

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 395

Artikel: 9/11 und die neue alte Frontier
Autor: Kuhn, Marius
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976687>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

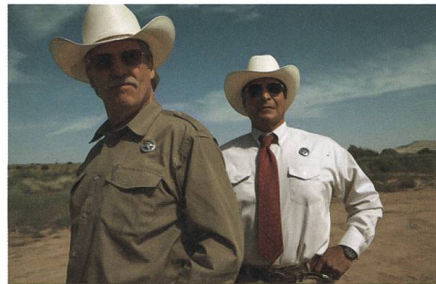


9/11

und die
neue alte
Frontier

TEXT Marius Kuhn

Gerade der Western diente dem US-Kino nach den Terrorattacken auf das World Trade Center als Ort der Neuverhandlung der amerikanischen Identität. Im Grenzgebiet der Moral erfahren die ursprünglichen amerikanischen Werte eine Umdeutung.



Hell or High Water 2016, David Mackenzie



Christopher Nolans The Dark Knight zeigt Batman in den Trümmern eines Gebäudes. Abgebrochene Stahlträger ragen aus dem Schutt. Mit hängenden Schultern, den Kopf nach vorne gebeugt, verschwindet der Held beinahe im Schwarz der Einstellung. Hinter ihm kämpft eine Gruppe von Feuerwehrleuten gegen die verbliebenen Brandherde. Erinnerungen an Ground Zero werden wach. Während Batman angesichts der Zerstörung als gebrochener Held dasteht, triumphiert sein Gegenspieler, der Joker. Mit seinem violetten Anzug, den fettigen grünen Haaren und dem weiss angemalten Gesicht, durch Narben zur lachenden Grimasse erstarrt, verkörpert er das Chaos und den Wahnsinn, die die fiktive Stadt Gotham, die stark an New York angelehnt ist, heimsuchen.

Im Nachhall des 11. September und vor dem Hintergrund des «War on Terror» malt Nolan das düstere Bild eines erschütterten Amerika. Einzig von seiner Zerstörungswut getrieben, ist der Joker die terroristische Gefahr, die Batman in die Rolle des ambivalenten Retters zwingt. Um seine Stadt zu verteidigen, muss der dunkle Ritter das Gesetz schliesslich in die eigenen Hände nehmen und zu unerlaubten Mitteln greifen. Der Film gibt ihm dabei Recht. Die fragile Gesellschaft braucht eine Heldenfigur, die sie vor der äusseren Gefahr beschützt. Notfalls um jeden Preis.

Unter den Comicverfilmungen der vergangenen Jahre ist The Dark Knight vielleicht am deutlichsten als Kommentar zu 9/11 und seinen Folgen zu verstehen. Seit den Terroranschlägen gibt es aber eine Menge Superheld*innen, die gegen Amerikas Feinde triumphieren und dabei indirekt auch den «War on Terror» verhandeln. So etwa der Waffenproduzent Tony Stark in Iron Man oder Clark Kent, der in Superman Returns seine Stadt bezeichnenderweise vor einem herabstürzenden Flugzeug rettet. Während Kriegsfilme erst in jüngerer Zeit wieder vermehrt Stärke propagieren (z.B. in American Sniper oder 13 Hours) und sich in Actionthrillern wie der Bourne-Reihe allzu oft Freund und Feind vermischen, bewähren sich die hauptsächlich männlichen Superhelden an einer klar definier-

ten Grenze. Immer geht es um die schutzbedürftige Zivilisation und eine externe Bedrohung. Am Ende steht zumeist der Glaube an die positiven Heldenfiguren und damit auch an die eigene Nation.

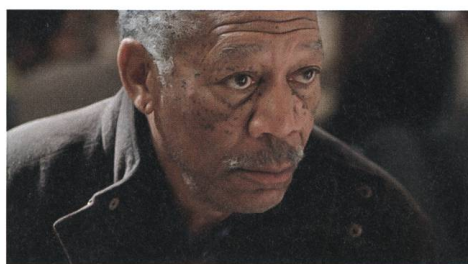
Der Terrorismus als neues Feindbild

Mit ihrem grundlegenden Dualismus, der zwangsläufig in Gewalt mündet, sind die Produktionen eine zeitgemässe Entsprechung des klassischen Westerns und damit auch eine Fortführung des amerikanischen Gründungsmythos. Anfangs mit Farmern und Jägern als Protagonisten, erzählt der «Myth of the Frontier» vom unausweichlichen Kampf zwischen Zivilisation und Wildnis, in dem alle Mittel erlaubt sind. Das Stereotyp des Cowboys ablösend, ist es heute in erster Linie der Superheld*innenfilm, der ihn im Hollywood-Mainstream erfolgreich weiterleben lässt. Hier findet der Kampf noch an der eigentlichen Frontier statt. Die Frage nach der nationalen Identität wird auf den Konflikt zwischen dem Eigenen und dem Frem-





The Dark Knight 2008, Christopher Nolan



The Dark Knight Rises 2012, Christopher Nolan

den begrenzt. Dabei halten die Filme mit der gewalttätigen Auflösung und der Bestätigung der Heldenfigur oftmals an einer traditionellen Vorstellung der USA fest: *regeneration through violence*.

