Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 251

Artikel: New Hollywood : Ära der Experimente und kein versöhnliches Kino
Autor: Arnold, Frank
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865200

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

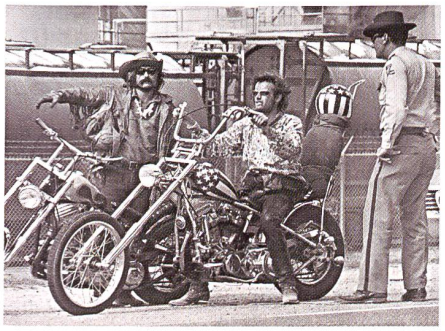
Download PDF: 11.07.2025

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

1

NEW HOLLYWOOD

Ära der Experimente und kein versöhnliches Kino



1

1 Dennis Hopper und Peter Fonda in EASY RIDER *Regie: Dennis Hopper*

Waren sie wirklich «das letzte Goldene Zeitalter des amerikanischen Kinos» (Peter Biskind) oder gar «das wahre Goldene Zeitalter des amerikanischen Kinos» (Pauline Kael), die späten sechziger und frühen siebziger Jahre, in denen das sogenannte «New Hollywood»-Kino für frischen Wind sorgte? Wer mit diesem Kino gross geworden ist, mag es heute in der Erinnerung verklären – verständlicherweise, denn wer als Fünfzehnjähriger in einem (schon in der Nachmittagsvorstellung) überfüllten Kino zwischen der Leinwand und der ersten Reihe sass, als *Peter Fonda* und *Dennis Hopper* zu den Klängen von «Born to be Wild» ihre Motorräder durchstarteten, der wird das kaum je wieder vergessen.

Dieses Kino erzählte Geschichten, die von dem handelten, was uns damals bewegte, die unser Lebensgefühl artikulierten (und manchmal auch mitprägten), statt uns – wie es das Hollywood-Kino zuvor und danach bevorzugte – Eskapismus, etwa mit einer «galaxy far far away», zu bieten. War es damit die grosse Ausnahme in der amerikanischen Filmgeschichte, die "Europäisierung" Hollywoods vielleicht, in der die altbewährten Regeln ausser Kraft gesetzt waren, als die Etablierung eines Kinos der Regisseure erfolgte, statt eines, in dem Produzenten, Studios und Finanziers das Sagen hatten?

Nichts ging mehr in Hollywood: Aus dem Löwen, der im Vorspann aller MGM-Filme ein machtvolles Brüllen hören liess, war ein zahnloser Greis geworden; die Philosophie des «Je teurer, desto erfolgreicher» hatte zu Filmen von monströser Hohlheit geführt – kurzum, die amerikanische Filmindustrie, die immer stolz darauf gewesen war, Filme für ein grosses Publikum zu produzieren, hatte genau dieses Publikum aus den Augen verloren. Konnte man 1962 den millionenschweren Boxofficeflop CLEOPATRA (Regie: Joseph L. Mankiewicz) noch als Ausrutscher einstufen, so war die Serie ähnlich gelagerter Spektakel, die 1966/67 an den Kinokassen versagten, zu deutlich, um nicht als Menetekel zu erscheinen. DOCTOR DOLITTLE (Regie: Richard Fleischer), CAMELOT (Regie: Joshua Logan), STAR! (Regie: Robert Wise), HAWAII (Regie: George Roy Hill) waren nur einige von ihnen – und man hatte den Eindruck, die Chefs der Hollywood-Studios hatten sich in ihrem jeweils eigenen Camelot verschanzt vor der Wirklichkeit auf den Strassen der Städte, vor den Emanzipationsbewegungen der Farbigen und der Frauen, den Protesten auf dem Campus und dem Vietnamkrieg – vor einer Gesellschaft im Aufbruch.

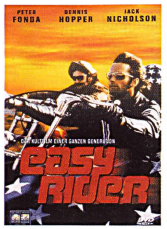
Bike Boys

Den Durchbruch des «New Hollywood»-Kinos markierte 1969 EASY RIDER: Ein Film, der einerseits sehr direkt die Gegenkultur feierte, andererseits aber auch in vielfältiger Weise eingebunden war in die amerikanische Filmgeschichte. Es waren nicht die – zweifellos vorhandenen, aber später häufig in Frage gestellten – filmischen Qualitäten, die EASY RIDER zu einem Meilenstein machten, sondern die Tatsache, dass er eine Reihe von Gegensätzen mühelos miteinander zu verbinden wusste: das Lob der Kritik (beim Filmfestival in Cannes hatte er eine spezielle Auszeichnung erhalten) und den Erfolg an der Kinokasse, den breiten Erfolg bei der Premiere und das Weiterleben als «Kultfilm», die klassische Geschichte einer Odyssee und die moderne Erzählweise, beeinflusst vom europäischen Kunstkino, das dem Hollywood-Postulat des unsichtbaren Erzählens einen reflektierenden, manchmal auch verspielten Umgang mit Gestaltungsmitteln wie Zeitraffer und Zooms entgegensetzte. Und da Zahlen die Industrie immer überzeugen, begriff man dort, dass der beispiellose kommerzielle Erfolg von EASY RIDER (weltweites Einspielergebnis: 60 Millionen Dollar) den Anbruch einer neuen Ära signalisierte. Nicht länger mehr konnte man ignorieren, dass es ein neues, junges Publikum gab (das man bislang den Billigfilmen in den Drive-in-Kinos überlassen hatte). Und dass dieses Publikum auf der Leinwand nicht glamouröse Idole sehen wollte, sondern Menschen in einem Alltag, der mit ihrem eigenen zu tun hatte.

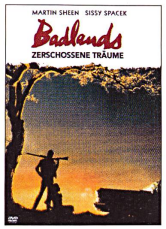
EASY RIDER ist darüber hinaus auch ein schönes Beispiel dafür, wie das «New Hollywood»-Kino in der Lage war, Kräfte zu bündeln, die zuvor nur an den Rändern der Industrie operiert hatten und die jetzt die Chance erhielten, sich jenseits einengender (Genre-) Muster zu artikulieren. Sicher hätte EASY RIDER nicht seinen heutigen Status, wäre er, wie anfangs geplant, für die Produktionsfirma American International Pictures (AIP) realisiert worden. Dort wäre aus ihm eher ein Zweitaufguss von THE WILD ANGELS (Regie: Roger Corman) geworden, jenem AIP-Film, in dem drei Jahre zuvor Peter Fonda als Biker-Boss «Heavenly Blues» zwar das Credo des Rebellen formulieren durfte («We want to be free. Free to ride without being hassled by the man ...»), der aber doch den eingespielten Mustern des *Exploitation*-Films verhaftet blieb, indem er, wie ein Jahrzehnt zuvor THE WILD ONE (Regie: Laszlo Benedek) mit Marlon Brando, die Biker als Bande zeigte, Rebellion mit Kriminalität assoziierte. EASY RIDER dagegen orientierte sich an den Mustern des Westerns («A man was looking for America. But he couldn't find it» lautete der Werbeslogan), dessen Protagonisten Individualisten waren, *drifter*, die sich nicht integrieren wollten – auch nicht in die Gemeinschaft einer ländlichen Hippiekommune.

