Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 2

Artikel: Die letzte grosse Zeit des amerikanischen Kinos
Autor: Bordwell, David / Furler, Andreas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931591

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: 08.07.2025

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

DIE LETZTE GROSSE ZEIT DES AMERIKANISCHEN KINOS

Der amerikanische Filmprofessor David Bordwell über das Neue Hollywood der siebziger und die Weiterentwicklung zum Hollywood der neunziger Jahre

ANDREAS FURLER

Frappierend an vielen Filmen New Hollywoods ist, wie unmittelbar sie die sechziger und siebziger Jahre reflektieren. Das grosse amerikanische Kino von heute wirkt vergleichsweise realitätsfern.

Tatsächlich spricht die US-Filmkritik seit einer Weile davon, dass die späten sechziger und frühen siebziger Jahre die bislang letzte Ära eines wirklich interessanten amerikanischen Kinos waren. Anschliessend – vor gut zwanzig Jahren – verbiss man sich dermassen in die Produktion von Kassenschlagern, dass diese zum alles dominierenden Marktfaktor wurden. Die Zeit davor erweist sich im nachhinein geradezu als die letzte, in der es im US-Kino noch möglich war, ein begrenztes lokales Milieu und das zeitgenössische Leben zu erforschen beziehungsweise Kommentare zu Zeitphänomenen abzugeben. Übrigens ist es in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass derzeit vieldiskutierte Filme wie Ang Lees «The Ice Storm» (ZOOM 11/97) oder Paul Thomas Andersons «Boogie Nights» in den siebziger Jahren angesiedelt sind. (Lachend:) Es sieht fast so aus, als sei jene Zeit die letzte gewesen, in der Amerika noch einen Zugriff auf die Realität hatte. Ironischerweise war es freilich die kommerzielle Stossrichtung der damaligen Aufbruchsbewegung – ein Steven Spielberg, George Lucas und bis zu einem gewissen Grad Francis Ford Coppola –, welche den heutigen Realitätsverlust einleitete.

Steven Spielberg hat 1974 mit «Sugarland Express» ein Jahr vor seinem ganz grossen Durchbruchsfilm «Jaws» ja noch einen Film auf einer klassisch sozialkritischen Linie gedreht.

Wenn man es nicht wüsste, würde man «Sugarland Express» heute gar nicht für einen Spielberg-Film halten. Spielbergs im gleichen Jahr gedrehter Fernsehfilm «Duel» hingegen nimmt schon die ganze Blockbuster-Ästhetik vorweg.

Sie meinen die Achterbahndramaturgie, in der relativ schematische Charaktere vollauf genügen?

Vor allem vermittelte «Duel» die Erfahrung, dass sich Fernsehästhetik auf Film übertragen und dann einfach aufblasen lässt. Die Idee eines einzigen, sehr einfachen Handlungsfadens wie desjenigen der Verfolgungsjagd, stammt aus den Episodenfilmen für das Fernsehen, deren normale Dauer unter einer Stunde lagen. Im klassischen Hollywoodkino musste eine derartige Handlungslinie mit weiteren verflochten werden, etwa mit romantischen Verwicklungen oder dazwischenkommenden Interessen von Nebenfiguren. Filme wie «Duel» und dann auch «Jaws» dehnten die eindimensionale Handlung einfach auf eineinhalb oder zwei Stunden aus, was in der Folge sehr beliebt wurde. Denken Sie an das Harrison-Ford-Vehikel «The Fugitive» (1993), das ebenfalls eine Fernsehserie auf Kinoformat brachte. Der Held in der Serie war ein Witwer, so dass keine Ehefrau zwischen ihn und das Fluchtmotiv kommen konnte.

Stimmen Sie mit der Einschätzung überein, dass die Kassenschlager-Manie nach «Jaws» und «Star Wars» (1977)

Vorweggenommene Jugendrevolte: Arthur Penns «Bonnie and Clyde», mit Faye Dunaway und Warren Beatty

die sozialkritischen Ansätze des amerikanischen Kinos weitgehend verdrängt hat?