In der Beschwörung des ursprünglichen Narrativs sind die Filme – und insbesondere *The Dark Knight* – nicht weit entfernt von der Reaktion der Bush-Regierung auf die terroristischen Anschläge. Noch auf den Trümmern des World Trade Center schwört der damalige Präsident Vergeltung und erklärt seinem «neuen» Gegner den Krieg. In Anbetracht einer traumatisierten Nation, deren Selbstverständnis in den Grundfesten erschüttert wurde, greift Bush auch später auf die Westernrhetorik zurück, bemüht, die eigene Stärke zu betonen: Osama bin Laden verspricht er «tot oder lebendig» zu kriegen, und die Taliban droht er «auszuräuchern». Der ehemalige Gouverneur von Texas stellt klar, dass es auf der Jagd nach den barbarischen Tätern keine Regeln gibt. Passend dazu bedient der Joker schon rein äusserlich, aber auch mit seinen Taten, in überzeichneter Form das ursprüngliche Feindbild des Wilden, vor dem Batman seine Stadt kompromisslos beschützt. Auf der Leinwand findet der «War on Terror» damit zumindest in Teilen eine Rechtfertigung – und in zahlreichen Filmen dank den überlegenen Protagonist*innen auch ein Ende.

Die andere Seite der Frontier oder der Blick nach Innen

Während allen voran der Superheldenfilm den klassischen Mythos mit seinen positiven Heldenfiguren fortschreibt und an der ursprünglichen Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis verortet bleibt, existiert am anderen Ende des Spektrums eine Frontier, die sich mitten durch die heutigen USA zieht. Nicht mehr durch eine äussere Gefahr bedroht, richtet sich der Blick nach innen und weg von den eigentlichen kriegerischen Konflikten. Hier geht es um die Folgen des «War on Terror» und um eine verunsicherte Nation auf der Suche nach der eigenen Identität. Abseits anderer dringender Themen – etwa des allgegenwärtigen

Rassismus in den USA – fokussieren die Filme meist ausschliesslich auf die gegenwärtigen Spuren der früheren Grenze. Auch im Kontext der Weltfinanzkrise folgen die Filme nicht mehr einem Fortschrittsgedanken und schauen mit einer Mischung aus Nostalgie und Fatalismus auf den American Dream und darauf, was von ihm übriggeblieben ist. Es ist ein kritischer und damit umso spannenderer Blick auf die eigene Nation zwischen Bush und Trump.

Bevölkert von Cowboys, Veteranen, Gesetzeshütern und -brechern, zeigen sie noch direkter die stereotypen Elemente des ursprünglichen Narrativs, nun aber als ferne Erinnerungen oder schweres Erbe. Es dominieren Weisse Männer, die hier – weit entfernt von den klassischen Heldenfiguren – die Nachfahren der Jäger und Farmer sind. Ohne grossen Idealismus bewegen sie sich am Rande des Gesetzes. Abseits der bekannten Metropolen dienen die Südstaaten oder ehemals blühende Industriegebiete als Schauplätze. Im Gestus erinnern die Filme wiederholt an New Hollywood und arbeiten sich im Wechselspiel an den soziopolitischen Entwicklungen und ihren filmischen Vorbildern ab. Nicht direkt im Realismus verhaftet, ist es eher ein Spiel mit den Genrekonventionen vor dem Hintergrund des Frontier-Mythos. Dabei navigieren die modernen Western, Thriller und Gangsterfilme zwischen Melancholie, kritischer Bestandsaufnahme und der zu brutalen Gewalt ihrer männlichen Figuren.

Heute im Wilden Westen

Gerade als 2007 aufgrund der Immobilienblase die Weltwirtschaftskrise ausbricht, erzählt Jeff Nichols im frühen Beispiel Shotgun Stories einen schweremütigen Abgesang auf den American Dream, der noch stärker an die realistischen Filme von Kelly Reichardt und Debra Granik erinnert. In der Kleinstadt England im ländlichen Arkansas glaubt man schon lange nicht mehr an den wirtschaftlichen Aufschwung. Der Ort wirkt wie ausgestorben, und die Verbliebenen – eine Mischung aus Rednecks und White Trash – kämpfen sich als Farmer oder

Kleinkriminelle durchs Leben. Die Idylle, von Nichols mit sanfter Countrymusik und breiten Cinemascope-Bildern der morgendlichen Korn- und Baumwollfelder heraufbeschworen, täuscht. Eine funktionierende Familie kennen die drei Hays-Brüder nicht. Mit ihrer Mutter reden sie nur das Nötigste, und ihr Vater, früher ein Trinker, hat sie für eine andere Familie verlassen. Als er stirbt, tauchen Son, Boy und Kid an der Beerdigung auf, und in der Folge eskaliert die Familienfehde mit den Stiefbrüdern.

