

Yves Steichen

Die Rückkehr der Ikonen

Ein Blick auf die Machart und Funktionsweise aktueller US-amerikanischer Actionfilme – gleichzeitig eine Kritik zu *A Good Day to Die Hard* (2013)

Vor 25 Jahren kämpfte sich Bruce Willis alias John McClane durch den ersten Teil der erfolg- und einflussreichen *Die Hard*-Reihe. Willis Verkörperung des New Yorker Polizisten, der nach Los Angeles reist um sich mit seiner Frau auszusprechen und dann unvermittelt in die Geiselnahme des deutschen Terroristen Hans Gruber (Alan Rickman) gerät, war wegweisend für das Actiongenre: McClane war ein bodenständiger und menschlicher Held, ein „Blue-collar“ – und damit ein ironischer Working-Class-Gegenentwurf zu den machohaften, körperbetonten und weitestgehend ironiefreien Filmfiguren von Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris, etc. John McClane setzte mehr auf Geschicklichkeit als auf Kraft, war verwundbar, rauchte, fluchte, litt, verhöhnte seine Gegner und prägte den (in den folgenden Sequels unvermeidbar gewordenen) Kultspruch „Yippee Ki-Yay, Motherfucker!“ – eine Anspielung auf die Heldenfiguren der US-Western. Alan Rickman prägte den Typus des kultivierten smarten Antagonisten, der selbst dann noch eine Gefahr darstellte, wenn er aus dem letzten Stockwerk eines Bürogebäudes fallend eine Waffe zückt. Dazu kam die

klaustrophobische Enge des unübersichtlichen, labyrinthartigen Nakatomi-Gebäudes, in dem sich die Handlung binnen weniger Stunden abspielt. Dieses

**Actionfilme [eigneten] sich
hervorragend als Vehikel für
patriotisch-militaristische oder [...]
revanchistische Szenarien
und Phantasien**

Konzept – ein Held kämpft im Alleingang gegen Dutzende von Terroristen an einem eingegrenzten Ort – wurde in den folgenden Jahren so oft imitiert, dass die Genrebezeichnung „*Die Hard* on... (a ship, bus, train, etc.)“ entstand. *Die Hard* selbst avancierte zum Kultfilm und Willis zu einer Ikone des Actionkinos der späten Achtziger und frühen Neunziger.

Dem Original (1988) folgten bis dato vier Sequels: *Die Hard 2: Die Harder* (1990), *Die Hard with a Vengeance* (1995), *Live Free or Die Hard* (2007, außerhalb der USA veröffentlicht unter dem weniger patriotischen Titel *Die Hard 4.0*) und *A Good Day to Die Hard* (2013). Alle *Die Hard*-Sequels konnten hohe Einspielergebnisse generieren, wobei *A Good Day...* jedoch auf dem US-Kinomarkt erheblich schwächelte¹, ein Umstand, der möglicherweise auch auf die größtenteils vernichtenden US-Kritiken² zurückzuführen ist.

Im fünften Teil ist John McClane zum ersten Mal auf ausländischem Boden unterwegs: Sohn Jack (Jai Courtney), Spion bei der CIA, hat in Russland einen Mord begangen und sich damit willentlich in einen Konflikt um den korrupten Politiker Chagarin und den Dissidenten Komarov (Sebastian Koch) verstrickt, um von Letzterem Informationen über eine Gruppe von Terroristen zu erhalten, die Massenvernichtungswaffen stehlen wollen. Komarov erwartet ein politisch motivierter Prozess, bei dem nun auch Jack McClane mit auf der Anklagebank sitzt.