Bis zu einem gewissen Grad, ja. Ich würde es allerdings anders ausdrücken. Mir scheint, dass das amerikanische Kino bis in die mittleren siebziger Jahre auf zwei Grundpfeilern basierte: den Genres und den Regisseuren. Bis zu jenem Zeitpunkt hatten wir eindeutige und interessante Genrefilme. Ebenso aber hatten wir eine grosse Zahl bedeutender Regisseure. Vergegenwärtigen Sie sich nur, wer in den späten sechziger Jahren noch alles am Leben war: John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Hawks – wenn auch nicht mehr alle auf der Höhe ihres Könnens. Die Wende zu den Siebzigern brachte dann den endgültigen Generationswechsel mit einer ganzen Reihe starker junger Regisseure. Doch – aus persönlichen Gründen oder den Zwängen der Industrie heraus – erfüllten viele von ihnen ihre Versprechungen nur teilweise.

Ich würde zum Beispiel sagen, dass Coppola trotz einiger hervorragender Filme hinter seinem Potential zurückgeblieben ist, weil er in Verwirrung darüber geriet, ob er ein Produzent oder ein Regisseur sei. Er wollte ein *dealmaker* im alten Hollywoodstil werden, weshalb er sein Studio Zoetrope gründete. Gleichzeitig aber wollte er möglichst persönliche Filme machen. Dies ist eine äusserst schwierige Kombination. Vergleichen sie nur seine einstigen Ambitionen mit dem, was er heute macht. Eine Zeitlang wollte er Goethes «Wahlverwandtschaften» verfilmen...

...und exklusiv in einem gläsernen Hotel am Lake Tahoe zur Aufführung bringen, wohin dann die ganze Welt pilgern sollte!

Das entsprach der wunderbaren Verrücktheit, die er anfänglich hatte. Und was macht er heute: das Kinderfilmchen «Jack» (1996). George Lucas ist ein Gegenbeispiel. Er sagte sich: Ich bin ein Produzent. «THX 1138» (1970) und «American Graffiti» (1973) freilich lassen erahnen, dass er das Zeug zu einem ziemlich guten Regisseur hatte. Spielberg wiederum sieht sich als Victor Fleming des zeitgenössischen Kinos, als Studio-Vertragsregisseur mit der Sensibilität eines Produzenten. Ich glaube, viele Leute dieser Generation hätten aufregendere Regisseure werden können, wenn sie nicht verwöhnt worden wären. Alle die genannten hatten nämlich ziemlich früh Erfolge von zuvor unbekannten Dimensionen.

«COPPOLA BLIEB TROTZ EINIGER HERVORRAGENDER FILME HINTER SEINEM POTENTIAL ZURÜCK»

Neues Frauenbild: Francis Ford Coppolas «The Rain People», mit Robert Duvall und Shirley Knight

Auf die ganze Bewegung des Neuen Hollywood hin gesehen, ist die Sache allerdings komplizierter. Manche Regisseure wurden einfach repetitiv oder konnten sich der Blockbuster-Mentalität nicht fügen. Ein Regisseur wie Terrence Malick («Badlands», 1973, «Days of Heaven», 1978), der später Philosophieprofessor in Texas wurde und derzeit gerade wieder seinen ersten Film seit zwanzig Jahren dreht, hatte einfach ein Temperament, das da nicht hineinpasste.

Allerdings trat in den siebziger Jahren auch ein eigensinniger Kopf wie David Lynch hervor, der heute noch produziert.
Gewiss, doch er ist einer der wenigen profilierten Regisseure und bezeichnenderweise nicht allzu aktiv. Andere Talente sind ziemlich unstet und machen einmal einen ziemlich guten, dann wieder einen schwächeren Film wie etwa Tim Burton. Heute liegt die Stärke des amerikanischen Kinos eindeutig bei den Genres. Das erste Mal seit den zwanziger Jahren existieren einfach nicht so viele interessante Regisseure.