Die drei Hauptdarsteller Peter Fonda (der die Idee hatte und als Produzent fungierte), Dennis Hopper (der Regie führte) und *Jack Nicholson* (den die Rolle des Bürgerrechtsanwalts zum Star machte) hatten zuvor alle Erfahrungen in den Low-budget-Filmen des Regisseurs und Produzenten *Roger Corman* gesammelt, nicht nur vor der Kamera: Nicholson hatte das Drehbuch zum Drogenfilm THE TRIP geschrieben (in dem Fonda und Hopper spielten), während Kameramann *Laszlo Kovacs* unter anderem HELL'S ANGELS ON WHEELS und PSYCH-OUT fotografiert hatte, in denen Nicholson mitwirkte.

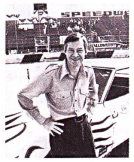
Roger Corman war für das amerikanische Kino der sechziger und siebziger Jahre so etwas wie eine Ein-Mann-Filmschule. Bereits zu Beginn der sechziger Jahre gab er Talenten wie *Francis Ford Coppola* und *Monte Hellman* eine Chance, Regie zu führen, später, in den siebziger Jahren,



Eine moderne Odyssee: Zwei Männer, die auf ihren Motorrädern die grosse Freiheit suchen und sie nicht finden können – ein Abgesang auf den Amerikanischen Traum. Prototyp des Road Movies, Kassenerfolg und Kultfilm zugleich. DVD mit Audiokommentar von *Dennis Hopper* und abendfüllender Dokumentation. (Columbia) 1969



Eines der überzeugendsten Debüts der Filmgeschichte. Die (auf realen Personen basierende) Geschichte eines jungen Paares (atemberaubend: Sissy Spacek und Martin Sheen), das Ende der fünfziger Jahre mordend durch Dakota zieht, wird im Film zu purer Poesie, zu dem die naive off-Stimme des fünfzehnjährigen Mädchens, inspiriert von ihrer Magazinlektüre, einen Kontrapunkt schafft. Auf DVD mit 23minütiger Doku über die Dreharbeiten und den publikumsscheuen Regisseur *Terrence Malick*. 1973



2

1 THE PARALLAX VIEW
Regie: Alan J. Pakula

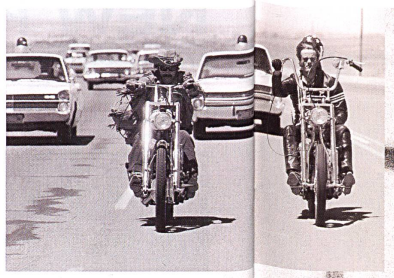
2 *Roger Corman*

3 EASY RIDER
Regie: Dennis Hopper

4 *Warren Beatty in* MICKEY ONE
Regie: Arthur Penn

5 *Dustin Hoffman in* LITTLE BIG MAN
Regie: Arthur Penn

1



3

4

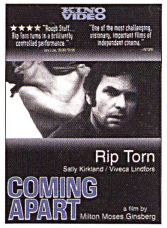
5

brachte er mit seiner neuen Firma «New World Pictures» noch eine weitere Generation von Filmemachern auf den Weg. Dort machten Regisseure wie Ron Howard, Jonathan Kaplan, Jonathan Demme und Joe Dante ihre ersten Gehversuche (die beiden letztgenannten bedankten sich bei Corman, indem sie ihn in ihren Filmen zahlreiche Gastauftritte absolvieren liessen, gerade erst konnte man ihn in Dantes LOONEY TUNES: BACK IN ACTION als Filmregisseur erleben). Bei Corman lernten sie, ausserhalb der Studios *on location* zu drehen (und dabei nie irgendwelche Autoritäten um Erlaubnis zu fragen) und den engen finanziellen Rahmen durch Phantasie wett zu machen. Corman liess ihnen ihre Freiheit, solange sie das Budget einhielten und die Erwartungen des Publikums nach dem bedienten, was in A-Filmen seinerzeit noch Tabu war: «nudity & violence».

In den Figuren seiner beiden Protagonisten knüpfte EASY RIDER an amerikanische Mythen an – Fondas Wyatt (wie Wyatt Earp) nennt sich selber «Captain America», Hoppers Billy assoziiert «Billy the Kid» – aber wenn er sie die Freiheit suchen lässt mit dem Geld aus einem Kokain-Deal (der Käufer wird verkörpert vom – derzeit unter Mordanklage stehenden – Plattenproduzenten Phil Spector), dann zeigt er damit auch, dass die Zeit der amoralischen, ambivalenten Helden angebrochen ist – trotzdem nahmen wir es dem Film damals übel, dass er die beiden am Ende durch die Schüsse aus der Flinte eines Truckers sterben lässt. Wir sahen, was wir sehen wollten: den Traum von der Freiheit *on the road*, nicht seinen Preis. Dass das «New Hollywood»-Kino nicht immer ein Kino der leichten Identifikation mit seinen Figuren war, mussten wir erst lernen, genau wie jene, die sich sieben Jahre später für Travis Bickle begeisterten.

EASY RIDER vereint in sich aber auch den Gegensatz von klassischer Struktur und Bruch mit den visuellem Gewohnheiten. Für das klassische Element stand Peter Fonda, der trotz aller rebellischer Attitüde in die Fussstapfen seines Vaters trat, als lakonischer *all american hero*, ein Image, das nur wenige Filme (wie etwa Steven Soderberghs THE LIMEY) erfolgreich gegen den Strich bürsteten und das schliesslich kulminierte in seiner wunderbaren Altersrolle – in ULEE'S GOLD (Regie. Victor Nunez) – als Bienenzüchter in Florida (übrigens dem angedachten Reiseziel in EASY RIDER). Dennis Hopper dagegen inthronisierte sich als ewiger Rebell und Aussenseiter, von der frühen Freundschaft mit James Dean und dem Mitwirken im Klassiker REBEL WITHOUT A CAUSE (Regie: Nicholas Ray) bis zum Auftreten in solch grossen, späten Jugend-Filmen wie RIVER'S EDGE (Regie: Tim Hunter) oder RUMBLE FISH (Regie: Francis Ford Coppola) sowie den *madmen*-Rollen à la BLUE VELVET (Regie: David Lynch). 1960 hatte er die Hauptrolle in NIGHT TIDE verkörpert, einem poetischen Schwarzweissfilm aus dem Grenzbereich zwischen Leben und Tod, bei dem der Regisseur Curtis Harrington, der in den vierziger Jahren mit experimentellen Kurzfilmen begonnen hatte, offensichtlich von Cocteau beeinflusst war. Insofern war es nicht verwunderlich, dass EASY RIDER in seiner visuellen Gestaltung zahlreiche Anleihen beim Avantgarde- und europäischen Kunstkino nahm, in der Montage, in den *flash forwards*, in den subjektiven Bildern während des Drogentrips in New Orleans.

Al Pacino als idealistischer Polizeineuling in New York, der später als Undercover-Polizist zum bestgehassten Mann bei seinen korrupten Kollegen wird. Düsteres und gradliniges Charakterporträt mit einem zurückhaltend agierenden Al Pacino in der Hauptrolle. Auf DVD mit 23minütiger Pacino-Doku. (Kinowelt) 1973



Erst vor einigen Jahren wiederentdeckte pseudodokumentarische Studie über Voyeurismus und das Medium Film (exzellent: Rip Torn als Psychiater/Voyeur/Verführer). Auf DVD mit Doku über Publikumsdiskussionen und neuem Kurzfilm des Regisseurs *Milton Moses Ginsberg*. (KinoVideo/US-Import) 1969

Grüsse aus Europa

Dies ist wohl jenes Einflussmoment, das in seinen Auswirkungen auf New Hollywood am umstrittensten und zugleich noch am unerforschtesten ist. Ist etwa die Fischaugenoptik, mit der wir durch die Augen *Dustin Hoffmans* in THE GRADUATE (Regie: *Mike Nichols*) die Welt der verbürgerlichten Erwachsenen betrachten, ein funktionaler Ausdruck seiner Entfremdung von dieser Welt oder bloss ein manieriertes Nachahmen popkultureller Stilmittel, wie sie einige Jahre zuvor schon Richard Lester in seinen beiden Beatles-Filmen A HARD DAY'S NIGHT und HELP! perfektioniert hatte? War die «Raindrops keep falling on my head»-Sequenz in BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (Regie: *George Roy Hill*) ein melancholisches Innehalten wie die Lieder in den Filmen von John Ford und Howard Hawks oder eine modische Spielerei à la Claude Lelouch, die den Film als *dating movie* kompatibel machte?