Während er die blutigen Auseinandersetzungen ins Off verbannt, geht es Nichols primär um den scheinbar unaufhaltsamen Mechanismus, der auf ein tödliches Ende hinsteuert. Subtil mit der Westernikonographie spielend (der bekannte Türrahmen aus John Fords The Searchers darf nicht fehlen), lässt er die Gewaltspirale immer weiter drehen. Im Angesicht der eigenen Perspektivlosigkeit bleibt den Figuren nur die Gewalt, was aber schliesslich zum antiklimaktischen Finale führt. Anstatt Hass setzt sich überraschenderweise Vernunft durch. Der obligatorische Shootout fällt aus. Wenn es nichts mehr zu gewinnen gibt, kann man einander auch gerade so gut in Ruhe lassen. In den letzten Einstellungen dominiert wieder die anfängliche Idylle und damit ein zeitloser Blick auf den ehemaligen Wilden Westen, der hier fortlebt, ohne eine bessere Zukunft zu versprechen.

Anders verläuft der Konflikt in No Country for Old Men. Zwar spielt der Film im Texas der Achtzigerjahre, er ist aber als düsterer und mitunter schwarzhumoriger Kommentar zum gegenwärtigen Amerika zu verstehen. In sorgfältig komponierten Bildern lässt Kameramann Roger Deakins die eigentümliche Schönheit der Gegend aufleben, durch die noch Sheriffs auf Pferden reiten und der Kriegsveteran Llewelyn Moss vom Auftragsmörder Chigurh verfolgt wird. Bei





Sicario 2015, Denis Villeneuve



der Wildjagd stiess Moss auf den Schauplatz eines gescheiterten Drogendeals, und mit dem gefundenen Geld ist er nun auf der Flucht. Ähnlich wie vom Joker geht von Chigurh eine unheimliche Faszination aus. Mit skurriler Frisur und Bolzenschussgerät zieht er eine Schneise der Gewalt durch den Lone Star State, die der Film dann auch in aller Brutalität zeigt. Während Moss trotz cleverem Vorgehen nicht entkommen kann, versagt die Polizei und kann lediglich den Tatorten folgen. Die Coen-Brüder machen die Spurensuche selbst zum roten Faden des Films, und während das Böse unaufhaltsam voranschreitet, agieren Moss und Sheriff Bell zunehmend orientierungs- und hilflos.

Die Haltung des Films ist am besten in den Furchen von Tommy Lee Jones' Gesicht abzulesen, der hier als Sheriff in die Rolle des alten Kriegers schlüpft. Resignativ blickt er auf das Ausmass an Gewalt, das er sich nicht erklären, geschweige denn aufhalten kann. Lieber denkt er an die Vergangenheit und fühlt sich von der Gegenwart überumpelt. Für ihn sind die USA zu einem Land ohne moralischen Kompass geworden. Doch auch sonst macht der Film nicht viel Hoffnung. Nebst Bell überlebt nur Chigurh. Schwer verletzt steigt er zum Schluss aus dem Autowrack und



humpelt davon. Bei Nichols und den Coen-Brüdern ist die Rückbesinnung auf die ursprünglichen Elemente des Myth of the Frontier mit einer aufrichtigen Wehmut verbunden, die im Blick auf das aktuelle Amerika fatalistische Züge annimmt. Deutet sich bei Shotgun Stories am Ende zumindest eine friedliche Zukunft an, verweigert No Country for Old Men eine Auflösung, mit der die Gefahr gebändigt ist. Die Bedrohung und damit auch die Verunsicherung bleiben.

Keep the Wolves Away

Die aktualisierten Westernstereotypen finden sich vielleicht nirgends so konzentriert versammelt wie im Werk des Drehbuchautors und Regisseurs Taylor Sheridan. In seiner von ihm so bezeichneten Frontier-Trilogie spielt der Konflikt an drei unterschiedlichen Grenzen, die das gegenwärtige Amerika neuerdings rahmen. In starker Anlehnung an die ursprünglichen Erzählungen zeichnet er am Trennstich zwischen Zivilisation und Wildnis das kritische Bild eines wenig fortgeschrittenen Landes und lässt zugleich (stärker als Nichols oder die Coens) Nostalgie nach den vergangenen Zeiten aufkommen. Am Ende haben wir es zwar mit einer beschädigten Vorstellung Amerikas zu tun, aber auch mit Protagonist*innen, die zumindest teilweise selbst für Gerechtigkeit sorgen können.