Wie erklären Sie es sich, dass gerade die gross angelegten amerikanische Filme heute weniger realitätsverhaftet sind als in den siebziger Jahren?
Ich glaube, viele dieser Filme zielen heute eine Art Klassikerstatus an, indem sie sich von der Aktualität absetzen. Denken sie an Filme wie «Raiders of the Lost Ark» (1980) oder «Star Wars», die so angelegt sind, dass man sie sich auch nach dreissig Jahren noch ansehen kann in der Art eines Disneyfilms. Es sind alterslose und daher beliebig rezyklierbare Filme, gerade weil sie keinerlei Bezug zur zeitgenössischen Welt haben. Sie treiben einzig in *entertainment land.* Filme, die eine Verbindung zur jeweils gegenwärtigen Gesellschaft hatten, sind in letzter Zeit keine starken Vorbilder für Hollywood gewesen. Dieser Bereich ist primär dem Fernsehen überlassen worden. Es ist bemerkenswert, wie wenige amerikanische Kinofilme sich in den letzten 15 Jahren etwa mit häuslicher Gewalt oder politischer Korruption auseinandergesetzt haben. Sofern sie überhaupt von Politik handeln, sind es mehrheitlich *feel good*-Komödien wie Ivan Reitmans «Dave» (1993) oder Rob Reiners «The American President» (1995), also keine Filme über politische Vorgänge. Bemerkenswert ist auch, dass es in den USA mit Ausnahme von Mel Brooks' «Life Stinks» (1991) und einigen kleineren Komödien keinen einzigen ernsthaften Film über Obdachlosigkeit gegeben hat – einem der chronischen gesellschaftlichen Probleme der achtziger und frühen neunziger Jahre. Das Thema wurde ausschliesslich im Fernsehen abgehandelt. Auf eine gewisse Weise hat das Kino dem Fernsehen alles überlassen, was sich auf aktuelle Themen bezieht. Den anspruchsvolleren Fernsehfilm kann man heute geradezu gleichsetzen mit zeitgenössischem gesellschaftlichen Kommentar auf eine Weise, die für Filme nicht zutrifft.

Ich habe eher den Eindruck, dass viele von ihnen zwar realistische Ansätze haben, durch ihre schnelle und stereo-

Streifzug durch die Alternativkultur: Dennis Hoppers «Easy Rider», mit Dennis Hopper und Peter Fonda

type Produktionsweise die Realität aber zugleich sterilisieren, da sie auf Klischees zurückgreifen und jede Art von Radikalität vermeiden müssen.

Da bin ich einverstanden, in der Tat ist es eine völlig andere Sphäre kultureller Produktion, denn Fernsehfilme haben gemessen an Hollywood-Standards sehr kleine Budgets. Sie beruhen auf Schauspielern, die dem Fernsehpublikum vertraut sind, und benutzen mit Vorliebe Schemen des Melodramas, in welche die jeweiligen Anliegen dann hineingearbeitet werden. Es ist einfach eine andere Art, mit Aktualität umzugehen, auch in meinen Augen natürlich keine vollkommen befriedigende. Ziehen wir die Filme der späten sechziger und frühen siebziger Jahre zum Vergleich heran, beispielsweise Peter Bogdanovichs Erstling «Targets» (1968), Coppolas «The Rain People» (1968) oder Bob Rafelsons «Five Easy Pieces» (1970), so sind das alles Filme mit gesellschaftskritischen Stellungnahmen. Dieser Aspekt des Hollywood-Kinos hat wirklich einen Niedergang erlebt.

In den späten sechziger Jahren trat er auf geradezu dramatische Weise hervor. Erklären Sie sich das mit dem damaligen Aufbruchsklima?

Gewiss, allerdings sollte man auch nicht in eine Romantisierung jener Zeit verfallen. Viele Filme, die damals revolutionär und ungeheuer authentisch wirkten, sehen heute schon sehr stilisiert aus, «Midnight Cowboy» (1968) etwa von John Schlesinger. Gemessen am heutigen Standard sind manche technisch auch geradezu peinlich schlecht gemacht. Im Kontrast zu den herkömmlichen Hollywoodkisten, einem Musical wie «The Sound of Music» (Robert Wise, 1964) zum Beispiel, zeigten sie aber mindestens ein Bewusstsein für bestimmte Aspekte des zeitgenössischen Lebens. Auf eine gewisse Weise waren auch Arthur Penns «Bonnie and Clyde» (1967) oder Sam Peckinpahs «The Wild Bunch» (1968) Filme der aufkommenden Alternativkultur, obschon sie nicht direkt vom zeitgenössischen Leben handelten. Sie waren Teil einer kritischen Sensibilität, die beispielsweise Autoritäten als kritisierbar zeigte. Oft wurden da natürlich Rebellen und *outcasts* emporstilisiert, aber genau wie bei der Popmusik dieser Zeit handelte es sich um ernsthafte Versuche, den Leuten neue Sehweisen nahezulegen. Viele Regisseure jener Zeit kamen aus dieser Tradition, auch Leute, die älter waren wie ein Robert Altman, der sehr bewusst, geradezu prahlerisch als Figur der Gegenkultur auftrat.