Sind diese Stilelemente Befreiungsversuche von Regisseuren, die nicht nur mit dem, was sie erzählten, sondern gerade auch in der Erzählweise formulierten, dass sie das alte Kino sprengen wollten? Oder sind sie verzweifelte Versuche, das amerikanische Kino als Kunst zu legitimieren, jene kulturelle Wertschätzung und Anerkennung zu erfahren, die ihre Regiekollegen in Europa besassen? Festzuhalten ist, dass die neue Erzählweise auch das "grosse" Kino ergriff: man vergleiche nur die beiden – thematisch verwandten – Western *Sam Peckinpahs* miteinander, seinen 1964 gedrehten MAJOR DUNDEE (Old Hollywood) und den vier Jahre später entstandenen THE WILD BUNCH (New Hollywood).

Eher dem europäischen als dem Hollywood-Kino zuzurechnen war auch das selbstreflektorische Moment, das Nachdenken über

1 THE WILD BUNCH *Regie: Sam Peckinpah*

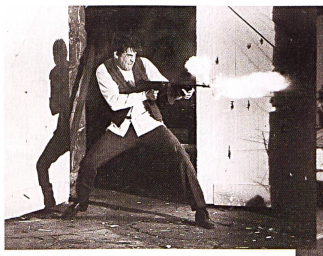
2 *Paul Newman und Robert Redford in* BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID *Regie: George Roy Hill*

3 *Warren Beatty in* BONNIE AND CLYDE *Regie: Arthur Penn*

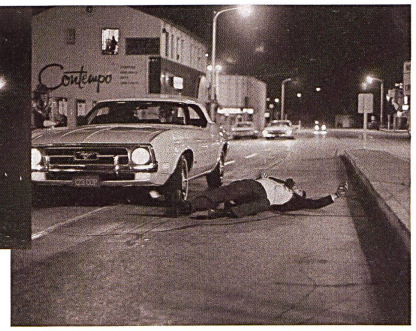
4 THE LONG GOODBYE *Regie: Robert Altman*

1

2



3



4

1 *Michael J. Pollard, Lee Purcell, Josip Elic und Richard Evans in* DIRTY LITTLE BILLY *Regie: Stan Dragoti*

2 *Timothy Bottoms und Ellen Burstyn in* THE LAST PICTURE SHOW *Regie: Peter Bogdanovich*

3 *Elliott Gould und Donald Sutherland in* M.A.S.H. *Regie: Robert Altman*

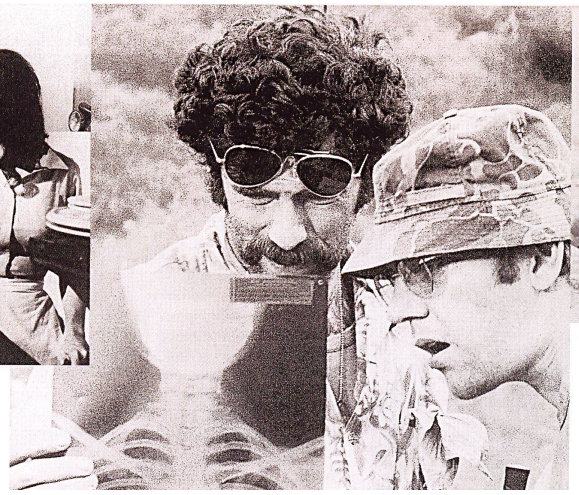
4 *Dustin Hoffman in* MIDNIGHT COWBOY *Regie: John Schlesinger*

5 *Peter Bogdanovich beim Dreh von* THE LAST PICTURE SHOW

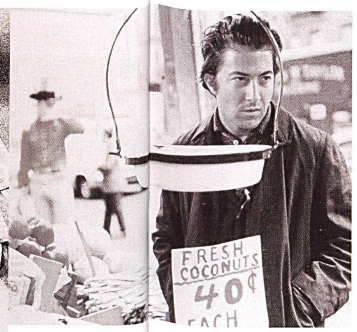
6 *Brian De Palma*

1

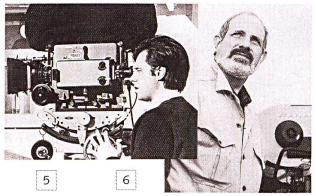
2



3



4



5 6

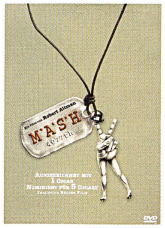
das Medium Film. New Yorker Filmemacher wie *Jim McBride* und *Milton Moses Ginsberg* hatten dies bereits vorexerziert: McBride 1967 in seinem Debüt DAVID HOLZMAN'S DIARY, der auf höchst intelligente Weise in Form eines fiktiven Dokumentarfilms gehalten ist, Ginsberg 1969 in der ebenfalls pseudodokumentarisch angelegten Voyeursstudie COMING APART, die erst dreissig Jahre später dem Vergessen entrissen wurde. *Brian De Palma* hatte dies aufgenommen in GREETINGS (1969) und HI, MOM! (1970), zwei Filmen, die in ihrer improvisiert wirkenden Form und den dokumentarischen Momenten (gedreht auf den Strassen von New York) sehr direkt von der Nouvelle vague beeinflusst waren.

