

Anna-Maria Babin

### ***American Animals* (2018) oder der etwas andere Heist-Film**

*Filme über Raubzüge, sogenannte Heist-Filme, werden trotz einiger Vorläufer vor allem seit Steven Soderberghs Ocean's Eleven (2001) stark glorifiziert. Die Auswirkungen solcher filmischer Behandlungen zeigt Bart Laytons American Animals (2018), der sich mit der wahren Geschichte eines fehlgeschlagenen Raubzuges beschäftigt. Der Film erweist sich dabei nicht nur als durchdachtes Spiel mit Fiktion, Wahrheit und ihrer Zwischenform, der Authentizität, sondern auch als Spiel mit Zitaten und Genre-Elementen. In dieser Selbstreflexion wirft American Animals einen Seitenblick auf ein mittlerweile perfektionsgetriebenes Genre sowie eine hyperreale Kultur.*

Ähnlich wie im Jahr zuvor ließ ich mich auch auf dem 36. Filmfest München von den angeregten Unterhaltungen der Filmzuschauer inspirieren. So saß einmal neben mir ein Mann, der seinen Begleiterinnen vor der nächsten Vorstellung eine Synopse und Kritik jedes Filmes gab, den er bis dahin auf dem Filmfest gesehen hatte. Darunter fand sich auch *American Animals* von Bart Layton (2018), den ich auch erst kurz zuvor gesehen und eigentlich als recht gelungen empfunden hatte. Der Herr war jedoch zwiespalten. Seiner Meinung nach rettete den Film nur, dass er auf einer wahren Geschichte beruhte, denn ansonsten hätte er nicht nachvollziehen können, wie irgendjemand Charaktere erschaffen könnte, die sich derart „dämlich“ verhalten würden.

Grundsätzlich hat dieser Kritiker in seiner harschen Einschätzung genau den Punkt getroffen, der *American Animals* ausmacht. Es handelt sich nämlich um die Inszenierung der wahren Geschichte einer Gruppe junger College-Studenten, die 2003 auf sehr unprofessionelle Weise aus der Universitätsbibliothek der Transylvania-University in Lexington, Kentucky einige sehr wertvolle Bücher gestohlen hat. Die tieferliegende Problematik hinter der wahren Geschichte, die dieser Film aufmacht, wird bereits zu Beginn angesprochen, indem zuerst der Satz „This is not based on a true story“ eingeblendet, dann aber „not based on“ durchgestrichen wird, sodass nur noch ‚This is...a true story‘ zu lesen ist. Der

Film unterstellt also, nicht auf einer wahren Geschichte zu basieren, sondern vielmehr in Gänze dieser Geschichte zu entsprechen, oder noch mehr, eine wahre Geschichte zu *sein* und sie nicht nur zu *erzählen*. Aber dadurch stellt *American Animals* die unvermeidbare Frage, inwiefern das Medium Film überhaupt in der Lage ist, eine wahre Geschichte auch als solche auszuweisen.

Diese Problematik erinnerte mich an eine deutsche Untertitelung auf Netflix, als bei *The Last King of Scotland* der Satz „This film is inspired by real people and events“ mit „Dieser Film beruht auf Tatsachen, ist aber auch fiktiv“ übersetzt wurde. Dieser eigentlich so widersprüchliche Satz entspricht allerdings der gängigen Filmpraxis. Denn wahre Hintergründe, die durch das Format des Spielfilms dramatisiert und damit fiktional aufbereitet werden, sind dort absolut keine Seltenheit. Zahlreiche Biopics oder Nachzeichnungen historischer Ereignisse vertrauen dabei meist auf eine Inszenierung, die im Zuschauer die Bestätigung wachruft, genauso sei es gewesen, damit die Veränderung gewisser Tatsachen durch die Fiktionalisierung nicht mehr so sehr ins Gewicht schlägt. Wenn sie besonders stark mit der Erinnerung oder der Allgemeinbildung der Zuschauer übereinstimmen, gelten diese Filme im Allgemeinen als ‚authentisch‘, sei es, dass das Dekor aus *Argo* (2012) den Vorstellungen von den 1970er Jahren entspricht oder Sir Ben Kingsley in *Gandhi* (1982) doch wirklich genauso aussieht wie Gandhi höchstpersönlich.