Polemisch könnte man über die Zeitwende von den Siebzigern zu den Achtzigern sagen: Die Regisseure der Siebziger wussten Bescheid über das Kino, waren aber auch an der zeitgenössischen Realität interessiert. Die nachfolgende Generation wusste vor allem Bescheid über das Kino. Nehmen Sie etwa Robert Zemeckis («Back to the Future», 1985, «Forrest Gump», 1994, «Contact», ZOOM 10/97), der mit Filmen für Spielbergs Produktionsgesellschaft gross geworden ist. Heute ist er einer der drei Topregisseure Hollywoods. Wer seine Filme sieht, muss sich doch fragen: Worüber weiss Zemeckis Bescheid ausser über das Arbeiten

für Steven Spielberg? Gegen meine eigene Polemik muss ich freilich sagen, dass Zemeckis zweiter Film, «Used Cars» (1980), noch eine unglaublich harsche Kritik an Amerika war. Was ihn veränderte, war, dass er der Protegé eines extrem erfolgreichen Mannes wurde.

Wie weit wurde das junge europäische Kino der sechziger Jahre in den USA eigentlich wahrgenommen?
Sehr, sehr weit. Heute kann man sich das kaum mehr vorstellen. Heute sieht man in den USA ja so gut wie kein europäisches Kino mehr. 1965 war das ganz anders: Man konnte darauf zählen, dass der neuste Godard innerhalb von sechs Monaten nach der französischen Premiere gezeigt werden würde, und zwar nicht nur in New York und Los Angeles, sondern auch in einer Stadt wie Madison, Wisconsin.

Alle die jungen Regisseure New Hollywoods, ein Martin Scorsese, Francis Ford Coppola oder Peter Bogdanovich sahen diese Filme und liessen sich davon beeinflussen. In den vergangenen 15 Jahren hingegen hat sich das amerikanische Kino verhalten, als sei nichts passiert im Weltkino, vielleicht mit der Ausnahme von Hongkong und den zugewanderten zwei oder drei Regisseuren pro Land. Wir haben jetzt ja sogar einen Finnen!

Natürlich den Actionkonfektionär Renny Harlin und nicht den Querkopf Kaurismäki.
Selbstverständlich sind es hauptsächlich jene, die perfekt ins System passen. Ich nehme auch nicht an, dass die Leute, die Renny Harlin angestellt haben, irgendetwas über das skandinavische Kino wissen oder gar etwas davon aufnehmen wollen. Und das ist eine bezeichnende Veränderung. Es gab eine Zeit, in der man unablässig davon sprach, François Truffaut oder Jean-Luc Godard einen Hollywood-Film inszenieren zu lassen. Truffaut war tatsächlich eine Weile für «Bonnie and Clyde» im Gespräch.