Peter Bogdanovich blieb es vorbehalten, das Sujet zurückzuverwandeln in eine klassisch erzählte Geschichte, eine Liebeserklärung an das alte Hollywood: TARGETS hiess sein 1967 entstandener Debütfilm. Bogdanovich, der als Filmkritiker angefangen hatte, gelang damit ein Film, in dem er seine Liebe zum alten Kino verbinden konnte mit einer Reflexion über die Veränderungen des Kinos und der Gesellschaft. TARGETS war auch eine Hommage an Roger Cormans Art des Filmemachens, denn er verdankte seine Entstehung einschränkenden Bedingungen. So wie Corman selber Anfang des Jahrzehnts THE LITTLE SHOP OF HORRORS konzipierte, weil ihm ein Produzent erzählte, sie hätten da in einer Ecke des Studios noch Kulissen, die in wenigen Tagen abgerissen würden, und ob er wohl einen *plot* in petto hätte, um diese Kulissen noch schnell übers Wochenende für einen *quickie* nützen zu können, so erwähnte Corman jetzt gegenüber Bogdanovich (der – vor und hinter der Kamera – ebenfalls an THE WILD ANGELS beteiligt gewesen war), dass Boris Karloff ihm noch einige Tage seiner Schauspielkunst schulden würde und ob er nicht Ausschnitte aus dem 1961 gedrehten Corman-Film THE TERROR verwenden könne (bei dem neben Karloff übrigens auch Jack Nicholson vor der Kamera gestanden hatte, während hinter der Kamera Francis Ford Coppola und Monte Hellman beteiligt waren). Bogdanovich ersann die Geschichte eines Horrorfilmstars, der angesichts des immer weniger subtilen Kinoschreckens seine Laufbahn beenden will, am Ende aber – in einem Drive-in – mit dem realen Schrecken in Gestalt eines amoklaufenden Todesschützen, eines Collegeboys aus gutem Hause, konfrontiert wird. Der sieht sich in seinem Versteck hinter der Leinwand, von wo aus er Schüsse in das Publikum abgibt, plötzlich gleichzeitig Karloff als Darsteller auf der Riesenleinwand und dem realen Karloff gegenüber und wird zum Häufchen Elend – ein grandioser Moment, in dem die Magie des Kinos zelebriert wird, ein Gedanke, der Bogdanovich immer sehr viel näher stand als die Realität auf den Strassen, die andere seiner Zeitgenossen für das Kino neu entdeckten. Auch wenn Bogdanovich mit dem nachfolgenden THE LAST PICTURE SHOW einen der Klassiker des «New Hollywood»-Kinos vorlegte, einen Film, der die Hommage an die Filme seiner Heroen Hawks und Ford verband mit Momenten sexueller Freizügigkeit, die dem Zuschauer klarmachten, dass er zwar einen Film *über* die amerikanischen *fifties* in einer Kleinstadt sah, aber keinesfalls einen Film *aus* den amerikanischen *fifties*, so sind vielleicht letzten Endes Bogdanovichs Verdienste als Filmhistoriker doch die bedeutenderen: seine gesammelten, oft sehr langen Interviews mit Regisseuren des klassischen Hollywood (in Buchform auf deutsch 2000 als «Wer hat denn den gedreht?» erschienen) sind ein wichtiges Stück *oral history*. In seiner Filmografie finden sich nach THE LAST PICTURE SHOW erst *nach* dem eigentlichen Ende der New Hollywood-Ära erneut Elemente dieses Kinos wieder: 1979 in der Charakterstudie SAINT JACK (die sich ganz auf ihren Protagonisten konzentriert und durch die Besetzung mit Ben Gazzara die Filme von John Cassavetes heraufbeschwört) und 1981 in (dem sträflich unterbewerteten) THEY ALL LAUGHED (der Elemente der romantischen Komödie auf den Strassen des gegenwärtigen New York ansiedelt und einem Star des klassischen Hollywoodkinos, nämlich Audrey Hepburn, ungewohnte Facetten entlockt).

Befreiung in Hollywood

«Niemand weiss irgendwas» lautet ein oft zitiertes Bonmot des Drehbuchautors William Goldman über Hollywood. Das galt mehr als je zuvor oder danach in den siebziger Jahren, als eine neue Generation von Filmemachern die Verunsicherung der Studios ausnutzte, um mit deren Geld experimentieren zu können.

Im Jahre 1969 etwa wurden mit TORA! TORA! TORA! (Regie: Richard Fleischer, Toshio Masuda und Kinji Fukasaku), PATTON (Regie: Franklin J. Schaffner) und M.A.S.H. (Regie: Robert Altman) bei der Centfox gleich drei Kriegsfilme parallel produziert: zwei aufwendige, teure Filme – und ein billiger, gänzlich auf dem *backlot* der Fox gedreht. Weil sein Film so wenig kostete (dies auch deshalb, weil die Schauspieler überwiegend vom Theater herkamen), konnte *Robert Altman* seinen Stil der Ensemble-Improvisation entwickeln und wurde im Alter von vierundvierzig Jahren und nach bereits vierzehn Jahren in der Industrie (der von Hollywood ebenso wie der der Fernsehserien und des Werbe- und Indu-

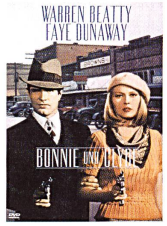


Donald Sutherland und Elliott Gould als zwei unbekümmerte Chirurgen, die sich durch Missachtung jeglicher Autorität auszeichnen. *Robert Altmans* Ensemblefilm, eine beissende Satire, spielt im Koreakrieg, aber gemeint war Vietnam. Auf DVD mit erhellendem Regiekommentar und Doku. (Fox) 1969

striefilms) plötzlich zu einem der Aushängeschilder des «New Hollywood»-Kinos.

Auch für eine Reihe von Regisseuren, die ihre Wurzeln im New Yorker Theater oder im Live-Fernsehen hatten, wirkte das «New Hollywood»-Kino wie ein Jungbrunnen. Wo *Sidney Lumet* in den sechziger Jahren oft schwerfällige Problemstücke inszeniert hatte, bevor er mit SERPICO (1973) und DOG DAY AFTERNOON (1975) die Strassen New Yorks entdeckte, da hatten Regisseure wie *Arthur Penn* und *John Frankenheimer* schon ihre Beiträge zum vorwärtsweisenden Kino der Kennedy-Ära geliefert, Frankenheimer vor allem mit dem grandiosen Paranoia-Szenario von THE MANCHURIAN CANDIDATE und Penn mit MICKEY ONE (1965), seiner verwirrenden Hommage an Kafka und das europäische Kunstkino. Bereits seine Betrachtungsweise eines klassischen Outlaws – zwischen Psychoanalyse und der Reflexion über den Medienruhm – in seinem Debütfilm THE LEFT-HANDED GUN (1958; Drehbuch: *Gore Vidal*) lässt sich lesen als Vorstudie für BONNIE AND CLYDE, einen Stoff, der über den Schauspieler *Warren Beatty* (Hauptdarsteller in MICKEY ONE) schliesslich bei Penn landete, nachdem die Autoren *Robert Benton* und *David Newman* ihn ursprünglich für François Truffaut geschrieben hatten.

War Frankenheimers Beitrag zum «New Hollywood»-Kino eher marginal (immerhin drehte er mit FRENCH CONNECTION 2 einen der wenigen gelungenen Fortsetzungsfilme, eine Charakterstudie über einen Polizisten aus Brooklyn in Marseille), so fand mit Penns BONNIE AND CLYDE (und dem parallel aufgeführten und ebenfalls von Warner Brothers produzierten THE WILD BUNCH von Sam Peckinpah) die drastische Darstellung von Gewalt Eingang in die Studio-Filme und sorgte für aufgeregte Diskussionen in den Feuilletons.



Der Outlaw als Volks- (und Medien-)Held: in *Arthur Penns* Dreissiger-Jahre-Gangsterfilm sind die traditionellen Autoritätsfiguren lächerlich oder böse. Die Gewalttätigkeit des finalen Shootouts (eher eine Hinrichtung) verstörte seinerzeit Produktionsfirma, Publikum und Presse. (Warner) 1967

Dabei hatte Penns Film eine Karriere, die so untypisch nicht war für eine Reihe jener Werke, die heute zu Recht als Klassiker des «New Hollywood»-Kinos gelten, deren Weg dahin aber ein äusserst dorniger war: Nachdem ihn das Warner-Management wegen der Gewalt wie eine heisse Kartoffel behandelte und er seine Premiere eigentlich in einem texanischen Autokino erleben sollte, wurde BONNIE AND CLYDE erst im Zuge eines Wiedereinsatzes ein Kassenerfolg.