Nur bei Wind River übernahm Sheridan auch die Regie. Im titelgebenden Indianerreservat in Wyoming spielend, kehrt der Film die ursprüngliche Frontier um: Anstatt Bedrohung sind die amerikanischen Ureinwohner*innen nun Opfer. Der Wildhüter Cory Lambert entdeckt im Schnee die erfrorene Leiche einer indigenen Frau. Wie die Obduktion ergibt, wurde sie vergewaltigt. Tragischer Alltag in dieser Gegend, wobei die Fälle aufgrund fehlender Polizeipräsenz selten bis nie gelöst werden. Die amerikanische Regierung interessiert sich nicht für die Verbrechen im Reservat und schickt lediglich eine unerfahrene FBI-Agentin, die



No Country for Old Men 2007, Ethan und Joel Coen



auf Lamberts Hilfe angewiesen ist. Mit der Verschiebung der Feindbilder und dem Aufzeigen der Missstände im Reservat ist der moderne Western Kritik am eigenen Land. Während man in der restlichen Welt als Hüter von Recht und Demokratie auftritt, offenbart der Blick auf das Erbe der Gründungsgeschichte eine präsente Wunde, die aber an den kaum sichtbaren Rand der Gesellschaft gedrängt wurde. Mit dem Jäger als Protagonist, den atemberaubenden Landschaftsaufnahmen (durch die anstelle von Pferden nun Schneemobile rasen), der erneuten Spurensuche und einem klassischen Shootout lässt Sheridan bewusst die Westernelemente aufleben und macht deutlich, dass in den vergessenen Teilen der USA weiterhin das Gesetz der Gewalt regiert. Dabei schwingt auch eine Portion Romantik mit. Es ist jedoch nicht mehr ein unschuldiger Glaube an Amerika. Der Film zeigt den Frontier-Mythos als Notwendigkeit im Angesicht der Probleme im eigenen Land.

Your Way of Life Is Over

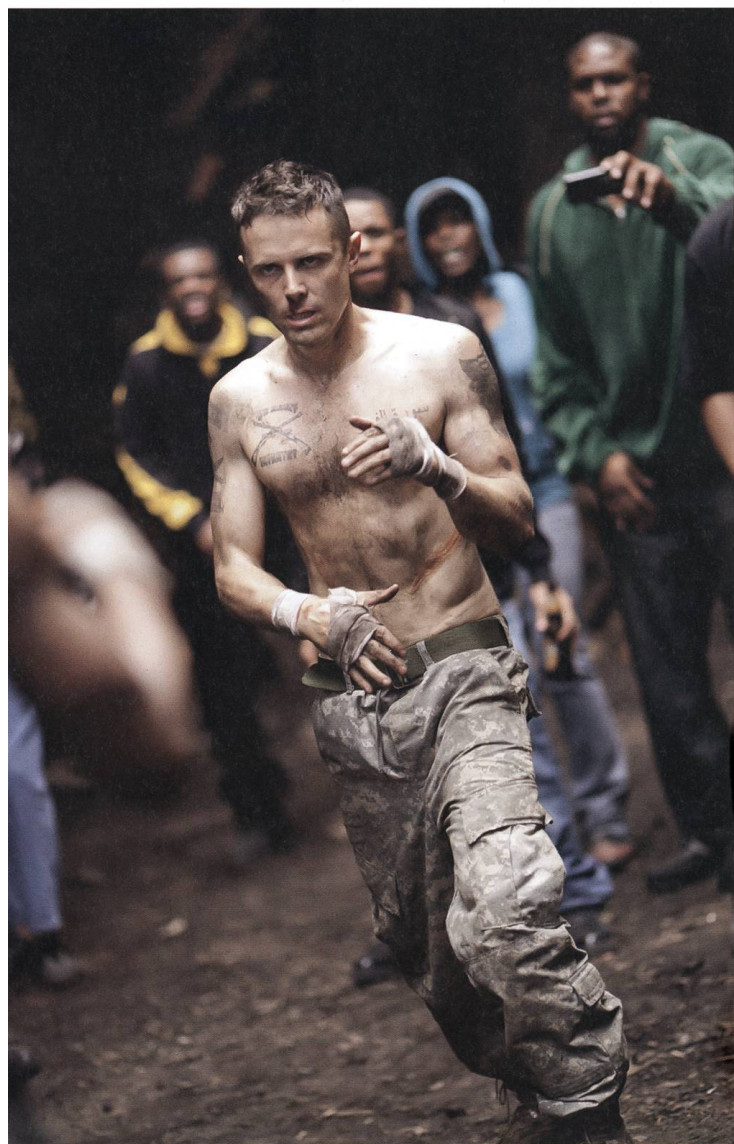
Diese Haltung finden wir auch in Hell or High Water, der nun aber aus Sicht der modernen Cowboys deutliche Kritik am