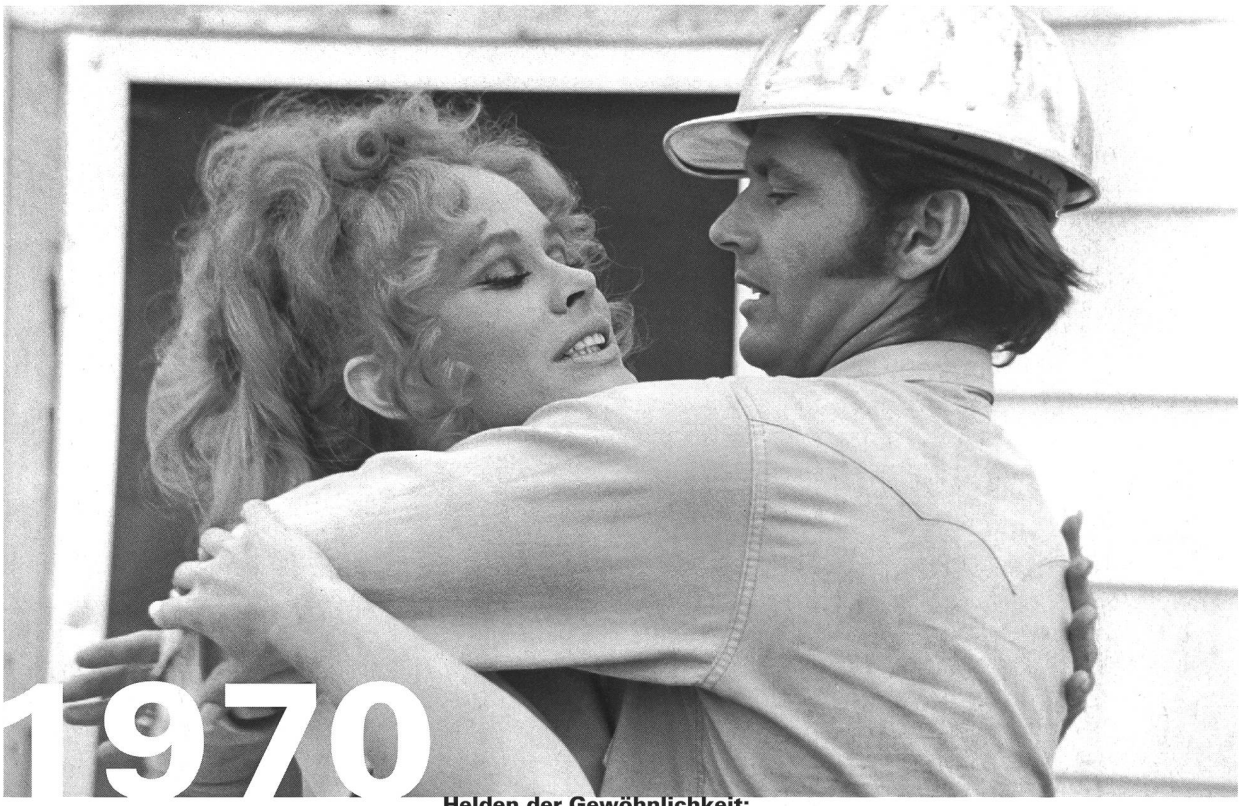
Kreative Leute in Hollywood nahmen damals einen Akira Kurosawa wirklich wahr, ebenso einen Eric Rohmer, Jacques Rivette und sogar Alexander Kluge. Heute kennt kein Mensch in Hollywood die taiwanesischen Regisseure Hou Hsiao-Hsien und Edward Yang. Ich wäre sehr überrascht, wenn Oliver Stone etwas von den Iranern Abbas Kiarostami oder Mohsen Machmalbaf gehört hätte.

Ausser an Festivals sind diese «Exoten» ja nur noch in Kinokulturen zu sehen, die keine reinen Hollywoodkolonien sind.
Der Graben zwischen dem kommerziellen Globalkino und dem Festivalkino wird in der Tat immer tiefer. Es gibt heute eine ganze Reihe talentierter Filmemacher, die ihre Filme im Grunde nur noch für die Festivals drehen. Wenn der Iran heute aufhören würde, Filme zu machen, oder Taiwan (wo es praktisch schon geschehen ist), würde das für die Weltfilmindustrie keinerlei Unterschied machen. Die Verhältnisse sind hier wie bei der Oper. Dank dem Vertrieb durch Weltkonzerne kann man heute alle grossen Opernhäuser überall auf der Welt auf CD hören. Aber wenn man eine bestimmte Walküre-Interpretation mit einer bestimmten Sängerin sehen will, muss man nach Bayreuth fliegen. Wer «Men in Black» (Barry Sonnenfeld, 1997) sehen will, braucht sich weltweit wirklich keine Sorgen zu machen, und zwar sowohl jetzt wie für den Rest des Lebens. Aber wer an Kiarostamis «Ta'am-e gilass» (Der Geschmack der Kirschen, 1997; Kritik S. 42) interessiert ist, muss nach Paris fliegen.