Mit dazu beigetragen dürfte auch die lange Premierenkritik, die die New Yorker Kritikerin *Pauline Kael* diesem Film widmete – die Zeit des «New Hollywood»-Kinos war ganz gewiss das goldene Zeitalter des amerikanischen Film*kritikers*, nicht nur in der Möglichkeit, Entdeckungen zu machen und diese seiner Leserschaft zu kommunizieren, sondern auch in der analytischen Schärfe der Argumentation, die (wie im Falle von Kaels BONNIE AND CLYDE-Rezension) den Zusammenhang mit den französischen Vorbildern nicht nur diskutierte, sondern dabei durchaus ambivalent bewertete. Eine sinnvolle Selbstverständigung, die gleichwohl nicht frei war von Eitelkeiten und Einschränkungen: *Paul Schrader* musste wegen seiner Negativkritik zu EASY RIDER seinen Kritikerposten bei einem alternativen Blatt räumen (was vermutlich nicht der Fall gewesen wäre, wenn der Film nicht der durchschlagende Kassenerfolg gewesen wäre), während sich für jede Errettung eines Films durch Kael auch ein ebenso ungerechtfertigtes Abtun von bemerkenswerten Filmen wie etwa Monte Hellmans THE SHOOTING anführen lässt. Tatsache bleibt, dass Kritiker einen grösseren Einfluss hatten als heute, weil Filme damals noch mit weniger Kopien gestartet wurden und die Zuschauer – im Gegensatz zu der heutigen medialen Übersättigung, die in den achtziger Jahren begann – vorab noch nicht so viel über die neuen Filme wussten wie heutzutage. Aber es ist schon erstaunlich, in welchem Masse sich das amerikanische Kino in dieser Zeit eine Legitimation erbittet, von der Kritik, aber auch von europäischen Filmfestivals, gerade Cannes und Venedig, die als Plattformen für das «New Hollywood»-Kino zentrale Bedeutung gewinnen und dies durch zahlreiche Hauptpreise für Filme wie M.A.S.H. oder THE CONVERSATION (Regie: Francis Ford Coppola) zementierten. Die Oscar-Verleihungen dagegen, als Selbstfeier der amerikanischen Filmindustrie, legten zwar Zeugnis ab vom Grad der Akzeptanz des neuen Kinos, machten aber auch die Parallelexistenz von Old Hollywood und New Hollywood deutlich, so wenn 1969 als bester Film *John Schlesingers* MIDNIGHT COWBOY ausgezeichnet wurde (der immerhin ein «X-rating» trug, also eigentlich auf der selben Stufe stand wie pornographische Filme) und zugleich der Darsteller-Oscar an John Wayne ging.

Outlaws werden Helden

Ein oft produktives Verhältnis gingen Alt und Neu dagegen im Bereich des Genrekinos ein. Auch wenn natürlich so manche Zahlen ernüchternd sind, etwa was den kommerziellen Erfolg bestimmter Genreparodien (wie der von Mel Brooks) anbelangt, die teilweise mehr Geld an der Kasse einspielten als die Klassiker der Gattung zusammenaddiert, so spricht es doch auch für den Reichtum, den das amerikanische Genrekino im Laufe der Jahrzehnte akkumuliert hatte und der nun produktiv genutzt wurde, indem man einerseits an die Genreerwartungen des Publikums anknüpfen, diese aber auch verschieben konnte. Im Western und im Gangsterfilm wurde wie selbstverständlich der Outlaw zum Helden.

DIRTY LITTLE BILLY (Regie: *Stan Dragoti*) war ein programmatischer Titel, der die Jugend des späteren Outlaws Billy the Kid aus psychoanalytisch gedeuteter Perspektive zeigte, während in LITTLE BIG MAN (Regie: Arthur Penn) der zum Indianer gewordene weisse Protagonist (Du-

1 *Al Pacino in* DOG DAY AFTERNOON *Regie: Sidney Lumet*

2 *Warren Beatty und Faye Dunaway in* BONNIE AND CLYDE *Regie: Arthur Penn*

3 *Dustin Hoffman in* MIDNIGHT COWBOY *Regie: John Schlesinger*

4 *Jon Voight in* MIDNIGHT COWBOY *Regie: John Schlesinger*

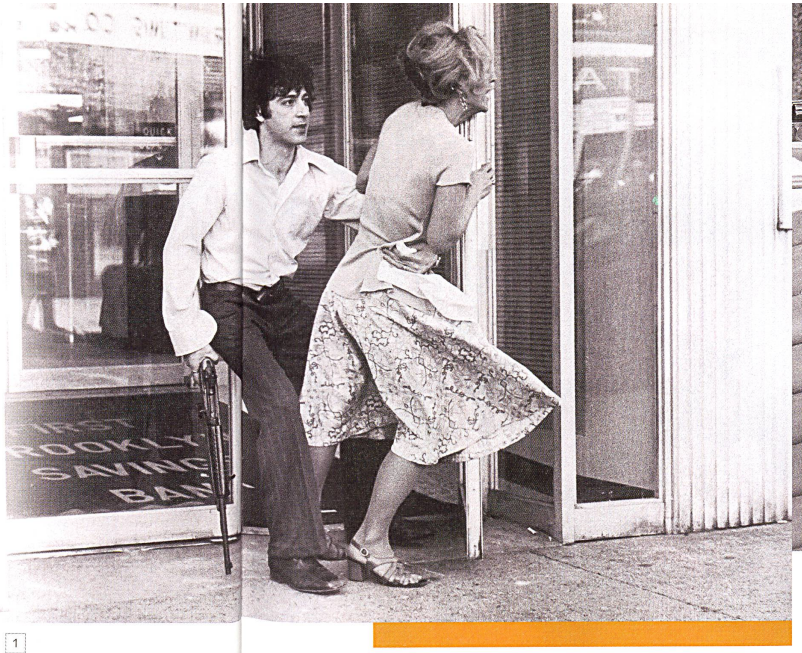
5 *Gene Hackman in* FRENCH CONNECTION 2 *Regie: John Frankenheimer*

6 *Gene Hackman und Francis Ford Coppola beim Dreh von* THE CONVERSATION

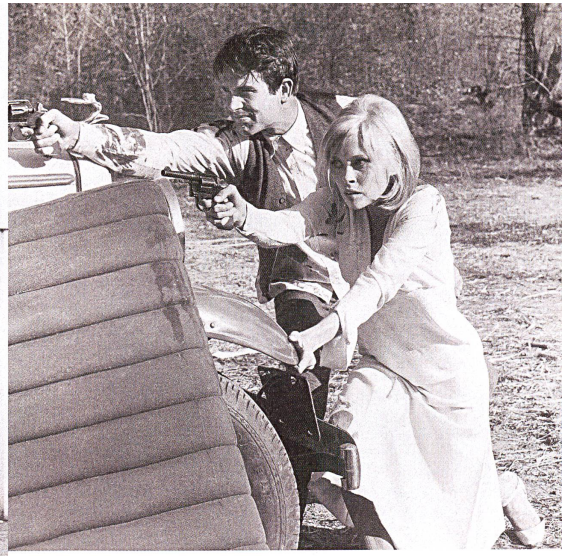
7 *Gene Hackman und Arthur Penn beim Dreh von* NIGHT MOVES