gegenwärtigen Amerika übt. Gleich in der ersten Einstellung des Films steht an einer texanischen Bank der Protest: «3 tours in Iraq / but no bailout for people like us.» Auch Tanner und Toby Howard müssen ums Überleben kämpfen. Aufgrund der Finanzkrise können sie die Hypothek auf ihrer Farm nicht mehr bezahlen und rauben eine Reihe von Banken aus. Gejagt werden die Brüder vom kurz vor der Pensionierung stehenden Texas Ranger Marcus Hamilton und von seinem Kollegen, der halb Mexikaner, halb Comanche ist. Jeff Bridges als Hamilton hat ähnlich tiefe Furchen wie Tommy Lee Jones, hier strahlt das Gesicht aber nicht Resignation, sondern ungebrochene Jagdlust aus.

Das Land of Plenty ist im heutigen Texas Existenzängsten gewichen und die Weitwinkelaufnahmen der Prärie, begleitet von Nick Caves Musik, versprechen nicht mehr eine verheissungsvolle Zukunft. Hier locken zahlreiche Plakate mit schnellen Krediten, und die Eisenbahn fährt im Hintergrund vorbei, an eine bessere Vergangenheit erinnernd und nicht mehr als Zeichen des Fortschritts. Ein Rancher (Sheridan mit einem Cameoauftritt), der seine Kuhherde vor einem Buschfeuer rettet, kommentiert zynisch: «Ich sollte verbrennen und von meinem Leid erlöst werden.» Hell or High Water

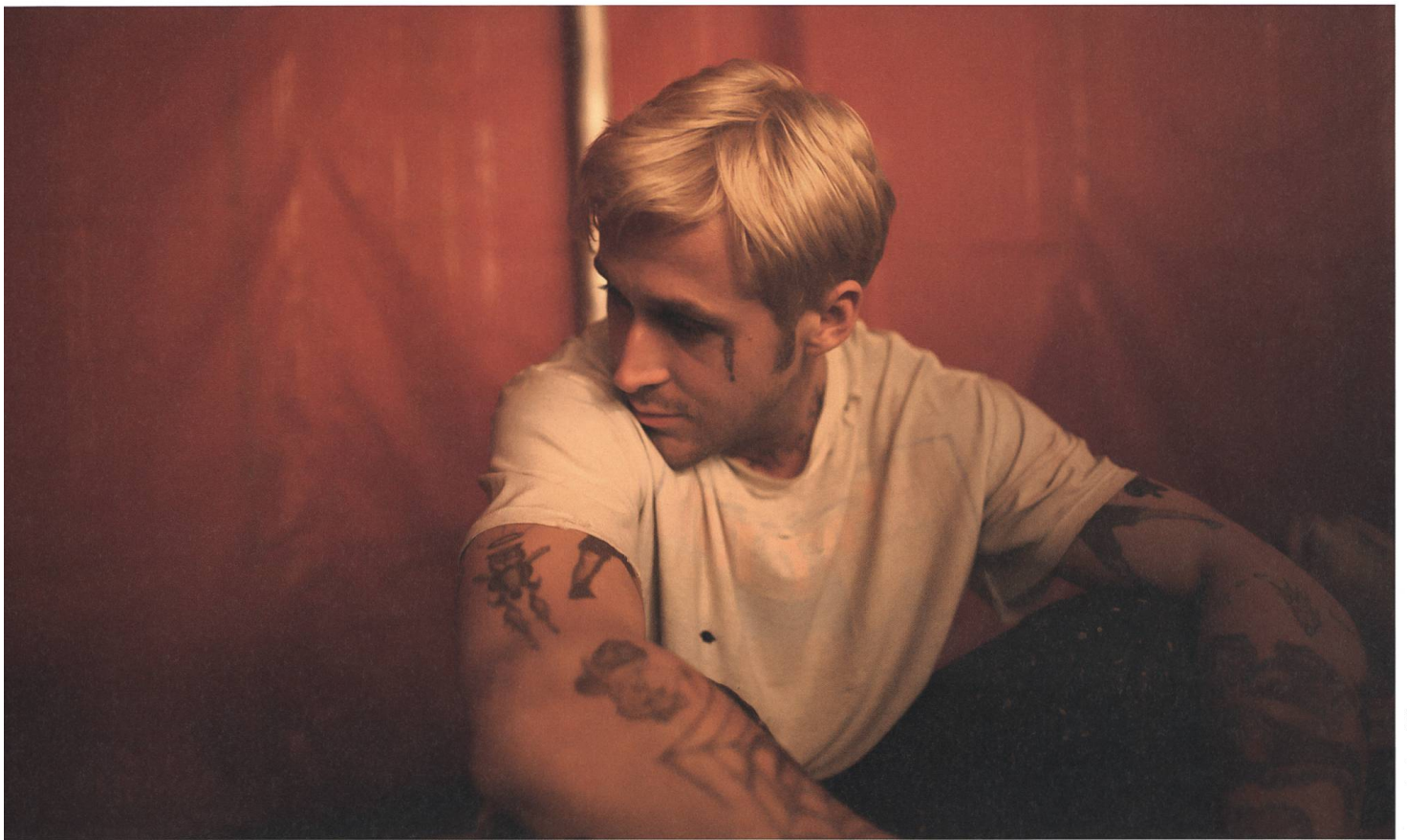
endet aber nicht verbittert. Der Frontier Justice ein Zugeständnis machend (die Tagline des Films lautet passenderweise «Justice isn't a crime»), überlebt einer der Brüder. Er kann die Farm retten und dank einer neu gefundenen Ölquelle seine Familie versorgen. Die Auflösung zeugt von der ungebrochenen Sympathie, die Sheridan für alle Figuren hegt, und bestätigt die Nostalgie, die sich als Grundhaltung durch den ganzen Film – und Sheridans Werk insgesamt – zieht (in der Fernsehserie Yellowstone treibt er es dann im Sinne des Vorbilds Bonanza auf die Spitze). Zumindest in Einzelschicksalen oder flüchtigen Momenten