Klingt konfus? Ist es auch, und die Macher scheitern grandios an ihrem Vorhaben, diese komplexe Konstellation in den ersten drei Filmminuten abzuhandeln. Als Vater John schließlich von der Inhaftierung und dem bevorstehenden Prozess hört, nimmt er sich kurzerhand Urlaub und fliegt nach Moskau, um Sohn Jack zu retten. Einmal in Moskau angelangt, führt der Zufall alle Protagonisten auf derart durchsichtige und plumpe Weise zusammen, dass sich jegliche Fragen nach erzählerischer Logik und Kohärenz für den restlichen Verlauf des Films erübrigen. Kurzum, *A Good Day...* ist formal und inhaltlich kein gelungener Film. Kameraführung und Optik wirken im direkten Vergleich mit den Vorgängern billig, die Actionszenen (v. a. eine in die Länge gezogene, lärmende Verfolgungsjagd mit zu vielen Mercedes-Fahrzeugen) sind dramaturgisch schlecht

Yves Steichen studierte Geschichte in Luxemburg und Freiburg im Breisgau. Seine Abschlussarbeit an der Universität Luxemburg behandelt die jüngere Luxemburger Kinogeschichte. Er ist Mitarbeiter an der Universität Luxemburg und betreut das Forschungsprojekt *Le siècle du Tageblatt* (1913 – 2013).



Eine Szene aus *A Good Day to Die Hard* (2013) von John Moore

dosiert und unübersichtlich geschnitten, die Dialoge wirken zum Teil unglücklich improvisiert, die Figurenzeichnung ist inkonsequent bis unglaublich (Sebastian Koch ist den Volten des Drehbuchs hilflos ausgeliefert), die Antagonisten bleiben überwiegend blass, die Vater-Sohn-Konstellation ist hölzern gespielt und produziert nichts weiter als genreübliche Plattitüden über die Wichtigkeit von familiärem Zusammenhalt im Angesicht anstürmender Terroristen.

Actionikonen der Reagan-Ära

Dieser Beitrag soll aber nicht nur eine Rezension von *A Good Day...* sein, sondern einen Blick werfen auf die Machart und Funktionsweise jener aktueller US-amerikanischer Actionfilme, in denen die alternden Ikonen des Actionkinos der achtziger Jahre, also der Reagan-Ära, reaktiviert werden³ (bzw. sich selbst reaktivieren) und mit teuren Produktionen – und oftmals auch in ihren früheren Paraderollen – auf die großen Leinwände zurückkehren, so z. B. Sylvester Stallone mit *Rocky Balboa* (2006), *Rambo* (2008) und *The Expendables* (2010, ein zweiter Teil folgte 2012), eine „Seniorenparade“⁴, die neben Stallone zahlreiche weitere gealterte Actiondarsteller wie Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Dolph Lundgren, Eric Roberts, Chuck Norris und Jean-Claude van Damme neben jüngeren Mimen wie Jason Statham und Jet Li in

einer Großproduktion (wieder-)vereint. Auch Arnold Schwarzenegger ist nach seiner Abkehr von der politischen Bühne wieder filmisch tätig: Nach *The Last Stand* (2013), sind aktuell nicht weniger als sieben weitere Produktionen mit ihm in einer Hauptrolle angekündigt, darunter auch ein fünfter Teil der *Terminator*-Reihe, die ihn in den Achtzigern weltweit bekannt machte.

Mit speziellem Fokus auf den letzten beiden Teilen der *Die Hard*-Franchise soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise und weshalb einige der Actionikonen der Reagan-Ära mitsamt ihrer Kunstfiguren heute reaktiviert werden. Welche filmischen und popkulturellen Bedürfnisse werden dabei befriedigt? Lassen sich die Ikonen, Kunstfiguren und Plots, die das Actiongenre während der Zeit von Reagans Präsidentschaft prägten, überhaupt reaktivieren und reproduzieren?