Was *American Animals* jedoch von solchen Filmen unterscheidet, ist eben gerade das Spiel mit eben dieser Authentizität, was bereits mit dem erwähnten Durchstreichen des ‚nicht basierend auf‘ beginnt und sich in der Eingangssequenz fortsetzt. So ist es zu Beginn des Films durchaus möglich, *American Animals* als Mockumentary, einen fiktionalen Dokumentarfilm, einzuschätzen, der sich zwar der gängigen Stilmittel des Dokumentarfilms bedient, aber dennoch eine fiktionale Handlung inszeniert, die durchgängig von Schauspielern dargestellt wird. Denn das erste Gesicht, das der Zuschauer noch während des Vorspannes sieht, ist das von Evan Peters, vor allem bekannt aus *X-Men: Days Of Future Past*. Er ist gerade dabei, sich die Augenpartie älter zu schminken und blickt währenddessen direkt in die Kamera. Im Laufe dieses Vorspanns begegnen dem Zuschauer außerdem die ebenfalls älter geschminkten Gesichter von Barry Keoghan (*The Killing Of A Sacred Deer*), Blake Jenner (*Glee*) und Jared Abrahamson (*The Destroyer*). Unterbrochen werden diese Momente von gemalten Raubvögeln, Aufnahmen einer amerikanischen

mittelständischen Wohngegend aus einem fahrenden Auto heraus sowie von kurzen Interviewsequenzen mit Lehrern und Eltern, die ihre Trauer über ein geschehenes Ereignis und ihre darin involvierten Kinder ausdrücken. Sie sagen, es seien gute Kinder gewesen und keine Verbrecher. Sie seien geschockt gewesen, als man erfuhr, was für eine Tat ihre Kinder begangen hätten, es sei der reinste Albtraum gewesen. Auch dies sind Schauspieler. Erst als in einer späteren Szene ein Mann in einer Werkstatt frontal zur Kamera sitzt, er wie in einem Interview zu reden beginnt und darunter „The real Spencer Reinhard“ eingeblendet wird, wird dem Zuschauer klar, dass es sich hier nicht um eine Mockumentary handelt, sondern um eine andere Art des Spiels mit den Formaten Spielfilm und Dokumentarfilm, die man bis dato im Kino so noch nicht kannte. Eben diese Mischung der beiden Formen zieht sich durch den gesamten Film. Denn es wird dem Zuschauer nicht nur die von Schauspielern dargestellte Handlung gezeigt, sondern innerhalb dieser finden sich immer wieder solche Interview-Sequenzen mit den wirklichen Warren Lipka, Spencer Reinhard, Chas Allen und Eric Borsuk, die das Dargestellte kommentieren. Man könnte also bei der eigentlichen Handlung fast von nachgestellten Szenen sprechen, die von den wirklichen Personen bestätigt werden, nur dass diese in ihrer Qualität meilenweit das übertreffen, was ansonsten im Bereich der Dokumentation unter die Sparte des Nachgestellten fällt.

Aber der eigentliche Clou dieser eingeschobenen Kommentare der wirklichen Personen liegt in der Frage, inwiefern eine Darstellung wahrer Ereignisse wiederum auf der stark subjektiven Erinnerung der Beteiligten beruht. An mehreren Stellen werden die wirklichen Warren und Spencer nämlich um ihre eigene Erinnerung betrogen oder können sich nicht auf eine einheitliche Darstellung der Ereignisse einigen. Haben sie sich damals im Auto das erste Mal über einen möglichen Raubüberfall unterhalten oder war es doch auf der Veranda einer Hausparty? Eben dies wird auch ästhetisch umgesetzt, indem derselbe Dialog einmal im Auto, dann wieder auf der Veranda weitergeführt wird. Hin und wieder erscheinen die wirklichen Warren und Spencer sogar innerhalb der Handlung und werden von ihren filmischen Alter Egos gefragt, ob dies wirklich so passiert sei.