Out of the Furnace 2013, Scott Cooper





The Place Beyond the Pines 2012, Derek Cianfrance

kann der Mythos auch in den gegenwärtigen Südstaaten fortleben. Damit ist Sheridan auch nahe bei den Filmen Chloé Zhaos. Abseits der kriminellen Pfade, immer auf einem Mikrokosmos beschränkt, erzählt die Regisseurin im Roadmovie Nomadland vom modernen Nomad*innenleben in Amerika und im (noch besseren) The Rider von jungen Cowboys in South Dakota, die sich einzig eine Karriere als Rodeo-Reiter vorstellen können. Mit feinfühligem Blick, ihre Figuren nie auf eine Opferrolle reduzierend, spricht der Film von einem ursprünglichen Amerika, das angesichts der grossen Widerstände weiterlebt.

Fernab einer solchen Romantik geht es im dritten Teil von Sheridans Frontier-Trilogie um den mexikanischen Drogenkrieg und damit um einen gegenwärtigen Konflikt, der dem War on Terror und seinen Protagonisten ganz nahe kommt. In Sicario kämpfen die amerikanischen Spezialeinheiten gegen die unfassbar brutalen Kartelle. Sobald sie die Grenze zu Mexiko – die Trump zur Bedrohung für die eigene Nation stilisierte – überschreiten, erinnert die Szenerie an das chaotische Kriegsgeschehen im Irak

oder in Afghanistan. Ein Veteran macht den Greenhorns klar, dass man hier als Amerikaner*in nicht nach dem Sinn suchen muss. Dementsprechend folgt von oben auch der Befehl: keine Regeln. Was im ersten Teil unter der Regie Dennis Villeneuves noch eine intelligente Reflexion der amerikanischen Drogen- und (indirekt) Aussenpolitik ist, wird in der Fortsetzung Sicario: Day of the Soldado in Anbetracht einer terroristischen Bedrohung immer mehr zum blutigen Rachefeldzug. Pendelte Sheridan mit seinen Filmen immer schon zwischen Verklärung und Kritik, gelangt hier seine Vorstellung von Amerika am nächsten an die ursprüngliche Grenze und ihre Helden und damit auch an jene Feindbilder, die Bush und später Trump gezeichnet haben. Die Frontier Justice findet wieder ausserhalb der USA statt und ist damit weit entfernt von den eigenen Wunden, die in den anderen Filmen noch kritisch im Zentrum standen.

Verbrechen lohnt sich (nicht)

So, wie Taylor Sheridans Frontier-Trilogie um die Themen Gewalt und Verbre-



Killing Them Softly 2012, Andrew Dominik

chen als Gravitationszentrum kreist, sind Kriminalität und ihre blutigen Folgen auch sonst zentraler Bestandteil der Filme. Aufgrund fehlender Perspektiven oder weil sie es gar nicht anders kennen, handeln die Protagonisten abseits des Gesetzes und laufen zwangsläufig in gewalttätige Konflikte. So kämpfen sich etwa in Joe, Mud oder Galveston Ex-Häftlinge durchs Leben und können ihrer kriminellen Vergangenheit nicht entkommen. Auffällig ist, wie in einer Reihe von Filmen, und in Anlehnung an den Western, der Raubüberfall wieder zur naheliegenden Option wird und sich mühelos in die Lebensrealität der Filme integriert. Deutet in der Eröffnungssequenz von The Dark Knight Jokers Überfall auf eine Bank den Zusammenbruch eines nach aussen stabilen Systems an, erinnert Hell or High Water mit seinem Streifzug quer durch Texas an Bonnie and Clyde und damit an eine Outlaw-Romantik mit kritischem Unterton. In The Place Beyond the Pines, (dem schwachen) Cherry, Triple 9 oder The Town liegen die Sympathien ebenfalls bei den maskierten Räubern, die sich selbst zu ihrem Recht verhelfen. Während vor allem Letzterer in Anlehnung an Heat noch stärker als Heist-Movie funktioniert, erzählen die anderen Filme vor dem Hintergrund sozialer Ungleichheit, der Opioidkrise und heruntergekomme-