Die schrille, aggressive und antisowjetische außenpolitische Rhetorik und Ideologie des republikanischen Präsidenten Ronald Reagan, der die USA in zwei Amtsperioden von 1981 bis 1989 anführte, fand ihren Widerhall in den actionzentrierten US-Mainstreamproduktionen dieses Jahrzehnts. 1983 ächtete Reagan die Sowjetunion als „Evil Empire“ und mobilisierte damit in den USA erneut kollektive Ängste vor einer (atomaren) Eskalation

des Kalten Krieges – Ängste, die gleichzeitig jedoch einhergingen mit einem revitalisierten nationalen Selbstbewusstsein und einem Wiederaufleben kollektiver patriotischer Gefühle (die bspw. bei den Olympischen Sommerspielen von 1984 in Los Angeles sichtbar wurden) – ein Umstand, der auch auf die öffentliche Rehabilitation des Vietnamsoldaten zurückzuführen ist.⁵

Aufgefangen, verarbeitet und an die (inter-) nationale Öffentlichkeit zurückgesendet wurden diese gesellschaftlichen Stimmungen auch durch die US-Popkultur, v. a. in Actionfilmen, die sich hervorragend eigneten als Vehikel für patriotisch-militaristische oder (in Bezug auf das Vietnamkriegstrauma) revanchistische Szenarien und Phantasien, die auf direkte, handfeste und explosive Konfrontationen mit den außenpolitischen Erzfeinden, also der Sowjetunion und ihren Verbündeten, setzten.⁶ Die Actionfilme der Achtziger förderten damit auch die Popularisierung eines neuen männlichen Heldentypus⁷, der sich betont körperlich und durchtrainiert, maskulin und chauvinistisch gerierte, und in filmischen inländischen wie ausländischen Konfliktsituationen so gar nichts von Diplomatie hielt. Hervorzuheben wären in dieser Hinsicht in erster Linie A-Produktionen mit Sylvester Stallone (*Rambo: First Blood Part II*, 1985 und *Cobra*, 1986) und Arnold Schwarzenegger (*Commando*, 1985 und *Predator*, 1987), aber auch Filme mit Chuck Norris (*Missing in Action*, 1984 und *Invasion U.S.A.*, 1985), Michael Dudikoff (*American Ninja*, 1985), Jean-Claude Van Damme (*No Retreat, No Surrender*, 1986) und Steven Seagal (*Nico*, 1988) – wobei diese Produktionen nicht über vergleichbar hohe Budgets verfügten.

Umbrüche im Actiongenre

Im Anschluss an den Zusammenbruch der Sowjetunion verloren die Kommunisten Anfang der neunziger Jahre auch als filmische Feindbilder in den Hollywoodproduktionen an Glaubwürdigkeit; sie wurden in der Folge unter anderem ersetzt durch (ost-)europäische, russische und islamistische Antagonisten, Drogenkartelle, Neonazis, sowie „homegrown terrorists“ in unterschiedlichsten Varianten.⁷

Ebenfalls zu Beginn der Neunziger erhielt Ironie als Methode und Ausdrucksmittel, die Mechanismen der Mainstreamkultur zu hinterfragen und zu dekonstruieren, Einzug in die Popkultur⁸ – und damit zwangsläufig auch in das US-Actionkino. Filme wie *Last Action Hero* (1993, mit Schwarzenegger) und *Demolition Man* (1993, mit Stallone) erkannten früh (und damit waren beide Filme ihrer Zeit voraus) das selbstreflexive und -referenzielle Potential, das in einem ironisierten Umgang mit den langsam erstarrenden Konventionen und Regeln des Actionfilms lag.

Stallone und Schwarzenegger zeigten Mut zur Selbstironie und parodierten sich, ihre Filme und ihr Image. Trotz (oder gerade wegen) dieser ungewohnt satirischen, intelligenten Herangehensweise an das Genre waren die Kritiken und Einspielergebnisse in den USA bestenfalls durchgewachsen. Stallone, geboren 1946, und Schwarzenegger, geboren 1947, kamen Mitte der Neunziger schließlich in ein Alter, in dem sie sich nur noch bedingt als Actionhelden einsetzen ließen; obwohl beide ihr Tätigkeitsfeld auf Komödien bzw. Dramen erweiterten, stagnierten die Karrieren merklich. Auch Willis' Paraderolle als New Yorker Cop wurde im dritten Teil der Serie (1995) an die sich verändernden Trends im Actionkino angepasst: Zu Beginn des Films ist McClane auf dem Tiefpunkt, lebt in Trennung von seiner Frau, ist arbeitslos und Alkoholiker – ein tief gefallener Held, der sich seine Resozialisierung erarbeiten muss.

