler verweist auf den von Filmhistoriker Massimo Perinelli für den Neoverismo verwendeten Begriff der "horizontale[n] Dezentrierung" (S. 71), die im amerikanischen Neorealismus ebenfalls mittels wiederkehrender, waagerechter Kamerabewegungen hergestellt wird. Sie verfolgen die Figuren durch die bazinschen "Bruchstücke der unbearbeiteten Wirklichkeit" (S. 63), die sich nicht mehr zu einem kohärenten Raum zusammensetzen lassen.

Trotz mancher inhaltlicher Überschneidungen liefern die Autoren mit ihren Aufsätzen einen ausgesprochen interessanten Einblick in eine junge Strömung US-amerikanischer Independentfilme. Hervorzuheben sind die Scharfsinnigkeit bei den Filmanalysen sowie die Sinnhaftigkeit der Analogisierung – und damit der Zusammenführung der verschiedenen Filme – zum italienischen Neorealismus. Wie ein Echo scheint dieser in den Bildern des im Kino sonst eher unsichtbar gehaltenen bzw. meist verklärten, 'anderen Amerika' widerzuhallen, beispielsweise im Motiv des gestohlenen Imbisswagens in *Man Push Cart*, der dem entwendeten Fahrrad in *Ladri di biciclette* entspricht und ein passend adaptiertes Sinnbild für die existenziellen Nöte der 'working class' im heutigen New York darstellt. Zum anderen überzeugt die Methode der filmischen Kontextualisierung, mit der diese Vergleichsführung vonstatten geht. Andreas Ungerböck bettet die realistischen Filme dabei nicht nur in die (Begriffs-)Geschichte des US-Indie-Kinos ein; er stellt die Werke des 'Real America' im Sinne A. O. Scotts auch Hollywoodklassikern wie *Sullivan's Travels* oder *Grapes of Wrath* gegenüber und nimmt die Leser/-innen mit auf einen kurzen historischen Streifzug durch das US-amerikanische Kino seit den vierziger Jahren.

Zahlreiche Standbilder aus neorealistischen US-Filmen, darunter eine Filmstill-Strecke in Farbe, sowie zwei Abschlusskapitel, in denen die besprochenen Filme und deren Regisseur/-innen noch einmal separat vorgestellt werden, runden den gelungenen Essay-Band ab.

Autor/innen-Biografie

Sebastian Kuhn

Studium der Film- und Fernsehwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Von 2010 bis 2013 Promotionstipendiat der Hans-Böckler-Stiftung. Das Dissertationsvorhaben untersucht die "Produktivität des Obsoleten" am Beispiel veröffentlichter Hollywood-Outtakes. Mitbegründer der AG Animation. Lebt in Berlin.