Wohlverstanden: Ein Godard-Film machte auch früher kein Geld, aber er war überall zu sehen. Seit zehn Jahren ist kein einziger Godard in den USA herausgekommen. Hollywood ist eine sehr insuläre Kultur geworden, seine Regisseure sind längst nicht so offen für europäische, asiatische oder südamerikanische Einflüsse, wie sie es einst waren. Vielleicht hat man früher auch recht dümmlich von solchen Vorbildern abgekupfert. Aber der Austausch war auf alle Fälle da. Ein Film wie Coppolas «The Conversation» (1974) hätte ohne die Wahrnehmung Antonionis nicht entstehen können. Dasselbe gilt für Scorseses «Taxi Driver» (1975), einer amerikanisierten Version von Bresson. Der Drehbuchautor Paul Schrader sagte seinerzeit: «'Taxi Driver' ist mein 'Journal d'un curé de campagne'». Das ist möglicherweise ein aberwitziger Ausspruch. Doch mindestens wusste Schrader, wer Bresson ist.

In Ihrem Buch über das klassische Hollywoodkino argumentieren Sie allerdings, dass New Hollywood die Einflüsse des modernen europäischen Kinos adaptiert habe, ohne das klassische Erzählmodell grundlegend in Frage zu stellen.
Natürlich stellte dieses Kino eine Herausforderung dar, jedoch keine radikale. Nehmen wir nochmals Coppolas «The Conversation». Das ist zweifellos eine neue Art von Detektivgeschichte, deren Originalität ich keinesfalls bestreiten würde. Dasselbe gilt für Robert Altmans «McCabe and Mrs. Miller» (1971) oder «The Long Goodbye» (1973). In allen amerikanischen Fällen aber stellt das Genre den Bezugrahmen dar, der nie gesprengt wird. Nehmen Sie hingegen Godards «Bande à part» (1964), Rivettes «L'amour fou» (1968) oder jeglichen Film von Theo Ange-

«ICH WÄRE SEHR ÜBERRASCHT, WENN OLIVER STONE ETWAS VON DEN IRANERN ABBAS KIAROSTAMI ODER MOHSEN MACHMALBAF GEHÖRT HÄTTE»



Helden der Gewöhnlichkeit:
Bob Rafelsons «Five Easy Pieces», mit Karen Black und Jack Nicholson

lopoulos. Diese Filme lassen sich keinem bestimmten Genre zuordnen.

Im kommerziellen Schaffen der USA hingegen werden Innovationen immer in die Genres integriert. Zugegebenermassen hat man diesen Rahmen in den späten sechziger Jahren zum Teil gewaltig ausgedehnt. Dass ein Film wie Monte Hellmans Roadmovie «Two-Lane Blacktop» (1971) in den USA überhaupt entstehen konnte, ist wirklich sehr aussergewöhnlich. Möglich waren solche Verrücktheiten allerdings ganze zwei Jahre lang, vor allem nach dem Erfolg von Dennis Hoppers «Easy Rider» (1969).

Man hört manchmal, dass der Flop von Hoppers abstrusem Nachfolgefilm «The Last Movie» (1971) für die Studios das Signal war, die Experimentierlabors wieder zu schliessen. Stimmt das?

Dieser Frage ist meines Wissens bislang niemand seriös nachgegangen. Meine Hypothese wäre, dass es weniger der Misserfolg dieser Aussenseiterfilme als der kolossale, völlig unerwartete Erfolg von «The Godfather» (Francis F. Coppola, 1972), «American Graffiti», «Jaws» (1975) und schliesslich «Star Wars» war, der den Spielraum wieder einengte. Ich meine, was hat ein Film wie «The Last Movie» denn schon gekostet! Das waren keine teuren Filme und also auch keine gravierenden Verluste. Die neuen Kassenschlager hingegen zeigten, dass sich Hollywood tatsächlich neu erschaffen liess, und dass es dazu einfach junge, talentierte Regisseure brauchte, die willens waren, sich nach dem Massengeschmack zu richten, statt ihre eigenen Wege zu gehen.

Die formalen Neuerungen und die gesellschaftkritische Haltung der neuen Regisseure gingen ja auch ungeheuer schnell im Mainstream auf – im positiven wie im negativen Sinn.