War das Actionkino der späten neunziger Jahre im Vorfeld des Jahrtausendwechsels von einer „fin-de-siècle“-Stimmung⁹ geprägt, die zahlreiche Action- und Katastrophenfilme mit apokalyptischen Szenarien hervorbrachte, so ist das Hollywood-Actionkino der letzten Dekade hauptsächlich beeinflusst von den 9/11-Anschlägen (islamistisch-fundamentalistische Feindbilder erfuhren durch diese Attentate eine Aktualisierung); dem Trend zum Rebooten von Franchisen – mithilfe zahlreicher Verweise und Anspielungen an die Vorgängerfilme und das (Vor-)Wissen der Zuschauer werden die Ursprünge einer Franchise oder Figur ergründet (*Batman Begins*, 2005 und *Casino Royale*, 2006) –; neuen, komplexeren Heldentypen

wie dem erdigen und drahtigen Jason Bourne (*The Bourne Identity*, 2002) sowie die Omnipräsenz von Digitaltechnik zur nachträglichen Bearbeitung von Bildern und Erschaffung digitaler Welten (*Transformers*, 2007 und *Avatar*, 2009).

Zwölf Jahre lagen zwischen *Die Hard with a Vengeance* (1995) und *Live Free or Die Hard* (2007), dem bis dato vorletzten Teil der Reihe. Die Figur McClane musste deshalb aktualisiert und neu ausgerichtet

„I think of McClane as a joyously Reaganistic American icon“ (John Moore)

werden. Zum einen, um sie entsprechend obigen Trends und Einflüssen zu positionieren, zum anderen, weil Willis reales Alter (*1955) es unumgänglich machte.¹⁰ Infolgedessen wurde McClanes Auftritt im vierten Teil als späte, (selbst)ironisch-nostalgische Wiederkehr einer Ikone auf die große Leinwand inszeniert; gerade das fortgeschrittene Alter von Willis/McClane wurde dabei zu einem zentralen Thema des Films, das augenzwinkernde Referenzen auf die Geschichte bzw. Entwicklung der Figur und der Franchise ermöglichte.

In *Live Free...* bringt eine Gruppe von Terroristen um den in Ungnade gefallenen Pentagon-Sicherheitsexperten Thomas Gabriel (Timothy Olyphant) sämtliche Computernetzwerke der USA unter ihre Gewalt, um somit alle Finanzdaten der USA zu stehlen. McClane muss den jungen Hacker Matt Farrell (Justin Long), der fälschlicherweise vom FBI verdächtigt wird, diese Attacke ausgelöst zu haben, durch Washington D.C. schleusen und vor Gabriels Gefolgsleuten schützen. In diesem Szenario, das deutliche Bezüge zur gesellschaftlichen Stimmung nach den 9/11-Attacken herstellt (die Machtlosigkeit gegenüber Angriffen von Terroristen)¹¹, wird McClane als altmodischer, *analoger* (aber zuverlässiger) Held in einer von Computer- und Webtechnologie dominierten *digitalen* Welt porträtiert (so erklärt sich auch der Alternativtitel *Die Hard 4.0*).