8 *James Broderick in* DOG DAY AFTERNOON *Regie: Sidney Lumet*

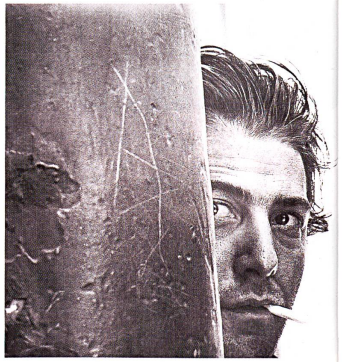
9 GREETINGS *Regie: Brian De Palma*



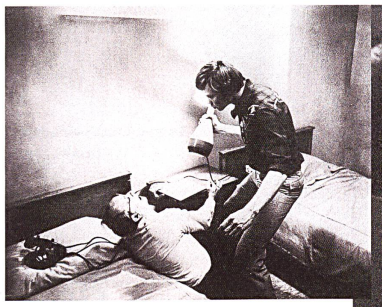
1



2

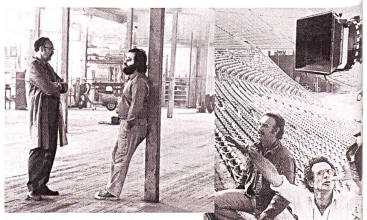


3



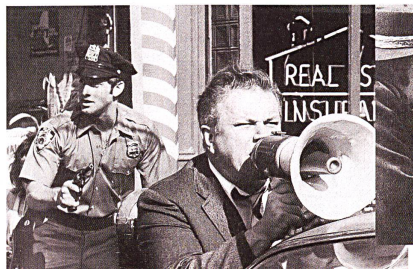
4

5

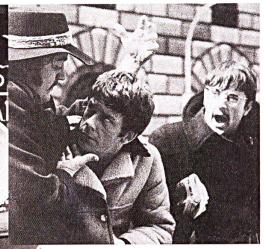


6

7



8



9

1

2

1 TWO-LANE BLACKTOP

2 THE LONG GOODBYE

3 *Julie Christie und Robert Altman bei Dreharbeiten zu* MCCABE & MRS MILLER

4 MCCABE & MRS MILLER

5 KID BLUE

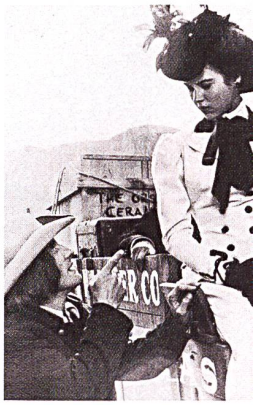
6 THE KING OF MARVIN GARDENS

7 NIGHT MOVES

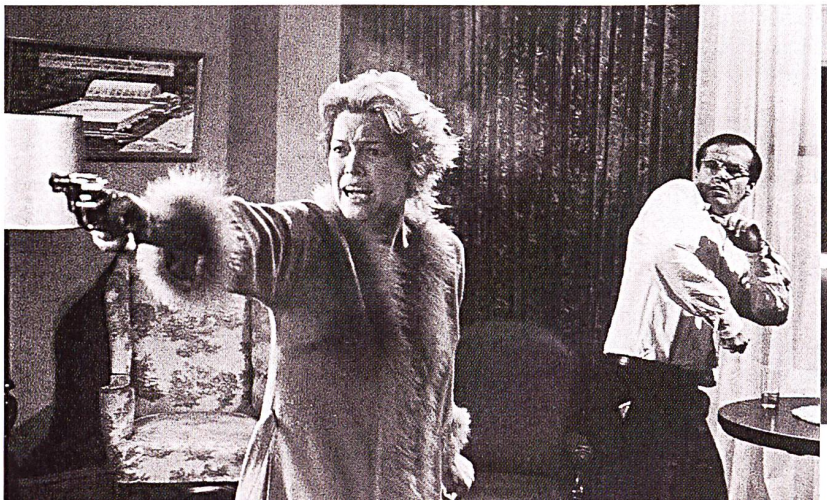
8 THE CONVERSATION

3

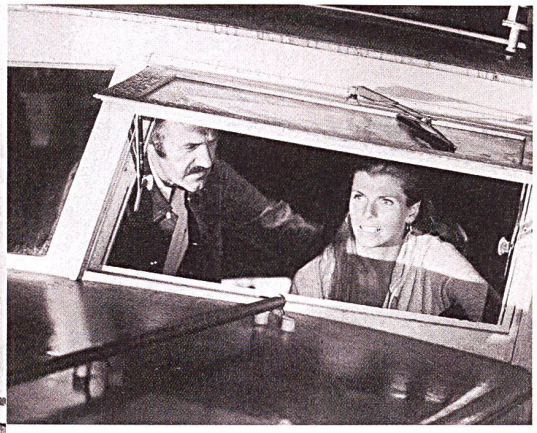
4



5



6



7

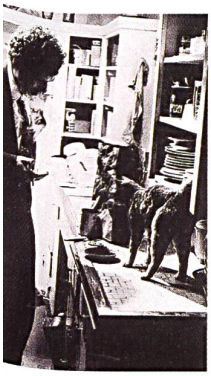
stin Hoffman) einer Galerie von Figurenstereotypen des Westerns begegnet, angeführt von der historischen Figur General Custers, der als übelster Neurotiker dargestellt wird. Die "Abrechnungen" mit der amerikanischen Geschichte bestärkten uns damals in unserer Haltung, auch wenn sie – heute wiedergesehen – manchmal arg vordergründig wirken (ähnlich wie der Italowestern mit seinem wohlfeilen Zynismus heute angestaubter und unangenehmer wirkt als die meisten amerikanischen Western aus der klassischen Periode). Die Vergangenheit aus dem Licht der Gegenwart zu beleuchten, aus der Perspektive einer Generation, die nicht nur die Politik der amtierenden Politiker infrage stellte, sondern auch die vorherrschende Geschichtsschreibung, schien uns damals nicht nur legitim, sondern überfällig – auch wir instrumentalisierten die Kunst. Der Aussenseiter im historischen Gewand, den Dennis Hopper in KID BLUE (Regie: *James Frawley*) verkörpert, der zuerst nur unangepasster junger Mann ist, der dann aber zum Outlaw wird angesichts der Engstirnigkeit der Bürger eines kleinen Ortes, auch angesichts der Fliessbandproduktion von Keramiknippes, ausgeführt von domestizierten Indianern, erweist sich heute als schenkelklatschend-schlichte Umkehrung, nicht als Anstösse gebende Filmkunst.

Insgesamt besser funktionierte die Umwertung im Genre des *neo noir*, vielleicht auch deshalb, weil wir zu dessen klassischen Figuren (Humphrey Bogart entdeckten wir quasi zur selben Zeit wie seine scheiternden Nachfahren) ein engeres Verhältnis hatten als zu den stoischen Westernern vom Schlage eines James Stewart oder gar Gary Cooper und John Wayne. Robert Altman re-imaginierte Raymond Chandlers klassischen *private eye* Philip Marlowe in THE LONG GOODBYE als, wie er selber sagte, Rip-Van-Winkle-Figur, jemand, der nach Jahrzehnten aus dem Tiefschlaf erwacht ist und nicht zurecht kommt in einer Welt, in der seine klassischen Tugenden wie Loyalität und Integrität nicht mehr zählen. Am Ende erschiesst er seinen Freund und Auftraggeber, weil der ihn als Schachfigur benutzt hat. Das faszinierte uns ebenso wie uns jene Sequenz amüsierte, in der er nicht einmal mehr seiner Katze etwas vormachen kann (indem er die "falsche" Nahrung in die Büchse mit dem richtigen Etikett umfüllt), aber Altmans Manie, den Titelsong in unzähligen Varianten immer wieder erklingen zu lassen, nervte. Bezeichnenderweise war das Plakat des Films im Stil jener Filmparodien der Satirezeitschrift «Mad» gestaltet, die aktuelle Filmerfolge bissig veralberten. Das gab dem Film einen unangenehmen Beigeschmack von kalkulierter *hipness*.