Jede erzählte Geschichte basiert also auf einem rein subjektiven Umgang mit Geschehnissen. Auch das eigentlich ‚Wahre‘ in *American Animals* ist dementsprechend nur eine Konstruktion, die im Nachhinein

erstellt wurde und in der ‚Nacherzählung‘ keinen Anspruch auf Absolutheit besitzen kann. So ist der Fiktionalisierung nicht eben einfach zu entfliehen. Allerdings muss dies nicht bedeuten, dass der Film nicht authentisch ist, denn die eigentliche Authentizität des Filmischen liegt darin, dass die darin konstruierte Welt in sich selbst geschlossen ist. Eine hundertprozentige Abdeckung der wirklichen Welt ist nichts, was der Film aufgrund seiner Medialität erreichen kann und will. Dadurch ergibt sich jedoch in diesem Film ein merkwürdiges Paradox, denn einerseits nutzt er das Format des Dokumentarfilms, um die Wahrheit hinter der Geschichte zu festigen, andererseits zeigt er die medialen Grenzen auf, indem er eben die Fragilität und die Hinterfragbarkeit des ‚Wahren‘ innerhalb filmischer Darstellungen herausstellt.

Der eigentliche ‚Heist‘, der Raubüberfall, um den es geht, wird von den Studenten Warren, Spencer, Chas und Eric erdacht und ausgeführt. Spencer und vor allem Warren sind dabei federführend. Gelangweilt von ihrem Alltag ohne große Herausforderungen, ohne etwas, was sie besonders macht, was sie von anderen abhebt, beschließen sie, ihrem Leben den nötigen Pep zu verleihen, indem sie planen, aus der Sammlung der Universitätsbibliothek unter anderem John James Audubons *The Birds of America* sowie die Erstauflage von Charles Darwins *On The Origin of Species* zu stehlen, die zu den wertvollsten Büchern der Welt zählen. Da es nun aber kein Buch mit dem Titel „Heist for Dummies“ gibt, besorgen sich Spencer und Warren zunächst einmal alle Filme, die sie zu diesem Thema finden können, um sich entsprechend auf ihren eigenen Raubzug vorzubereiten. So sitzen sie in einer Szene gemütlich daheim und sehen sich Stanley Kubricks *The Killing* (1956) an, während sich daneben die DVDs stapeln. Aber gerade in dieser Inspirationsquelle liegt der Grund, warum sie am Ende auch scheitern müssen. Denn zum Einen tun dies auch die Helden der Heist-Filme nicht allzu selten selbst, zum Anderen ist dies auch eine Auseinandersetzung mit einer bestimmten Auffassung von Realität, worauf aber erst später eingegangen wird.

Ob der Heist-Film (oder Big Caper Film) ein eigenständiges Genre darstellt oder nicht, ist vor allem in Hinsicht auf seine Kritiker eine Frage, die nur schwer zu beantworten ist: „[...] the heist has been taken as a weak or unstable genre by critics who nevertheless know one when