ner Gegenden (in Triple 9 warnt ein manipuliertes Strassenschild: «Zombies ahead») von der Kriminalität als einzigem Ausweg und damit auch von einem Amerika, das seinen Bürger*innen sonst nichts mehr zu bieten hat.

Komplett im Verbrechermilieu spielend und ebenfalls mit einem Raubüberfall als Ausgangspunkt, unterscheidet



det Killing Them Softly gar nicht mehr zwischen Gut und Böse. Dem Neuseeländer Andrew Dominik ist mit seinem Gangsterfilm eine der radikalsten Absagen an den American Dream ge-

lungen, die in keinem Moment nostalgische Gefühle aufkommen lässt. Die erste Einstellung zitiert erneut The Searchers: Anstatt der weiten Prärie sehen wir durch den Rahmen einen verlassen und von Abfall übersäten Platz im Industriegebiet von New Orleans. Im Kontrast dazu ist eine Wahlkampfreden Barack Obamas aus dem Off zu hören. Die damalige Zukunftshoffnung vieler Amerikaner*innen spricht vom American Promise und von seiner Vorstellung einer New Frontier – unterbrochen von Störgeräuschen auf der Tonspur. Der Beginn macht gleich die kritische und unbequeme Haltung des Films deutlich. Brad Pitt verliert selbst hier seine Coolness nicht, ansonsten ist die Handlung aber von unfähigen Kleinkriminellen, Drogensüchtigen und lustlosen Auftragsmördern bevölkert. Die langen Dialoge erinnern an Pulp Fiction, lassen aber jegliche postmoderne Coolness und Ironie vermissen. Dementsprechend klebt bei den Gangstern auch kein Blut, sondern Hundescheisse an den Innenscheiben ihres Wagens. Überästhetisiert werden dagegen die (mitunter in Superzeitlupe ablaufenden) Gewaltausbrüche, die sich sonst in den Genreproduktionen für gewöhnlich nahtlos und unkritisch einfügen. Jegliche Outlaw-Romantik im Keim erstickend, hält Brad Pitt trocken fest: «Amerika ist kein Land, es ist ein Geschäft.» Als Land, so die Aussage des Films, funktionieren die USA schon gar nicht mehr. Die allgegenwärtige Kriminalität wird nirgends

so zynisch wie in Killing Them Softly zur bitteren Bestandesaufnahme eines kaputten Systems.

Der Krieg zuhause

Symbolisch am 11. September dieses Jahres soll mit dem Abzug der US-Truppen aus Afghanistan Amerikas längster Krieg nach 20 Jahren enden. Vor diesem Hintergrund sind die Veteran*innen wie selbstverständlich Teil der Genreproduktionen. Hier hinterlassen die tatsächlichen kriegerischen Konflikte in Filmen wie Cherry, Triple 9 oder Out of the Furnace ihre unmittelbaren Spuren. Die Gründe für die militärischen Eingriffe stehen dabei nicht im Zentrum. Selbst hier scheint Amerika mehr als Geschäft zu funktionieren. Patriotische Gefühle kommen keine auf. Wird dies mitunter nur am Rand erwähnt, rücken zahlreiche Filme die schwierige Rückkehr der Soldat*innen ins Zentrum. In Abwandlung bekannter Genrewege zeigt sich erneut die Frontier im eigenen Land, an der die gesellschaftsunfähigen Protagonisten scheitern. Wie im New Hollywood mit dem Vietnamkrieg, verhandeln sie über die ehemaligen Soldaten explizit die traurigen Konsequenzen des «War on Terror» in der Heimat. So erscheint etwa Out of the Furnace in vielerlei Hinsicht wie die aktualisierte Version des Antikriegsfilm-Klassikers The Deer Hunter: Ebenfalls in einer Kleinstadt im Rust Belt verortet, greift Scoot Cooper das Jagdmotiv des Originals auf, lässt es aber zur unkritischen Rachegeschichte verkommen.