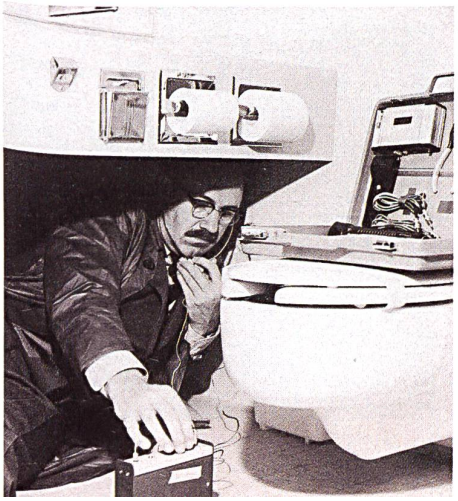
Den eindringlicheren Film inszenierte Arthur Penn (nach einer Vorlage von *Alan Sharp*). NIGHT MOVES war zornig, wo Altman smart war. Sein Protagonist war *Gene Hackman* als Harry Moseby, auf seine Art genauso weit von der Gegenwart entfernt wie *Elliott Goulds* Marlowe, ein Ex-Baseballspieler, der über Rohmer-Filme äussert, sie anzusehen sei, wie Farbe beim Trocknen zuzusehen. Seine Ehe ist zerbrochen, seine Frau betrügt ihn, und jene Frau, die ihm später das Gefühl geben wird, doch Qualitäten zu haben, ist nur eine Figur in einem Puzzle. Am Ende sind alle tot, und Hackman liegt, angeschossen und hilflos, in seinem Boot, das auf dem Wasser in einer endlosen Kreisbewegung gefangen ist.

Momente der Verstörung

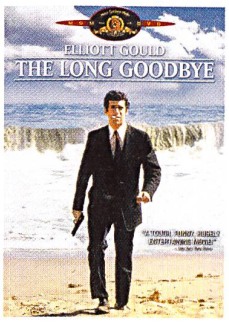
Das ist einer jener filmischen Momente, die vom «New Hollywood»-Kino für immer im Gedächtnis derjenigen eingebrannt sind, die damals mit diesem Kino gross wurden. Momente, zu denen auch das Schweigen der Männer und seine Überlagerung durch das Geräusch der Motoren in Monte Hellmans TWO-LANE BLACKTOP oder der Anfangsmonolog von Jack Nicholson in THE KING OF MARVIN GARDENS (Regie: *Bob Rafelson*) zählen, das langsame Sterben Warren Beattys im Schnee zu den Klängen von Leonard Cohen am Ende von Altmans MCCABE & MRS. MILLER, die James Dean nachahmende Kreuzigungspose *Martin Sheens* in BADLANDS (Regie: *Terrence Malick*), der langsame Zoom auf die Bank der Richter zu, die am Ende von THE PARALLAX VIEW (Regie: *Alan J. Pakula*) zu dem Schluss kommen, der Mord war die Tat eines Einzelnen, oder Gene Hackman am Schluss von THE CONVERSATION, gedankenverloren sein Saxofon blasend, nachdem er gerade seine Wohnung auf der Suche nach Abhörgeräten systematisch zerlegt hat.



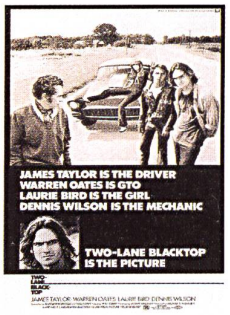
2



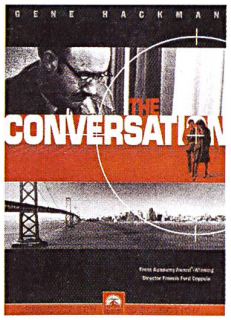
8



Von der Untauglichkeit der alten Werte: Elliott Goulds Philip Marlowe wirkt wie ein Mann, der aus einem jahrzehntelangen Tiefschlaf erwacht ist und sich jetzt nicht in der gleichermassen freizügigen wie brutalen Welt von Malibu zurechtfinden kann. DVD mit zwei Dokus: 24 Min. zum Film und 14 Min. zur Kameraarbeit von Vilmos Zsigmond. (MGM/US-Import; deutsche Ausgabe – ohne Extras? – angekündigt) 1972



Monte Hellmans existenzialistisches Road Movie. Warren Oates und Dennis Wilson liefern sich ein langes Strassenrennen – wobei das Rennen selber immer mehr in den Hintergrund gerät. Auf DVD mit Regiekommentar. (Anchor Bay/US-Import) 1971



Abhörspezialist Gene Hackman bekommt moralische Zweifel, wird in ein Komplott hineingezogen, indem er einer Fehlinterpretation aufsitzt, und sieht sich am Ende in der Rolle des hilflosen Mitschuldigen an einem Mord. Leise und langsame Charakterstudie, durch den Kassenerfolg von THE GOTFATHER ermöglicht. Auf DVD mit zwei Audiokommentaren – von Regisseur *Francis Ford Coppola* und Cutter/Sounddesigner Walter Murch. (Paramount/US- bzw. Buena Vista/England-Import) 1973

All jene Momente der Verstörung, die zumeist an die Protagonisten der Filme geknüpft waren, die manchmal so introvertiert waren, dass wir bangten, wann und wie es denn endlich aus ihnen herausbrechen würde, manchmal aber auch so offensichtlich nah am Wahnsinn, dass wir mit ungläubig staunenden Blicken ihren Aktionen folgten, sie bleiben und erinnern uns daran, dass dieses Kino kein versöhnliches war.

Ernüchterung

Was bleibt von «New Hollywood», fast dreissig Jahre nach seinem Ende? War es nur ein Zwischenspiel, muss die Betonung auf dem zweiten Wort des Begriffes liegen: «New *Hollywood*» (im Vergleich zur «*nouvelle* vague» im französischen Kino oder der «*New* Wave» im britischen) als Indiz dafür, dass hier sehr viel weniger *tabula rasa* gemacht wurde, dass es am Ende auf eine Erneuerungsbewegung hinauslief, die das alte Kino in modifizierter Form überleben liess?

Und muss man das «New Hollywood»-Kino heute nicht auch anders bewerten als jene zeitgenössischen Publikationen, für die sich «in den hervorragenden Werken die klassischen Qualitäten des traditionellen amerikanischen Kinos mit neuen Themen, neuen Seh- und Erzählweisen sowie einer neuen Selbsterfahrung vereinigt (finden)» (so der Klappentext des 1976 erschienenen «New Hollywood»-Bandes aus der «Reihe Film» des Hanser Verlags). Heute, nach dem Karriereknick, den viele der damaligen Regie-Wunderkinder seit den späten siebziger Jahren erlitten, nach der «Abrechnung» Peter Biskinds in seiner *oral history* «Easy Riders, Raging Bulls» (1998), dem «Filmsudelbuch über die siebziger Jahre» (so der Klappentext der deutschen Ausgabe) und auch im Bewusstsein, dass jene drei Filme, die die Ablösung des «New Hollywood»-Kinos zu Gunsten der Ära der Blockbuster einläuteten, von Regisseuren inszeniert (und weitgehend auch konzipiert) wurden, die zuvor Teil des «New Hollywood»-Kinos gewesen waren: *William Friedkin*, *Steven Spielberg* und *George Lucas* trugen mit THE EXORCIST, mit JAWS und mit STAR WARS dazu bei, dass die Ära der Experimente beendet wurde. Diente in diesem Licht die Zufuhr von frischem Blut nicht letztlich dazu, die Industrie zu regenerieren, sie am Leben zu erhalten, bis sie in der Lage war, diese neuen Trends in sich aufzusaugen? Und verkauften unsere Heroen, die angetreten waren als Rebellen gegen das System, sich nicht allzu schnell und bereitwillig an die neue/alte Industrie?