they see it.“<sup>1</sup> Aus der Tradition des Film Noir stammend wird er zumeist dem Gangster-Film, dem Kriminalfilm oder Thriller zugeordnet, es finden sich aber durchaus auch Beispiele innerhalb der Komödie (etwa William Wylers *How To Steal A Million* von 1966): „A heist can be both a type of gangster film and a narrative variant of film noir. Or more problematic for the parietic approach, neither of them – many heists are purely comical, have bubbling thieves as opposed to gritty tough guys, or a devoid the visual qualities of noir.“<sup>2</sup> Auch wenn es durchaus Frühformen gibt, wie etwa Fritz Langs *Dr. Mabuse – Der Spieler* (1922),<sup>3</sup> liegt im Film Noir der eigentliche Ursprung des Heist-Films, allen voran in John Hustons *Asphalt Jungle* (1950),<sup>4</sup> was zu weiteren Filmen wie *Rijfffi* (1955), *Ocean's Eleven* (1960), *Mélodie en sous-sol* (dt. *Lautlos wie die Nacht*, 1963) oder noch später zu *Inside Man* (2006) sowie in einer ganz besonderen Form zu Christopher Nolans *Inception* (2010) führte. Obgleich die Anzahl weiterhin steigt, bleibt das Problem der Genre-Zuordnung beim Heist-Film beständig bestehen. Gemeinsamkeiten der einzelnen Filme lassen sich vor allem auf der Figuren- und Plotebene finden, denn grundsätzlich handelt es sich um die komplexe Planung, Organisation und Durchführung eines Raubzuges. Meist eine kleine Gruppe, die sich oft erst im Laufe des Films zusammenfindet oder auch von den jeweiligen Anführern ‚gecastet‘ wird, beschließt, eine Bank, einen Juwelier, ein Casino oder Museum auszurauben. Dafür erfindet sie einen äußerst elaborierten Plan und zeigt eine perfekt inszenierte Realisierung von eben diesem, die den Zuschauer in Staunen versetzen, vor allem aufgrund der Vorenthaltung wichtiger Details, die erst am Schluss aufgelöst werden. Bei den Figuren handelt es sich um ein Team bestehend aus einem Mentor, der sich in der Welt des Verbrechens auskennt, einem ausführenden ‚Man of Action‘ (eben diese Typen können auch in einer einzigen Figur realisiert werden) sowie einer Gruppe von Figuren mit individuellen Fähigkeiten, die für die Ausführung des Raubes benötigt werden, etwa ein begabter Fluchtwagenfahrer oder ein Juwelenexperte.<sup>5</sup> Ein Scheitern des Plans und des Teams in diesen Filmen war zu Zeiten des Production Codes in

---

<sup>1</sup> Vgl. Daryl Lee: *The Heist Film. Stealing with Style*. New York/London 2014, S. 2.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 3.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>5</sup> Vgl. Stuart M. Kaminsky: *American Film Genres*. Chicago 1974, S. 79f.

Hollywood noch vorprogrammiert, da damals das Verbrechen nicht über die Moral siegen durfte. Allerdings ist dieses Ende auch nicht unbedingt gesetzt, was vor allem seit Beginn der 2000er innerhalb einiger Remake-Heists festzustellen ist.<sup>6</sup>

Der bekannteste Film dieser Art, der zugunsten der Gangster endet, ist wohl *Ocean's 11* (2001) von Steven Soderbergh, der auf dem gleichnamigen Buch von George Clayton Johnson und dem Film von 1960 mit dem Rat-Pack (Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis jr.) beruht. Soderberghs Film ist daher von so großer Wichtigkeit, sowohl für den Heist-Film allgemein, als auch für *American Animals*, weil er wie kein zweiter vor allem zwei Merkmale der Räuber und ihres Plans hervorhebt: schlichte Eleganz und pure Coolness. Jeder Handgriff sitzt, nichts geht daneben, alles ist in einem einzigen Fluss an Bewegungen. George Clooney und Brad Pitt prägen seitdem das Gesicht des coolen, aber dennoch sympathischen Gangsters, das auch die Studenten aus *American Animals* anstreben. Während sie den Plan gemeinsam durchgehen, sieht der Zuschauer, wie sich die Jungs das Ganze vorstellen, im eleganten Anzug, mit fließenden Bewegungen setzen sie die Bibliothekarin ohne Gegenwehr mittels eines Tasers am Nacken außer Gefecht, werfen sich Schlüssel zu, öffnen Bücherkästen und agieren perfekt synchronisiert. Sie handeln in ihren Träumen genau so, wie sie es eben vor allem aus *Ocean's 11* und sonstigen perfekt inszenierten Filmen kennen. Ihre Code-Namen hingegen entnehmen sie Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs*. Sie nennen sich daher etwa Mr. Pink oder Mr. Yellow. Gerade dieser Heist-Bezug ist wiederum absolut symptomatisch, da sich dieser Film nur darum dreht, im Nachhinein aufzudecken, warum der Raubzug schiefgegangen ist, ebenso wie der Zuschauer bereits zu Anfang von *American Animals* durch die Interviewsequenzen der Eltern-Double erfährt, dass ihre Kinder etwas Schlimmes angestellt haben, was rückblickend erzählt werden wird.