McClanes Alter und Old-School-Attitüde werden dabei auf vielfache Weise themati-

siert und reflektiert. Digitalen Technologien – und den Experten, die sie verstehen und beherrschen – begegnet er konstant mit launiger Skepsis und Unverständnis. Spannungsreiche Situationen, die ausgefeilte Kommunikations-, Militär- oder Kampftechniken beinhalten, löst er mit Körpereinsatz auf brachiale, zupackende, *old-schoolige* Art (so katapultiert McClane während einer Verfolgungsjagd einen fahrenden PKW mittels einer Mautstation auf einen Hubschrauber oder begräbt die asiatischstämmige Kämpferin Mai Linh [Maggie Q] mit den Worten „That's enough of this Kung-Fu shit“ mit einem SUV in einem Aufzugschacht).¹² Seinem Körper hingegen traut er diese Anstrengungen (mit eindeutigen „I'm getting-too-old-for-this-shit“-Verweis auf die *Lethal Weapon*-Reihe) nicht mehr zu. Schließlich reflektiert er in einem Gespräch mit dem jüngeren Matt auch seine Rolle bzw. Funktion als Held: „You know what you get for being a hero? Nothing. You get shot at. [...] You get divorced. [...] Trust me, kid, nobody wants to be that guy“, um sich letztlich doch mangels Alternativen damit abzufinden: „Because there's nobody else to do it right now, that's why. Believe me, if there were somebody else to do it, I'd let them do it, but there's not. So we're doing it.“

Die Rückkehr als Zitat

Diese Zitate und ironischen Metareflexionen über die Funktionsweise von Filmgenres (können Filmfiguren frei in ihren Entscheidungen sein, wenn Drehbuchautoren sie immer wieder dahin schicken, wo es brennt?) und intertextuellen Bezugnahmen zur eigenen Historie und der des Actionkinos im Allgemeinen sind kennzeichnend für jene rezenten Hollywoodproduktionen, die um ihren eigenen ironischen, referenziellen und zitierenden Charakter wissen, ihn bewusst einsetzen, um ihre Publika auf eine vergnügliche, befriedigende Suche nach popkulturellen und filmgeschichtlichen Anspielungen zu schicken.¹³

In einem Interview äußerte sich John Moore, Regisseur von *A Good Day...*, zu seinem Verständnis der McClane-Figur: „I think of McClane as a joyously Reaganistic American icon [...] McClane punches a guy



Eine Szene aus *Die Hard* (1988) von John McTiernan

in the middle of traffic and says, 'You think I understand a word you're saying?' Is that funny? Yes. That is the icon that is McClane."¹⁴ Rückte *Live Free...* noch McClane und sein fortgeschrittenes Alter in den Mittelpunkt, um (selbst)ironische Bezüge zur Vergangenheit herzustellen, so erfolgen diese Anspielungen in *A Good Day...* v. a. über die Wahl des Handlungs-ortes, Russland: „I always thought it was a western, and I enjoyed the idea of McClane as a cowboy. A cowboy in Russia to me was a lot of fun, that idea. McClane as cowboy, not McClane as cop“¹⁵ so Moore in einem weiteren Interview.

Tatsächlich erscheint die Kombination McClane/Russland durchaus logisch: Auf ihrem ersten Auslandseinsatz lässt man eine amerikanische Actionikone der achtziger Jahre (die durch ihr Zitieren von Westernhelden, einem der „amerikanischsten“ aller Filmgenres, auch immer eine patriotische Nuance hatte) auf den einstigen außenpolitischen Erzfeind der Reagan-Ära los. Um dieses Vorhaben umzusetzen, mussten die Macher ein Russland imaginieren, das sich aus aktuellen und vergangenen Elementen zusammensetzt – sie mussten quasi das Russland von heute durch die Brille der achtziger Jahre sehen, um es für den „Cowboy“ McClane zu einem fremden Ort zu machen; „They do things differently over there“, warnt ein befreundeter Cop McClane vor dessen Aufbruch nach Russland.