Biskinds Buch war eine Ernüchterung, aber eine notwendige, ein Gegenentwurf zur Idealisierung von Filmemachern, zu ihrer Inthronisierung als Götter. Es ist bezeichnend, dass viele «New Hollywood»-Publikationen so viel Augenmerk auf (einige wenige) Regisseure legen und entsprechend wenig die Arbeit der anderen am Film Beteiligten würdigen. *Martin Scorsese* und *Robert De Niro*, da ist die Symbiose zweier Talente offensichtlich, aber sonst? Die Beiträge der Autoren und Schauspieler, der Kameraleute und Produzenten, die Anteile von *Polly Platt* und *Toby Carr Rafelson* an den frühen Filmen von Peter Bogdanovich beziehungsweise Bob Rafelson – sie sind noch zu würdigen. Es war eben nicht nur die innere Dynamik des Systems, die sich umorientierte, sobald die ersten Blockbuster zeigten, dass man viel mehr und viel schneller Geld verdienen kann, wenn man einen Film mit vielen Kopien und massiver Werbung am selben Tag in möglichst vielen Kinos startete – es war auch das Versagen der Filmemacher, angesichts ihrer teilweise kometenhaften Karrieren einen klaren Kopf zu bewahren.

«We blew it» – eigentlich hat Peter Fonda mit diesem Satz in EASY RIDER schon am Anfang das Ende vorweggenommen.

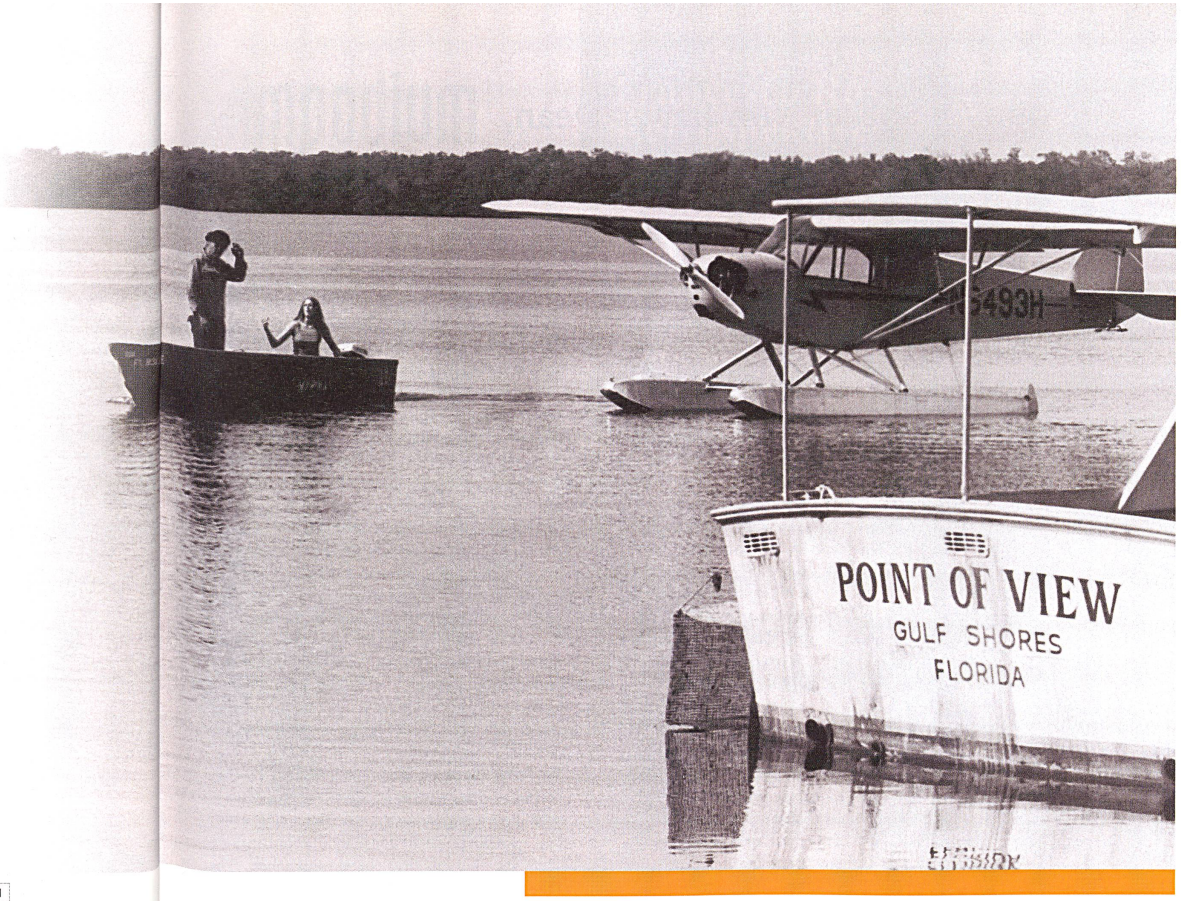
Frank Arnold

1 NIGHT MOVES
Regie: Arthur Penn

2 *Gene Hackman in* THE CONVERSATION
Regie: Francis Ford Coppola

3 *James Taylor und Dennis Wilson in* TWO-LANE BLACKTOP *Regie: Monte Hellman*

4 *Martin Sheen in* BADLANDS
Regie: Terrence Malick

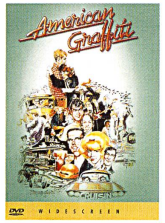


1

2

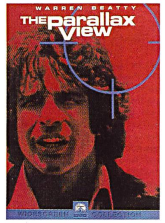
3

4



«Where were you in '62?»: die Schicksale einer Gruppe von Highschool-Freunden in der letzten Nacht, bevor sich ihre Wege trennen. Das Konzept, Nostalgie vor allem über den Einsatz von Hits aus der Zeit zu vermitteln, wurde später von jeder Menge minderbemittelter Filme geplündert. In einer Nebenrolle: Harrison Ford. Auf DVD mit abendfüllender Doku. (Universal) 1973

Ein weiteres Porträt einer Besessenheit: In *Monte Hellmans* Film ist Warren Oates als loner und drifter auf einer Reise durch die amerikanische Provinz: als Trainer von Kampfhähnen hat er nach dem Tod seines Lieblingshahns ein Schweigegelübde abgelegt. Nach dem Roman von Charles Willeford, der auch einen kleinen Auftritt hat. Auf DVD mit Regiekommentar und zusätzlich der schönen 60minütigen Doku «Warren Oates: Across the Border». (Anchor Bay/US-Import) 1974



Lokalreporter Warren Beatty wird Zeuge eines Attentats, schleicht sich in eine geheimnisvolle Organisation ein und kommt einem politischen Komplott auf die Spur. Kühler Paranoia-Thriller von *Alan J. Pakula*, Höhepunkt seiner Paranoia-Trilogie (KLUTE und ALL THE PRESIDENT'S MEN). (Paramount/US- bzw. England-Import) 1973