Während der Heist jedoch in Tarantinos Erstlingswerk aufgrund eines Insiders fehlschlug, scheitert derjenige in *American Animals* vor allem an der Naivität der Jungs, an dem ‚dämlichen‘ Verhalten, das der Kritiker im Kinosaal bemängelt hatte. Betrachtet man die Definitionen des Heist-Films und die Vorgabe einer Art Mentoren-Figur, die bereits signifikante Erfahrungen im Bereich des Verbrechens besitzt, fällt auf, dass unter den Jungs keiner wirklich für diese Rolle in Frage kommt. Der selbstbewusste

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu Lee: *The Heist Film* (wie Anm. 1), S. 92-113.

Warren nimmt zwar diese Rolle bereitwillig an, da er doch von allen vieren noch die meiste Erfahrung hat, aber eigentlich ist keiner von ihnen wirklich in der Lage dazu. Dennoch sind der Wunsch, das perfekte Verbrechen zu begehen, und der Glaube, es auch wirklich begehen zu können, scheinbar Gedanken, die dem Menschen tief zugrunde liegen und auch innerhalb der Medien wieder und wieder durchgespielt werden. Man denke an Alfred Hitchcocks *Rope* (1948), der auf dem gleichnamigen Roman von Patrick Hamilton beruht, der wiederum von der wahren Geschichte um die beiden Studenten Leopold und Loeb inspiriert ist. Die beiden begingen 1924 in den USA einen Mord, um eben jenes perfekte Verbrechen zu begehen und dabei vor allem ihre intellektuelle Überlegenheit zu demonstrieren. Beide waren von Nietzsches Idee des Übermenschen angetan, ein Thema, das auch bei Hitchcocks Film in den dortigen Figuren Philipp und Brandon wiederaufgegriffen wird.

Spencer und Warren sind jedoch nicht auf derselben Ebene wie Leopold/Loeb oder auch Brandon/Philipp, sie sind definitiv nicht auf demselben intellektuellen Stand, sie planen auch gar keinen Mord, sondern schrecken sogar furchtbar davor zurück, der armen Bibliothekarin irgendein Leid zuzufügen. Dieses Leid ist vor allem das Element, das die schiere Realität auf die Jungs einbrechen lässt und den Traum des perfekten Film-Heists zerbrechen lässt. Der Taser versagt, sodass die ältere Dame nicht widerstandslos und bewusstlos zu Boden geht, sondern sich wehrt, windet, schreit, leidet. Davon völlig überrumpelt wandelt sich der gesamte Coup zu einem einzigen Albtraum. Ihr schlechtes Gewissen, ihre Unbehaglichkeit unterscheidet die Jungs eben von ihren Filmhelden. Allerdings kommen viele Heist-Filme, dabei gerade die *Ocean's*-Filme, vollkommen ohne Gewalt aus, nur einmal werden im ersten Teil Wachleute durch Gase bewusstlos gemacht, was aber rein akustisch durch einen dumpfen Laut des Umfallen deutlich gemacht und noch nicht einmal visuell dargestellt wird. Ocean und sein Team greifen meist lieber auf die generelle Korruptierbarkeit ihrer Umwelt zurück, um so der Gewaltanwendung zu entgehen.

Obwohl es die Jungs dennoch nach diesem Schock der Gewalt auf verwunderliche Weise mit viel geflüstertem Brüllen und reichlichen Flüchen schaffen, zumindest Darwins Buch aus der Bibliothek zu schleusen, kommt ihnen die Polizei auf die Schliche, als sie, um das Buch auf seinen Wert schätzen zu lassen, bei Sothebys ihre echte Handynummer angeben. Der gloriose Traum vom Berufsverbrecher platzt, die Jungs fliegen

auf und gehen jeweils für sieben Jahre ins Gefängnis. Das Gesetz siegt, wie die meisten ihrer Filmhelden aus der Geschichte des Heists scheitern sie.