Besonders nahe ans Innenleben ihrer Protagonisten wagen sich die beiden Regisseurinnen Lynne Ramsay und Debra Granik. Angelehnt an Taxi Driver, ist Ramsays You Were Never Really Here eine düstere Rachegeschichte. Joaquin Phoenix als vollbärtige und durchtrainierte Kampfmaschine befreit im Auftrag seiner Klienten Frauen, die Opfer von kriminellem Menschenhandel sind. Dabei gerät er durch die brutale Tätigkeit immer stärker in einen Strudel, der ihn aus seiner posttraumatischen Belastungsstörung nicht entkommen lässt. Das Ende ist eine stille Anklage an den Status der Veteran*innen in den USA: Zuerst

ohne die Szene als Traum zu erkennen, sehen wir, wie sich Phoenix in einem Café mit einer Pistole in den Kopf schiesst. Niemand schreckt auf, und ohne etwas zu bemerken, legt die Kellnerin mit blutverschmiertem Gesicht die Quittung auf den Tisch.

Demgegenüber ist Leave No Trace eine Mischung aus Roadmovie und Ausbruchsfilm, in dem die Natur nicht mehr Freiheit, sondern Schutz bedeutet. Laute Geräusche lösen bei Will sogleich Stresssymptome aus. Er versucht, komplett von der Gesellschaft abgetrennt zu leben, und versteckt sich mit seiner Tochter in den Wäldern nahe Portland. Hier haben sie sich ein Lager aufgebaut und leben grösstenteils autark. Als die Polizei sie entdeckt, versucht die Regierung, sie wieder zu «normalen» Bürgern zu erziehen. Während die Tochter immer mehr Gefallen am neuen Leben mit Haus und Freund*innen findet, ist es Will unmöglich, sich anzupassen, und er muss sich in die Abgeschiedenheit der Natur zurückziehen.

Rein äusserlich erinnern die Protagonist*innen und die Szenerien beider Filme weiterhin an die ursprünglichen Elemente der Frontier. Ramsay und Granik entfernen sich aber deutlich von den traditionellen Heldenfiguren. Die höchst unterschiedlichen Charakterstudien sind durch den engen Fokus auf ihre Protagonist*innen vereint. Von der Vergangenheit geplagt, können beide nicht mehr als Teil der Gesellschaft funktionieren. Weniger politisches Statement und vielmehr psychologische Studie, zeichnen diese Filme damit vielleicht von allen hier erwähnten am deutlichsten das Bild eines verletzlichen, selbstzerstörerischen und dadurch auch verunsicherten Amerika. Während alle hier vorgestellten Filme den Myth of the Frontier mehr oder weniger kritisch aktualisieren und hinterfragen, hat er bei Ramsay und Granik im Angesicht der Gegenwart mindestens seine Wirkungsmacht verloren.

Trumps Superhelden

In jüngerer Zeit sind die Charakterstudien schliesslich auch im Superheld*innenfilm angekommen und kratzen dort

am Status ihrer Protagonist*innen. Eigentlich mehr Western und Roadmovie denn als Comicverfilmung erkennbar, wirkt James Mangolds Logan wie eine Mischung aus den Filmen von Sheridan, Granik und Ramsay. Mit Stereotypen des Wilden Westens durchsetzt und in der vom Regisseur bevorzugten Version in Schwarzweiss, zeichnet der Film das Portrait eines alten, müden Kriegers und damit einen ebenso intelligenten wie brutalen Abgesang auf die starken und positiven Held*innenfiguren der meisten Comicverfilmungen. Mit der ironischen Schlussnote, dass die positive Zukunft nun nicht mehr in den USA, sondern auf der kanadischen Seite der Grenze liegt.

Und elf Jahre nach Nolans Interpretation präsentiert das Spin-off von Todd Philipps einen neuen Joker. Ebenfalls mit Referenzen zu Taxi Driver und beinahe in einem Remake von The King of Comedy, wird dieser pathologisiert. Er ist ein gequälter und missverstandener Aussenseiter, bis sich seine Wut entlädt. Dieser «Wilde» ist nicht mehr Stellvertreter einer externen Bedrohung, sondern steht vielmehr für eine Gruppe der Gesellschaft. Auf problematische Weise katalysiert er mit seinen Handlungen die gegenwärtige Frustration von Teilen der amerikanischen Bevölkerung, die sich zunehmend als Verlierer*innen der jüngsten Entwicklungen sehen und mitunter mit Gewalt um «ihr» Land kämpfen. Damit macht der Film ein neues Kapitel in der Frage nach der amerikanischen Identität auf. Verwies The Dark Knight noch zurück auf das frische Trauma der Terrorattacken, weist Joker mit seinen bürgerkriegsähnlichen Bildern am Schluss mit prophetischer Klarheit in die nahe Zukunft – auf die sich nur ein Jahr darauf bewahrheitenden Szenen vom Sturm auf das Kapitol. ■



Triple 9 2016, John Hillcoat