Bereits die filmische Porträtierung der Stadt Moskau ist ambivalent: Einerseits finden hier sowohl ausschweifende Partynächte statt, andererseits spielen sich etliche Sequenzen in düsteren und verfallenen Szenerien ab (schmutzige Treppenhäuser und Hinterhöfe, der sich im Renovierungszustand befindende Ballsaal des Hotel Ukraina, eine von Stalins Vermächtniskonstruktionen) über denen der Geist der ausklingenden Sowjetunion zu wabern scheint. Das Finale findet dann – wenig subtil – im ukrainischen Prypjat statt, einem Ort der im kollektiven Gedächtnis untrennbar mit der Nuklearkatastrophe von Tschernobyl vom 26. April 1986 verbunden ist (der Unfall selbst ist im Übrigen Teil des Schlusswists des Films). Deutlich werden die Bezüge zum Actionkino der Reagan-Ära auch bei den Antagonisten, die die Amerikaner ideologisch hassen und sich dafür sogar auf Reagan berufen: „You know what I hate about the Americans? Everything. Especially cowboys. [...] It's not 1986 anymore. Reagan is dead.“ Schließlich ist es aber die Attitüde, über die *A Good Day...* eine eindeutige Verbindung zum Actionkino der Achtziger herstellt: Bei außenpolitischen Spannungen (immerhin sitzt ein amerikanischer CIA-Spion wegen Mordes auf einer russischen Anklagebank...) schickt man keine Diplomaten, sondern einen hemdsärmeligen Cop (und Vater) der mal eben, und ohne Diskussionen, aufräumt.

Werden die alternden Ikonen in ihren Parade- oder ähnlichen Rollen reaktiviert, so geht ihre Rückkehr auf die große Leinwand mehr oder weniger explizit einher mit jenen Attitüden, Methoden und politischen Anschauungen die zu ihren filmischen Hochzeiten *en vogue* waren – schließlich gehören auch diese Aspekte zur Beschaffenheit einer Filmfigur. Gleichzeitig aber schaffen diese Filme gerade durch ihre vielen Referenzen auf die Popkultur von früher und heute eine von Nostalgie (bzw. Ironie) durchzogene Aura des Vergangenen, die sich dem Publikum eindeutig als Zitatcollage zu erkennen gibt.¹⁶ ♦

1 Bei einem Budget von 92 Mio. US-Dollar konnte der Film in den USA nur ca. 67 Mio. einspielen, weltweit dagegen ca. 235 Mio. (Stand: 25. April 2013). Cf: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=diehard5.htm> (Stand: 2.5.2013).

2 Als Beispiele: Anthony Lane, „Ways to Win“, 25.02.2013, in: *The New Yorker*, http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2013/02/25/130225crcl_cinema_lane (Stand: 02.05.2013) und Scott Mendelson, „Review: A Good Day to Die Hard Dies Badly...“, 19.02.2013, in: *The Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/scott-mendelson/huff-post-review-a-good-d_b_2714098.html (Stand: 2.5.2013).

3 Harvey O'Brien, *Action Movies. The Cinema of Striking Back*. New York, 2012, S. 97.

4 [Ohne Autor], „Stirb langsam – Ein guter Tag zum Sterben“, in: *Cinema*, <http://www.cinema.de/film/stirb-langsam-ein-guter-tag-zum-sterben,4999111.html> (Stand: 2.5.2013).

5 Eric Lichtenfeld, *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Movie*, Middletown, 2007, S. 60f.

6 O'Brien, *Action Movies*. S. 44.

7 Berenike Jung, *Narrating Violence in Post-9/11 Action Cinema. Terrorist Narratives, Cinematic Narration, and Referentiality*, Wiesbaden, 2010, S. 45.

8 Lisa Purse, *Contemporary Action Cinema*, Edinburgh 2011, S. 7.

9 *Ebd.*, S. 8.

10 *Ebd.*, S. 11.

11 *Ebd.*, S. 10.

12 O'Brien, *Action Movies*. S. 103.

13 *Ebd.* S. 97.

14 Joel d'Amos, „A Good Day to Die Hard: John Moore on Craziest Car Chase Ever!“ 15.02.2013, in: *Movie Fanatic*, <http://www.moviefanatic.com/2013/02/a-good-day-to-die-hard-john-moore-on-craziest-car-chase-ever/> (Stand: 02.05.2013).

15 Fred Topel, „Put Me In, Coach: John Moore on A Good Day to Die Hard“. 15.02.2013, in: *Crave Online*, <http://www.craveonline.com/film/articles/204995-put-me-in-coach-john-moore-on-a-good-day-to-die-hard> (Stand: 02.05.2013).

16 Der Autor dankt Paul Lesch, Pit Péporté und Luc Belling für die Hilfe bei den Recherchen.