Der Film findet wie gesagt eine Form zwischen fiktional und faktual, zwischen Wahrheit und Dichtung, und so ist es doch die dazwischenstehende Authentizität der Geschichte, die den Film ausmacht. Wie der Herr im Kino anmerkte, gibt es im Film selten Charaktere, die so extrem naiv sind, dabei bedeutet das aber eigentlich nur, dass sie einfach nur durchgängig *menschlich* agieren. So erweist sich *American Animals* als Heist-Film der anderen Art und grenzt sich gerade zurzeit von solchen Filmen wie *Ocean's 8* von Gary Ross (2018) ab. Diesem Sequel zur fast rein mit Männern besetzten *Ocean's 11*-Serie fehlt nämlich gerade dieses Element zu Hauf, da die neue Damenmannschaft um Sandra Bullock eher durch absolut perfekt sitzende Kleidung und sehr straffe Gesichter auffällt, als durch eine menschlich nachvollziehbare Darstellung. Aus dieser Perspektive ist *American Animals* ein Seitenhieb auf ein Erzählschema, das von seinem Drang nach Perfektion scheinbar erdrückt zu werden scheint.

Die Rückkehr zum Scheitern und damit zur Menschlichkeit bringt den Film auch zurück zum Ursprung des Genres:

It is not that commercial interest has not always been part of the heist; it is that the failure that so often capped heist movies afforded a certain humility in the face of an impossible desire for absolute freedom or transcendence.<sup>7</sup>

Wenn die Jungs aus *American Animals* versuchen, ihren heutzutage perfekten Filmhelden nachzustreben, und damit gänzlich ihren Halt in der Realität verlieren, müssen sie geradezu scheitern, denn die Freiheiten, die der Film besitzt, kann keine wie auch immer geartete Realität haben. Um noch einen Schritt weiter zu gehen, kann man sogar behaupten, dass die ‚Generation American Animals‘ so sehr medial geprägt ist, dass sie Jean Baudrillards These des Verschwindens der Realität zugunsten einer Hyperrealität geradezu bestätigt. Hier ist die Grenze von Realität und Repräsentation so weit verschwommen, dass nur noch Simulationen des

---

<sup>7</sup> Lee: *The Heist Film* (wie Anm. 1), S. 100.



Realen miteinander interagieren und die Realität schließlich ihren Status als Referenzpunkt verliert. Der Unterschied von Signifikat und Signifikant wird damit obsolet.<sup>8</sup> Erkennbar ist diese Hyperrealität in *American Animals* vor allem daran, dass sich die Jungs aus dem Film und aus der dahinterstehenden ‚wahren‘ Geschichte schließlich keine realen Räuber als Vorbild nehmen, sondern eben fiktionale, und damit stellt die Realität für sie keinen geeigneten Referenzpunkt mehr dar. Sie sind vollkommen von der Hyperrealität eingenommen. Sie scheitern daher auch in dem Moment, in dem die brutale Realität in Form der schreienden Bibliothekarin über sie hereinbricht und ihr hyperreales Gebilde damit zusammenbrechen lässt. Das Leben ist letztendlich eben doch kein Film.

Das Spiel mit den Formaten Spielfilm und Dokumentarfilm, den Genre-Elementen, der Authentizität des Filmischen und der Charaktere hat also letztendlich dazu geführt, *American Animals* nicht nur einem heutzutage perfektionsgetriebenen Heist-Film gegenüberzustellen, sondern ihn auch in eine Diskussion einzuordnen, die sich mit der Allmacht der Medien und ihren Auswirkungen auf das Realitätsverständnis der Subjekte, die sich dieser unterordnen müssen, beschäftigt. Für einen Film, der von so manchem Kinogänger als eher durchschnittlich eingestuft wurde, ist das wohl keine so schlechte Bilanz.

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu u.a. Jean Baudrillard: *Der Symbolische Tausch und der Tod*. München 1991; sowie Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.