William Friedkin ist ein klassisches Beispiel für die zweite Kategorie. Als Friedkin 1971 «The French Connection» vorlegte, dachte man von ihm, dass er die Inkarnation des Neuen Hollywood würde. Stattdessen erwies er sich bald als reiner Kommerzfilmer. Wie immer bei solchen Aufbruchsbewegungen – genauso bei der französischen Nouvelle Vague der sechziger Jahre oder dem Neuen deutschen Film der siebziger – handelt es sich eben nur um eine Kreuzung von Wegen, die in ganz unterschiedliche Richtungen wegliefen. Peter Bogdanovich und Bob Rafelson beispielsweise hatten vollkommen unterschiedliche Auffassungen vom Kino. Bogdanovich war ein Nostalgiker, der das klassische Hollywood wiedererfinden wollte. Er hatte Monographien über Alfred Hitchcock und Orson Welles geschrieben und begann dann, einen Film in jedem Genre zu machen. «Targets» war sein Thriller, «The Last Picture Show» (1971) das ländliche Drama, «What's Up, Doc?» (1971) seine *screwball*-Komödie. Rafelson dagegen fühlte sich weit mehr den Werten der Alternativkultur verpflichtet. Sein Erstling «Head» (1968) ist ein ganz schön überraschender Film: einerseits eine Komödie mit den Monkees, doch dann auch ein irrer Drogen- und Psychotrip.

1971

Wiederkehr der Nostalgie: Peter Bogdanovichs «The Last Picture Show», mit Timothy Bottoms und Eileen Brennan

Viele der damaligen Newcomer kamen vom sogenannten *exploitation filmmaking* eines Roger Corman und anderer B-Film-Produzenten, die mit billigen kleinen Filmen aktuelle Trends ausschlachteten. Bereiteten diese Firmen den Boden für den Aufstieg der heutigen *independents*?

Der Aufstieg des unabhängigen Filmschaffens ist tatsächlich ein Phänomen, das parallel lief zur Hollywood-Renaissance. Das kommt daher, dass die grossen Studios in jener Zeit ziemlich verwirrt waren. Ab 1966 fuhren sie grosse Verluste ein, unter anderem mit pompösen Musicals, die unversehens den Kontakt zur Zeit verloren hatten. Diese Situation erlaubte es einer grossen Zahl kleiner Firmen, Nischen zu besetzen. Denken Sie etwa an George A. Romeros Zombiefilm «Night of the Living Dead» von 1968, der eine bis in die Gegenwart wirksame Horrorreihe initiierte. Noch heute ist es so, dass ein Student in einer Filmschule die beste Chancen mit einem Horrorfilm für eine halbe Million hat, der dann zwar nie im Kino herauskommt, sondern direkt in die Video- oder Fernsehverwertung geht. Offensichtlich gibt es da einen Markt für Einsteiger. Allerdings sind mehr Techniker als Regisseure daraus hervorgegangen. Auf der anderen Seite gab und gibt es die Filmschulabgänger. Mittlerweile sind sie derart zahlreich, dass sie meist zuerst in der Werbung, beim Fernsehen oder eben im *exploitation*-Sektor arbeiten müssen. Die Herkünfte sind also sehr verschieden. Dennoch kommt es in Hollywood zu einer Nivellierung, da sich seine heutige Produktion in drei bis vier Kategorien einteilen lässt.

Wie würden Sie die Kategorien umreissen?

Am einen Ende des Spektrums liegt der Blockbuster, der darauf zugeschnitten ist, dass ihn jeder sehen will. Am andern Ende liegt die Beziehungs-Studie, der bescheiden angelegte und budgetierte Film, der heute vor allem von den *independents* betreut wird. In diesem Zusammenhang ist es übrigens interessant, dass ein Grossteil der Presse Hollywoods Darstellung unwidersprochen gelassen hat, nach der 1997 das grosse Jahr des unabhängigen Kinos war, das nun Oscars gewinnt.

In Wahrheit gehören diese angeblich unabhängigen Firmen natürlich auch den Hollywood-Studios, welche ihre Filme verleihen. Eine Firma kann ihre Filme noch so unabhängig produzieren – wenn ein grosses Studio ihren Verleih übernimmt, wird immer das Studio das grosse Geld damit machen. Taktisch ist es allerdings ausserordentlich günstig für die Studios, wenn sie sagen können: Schaut euch mal die Vielfalt Hollywoods an. Wir machen eine Riesenkiste wie «Men in Black», wir machen eine kleine Beziehungsstudie wie «She's the One» (ZOOM 11/96) und wir machen alle die Filme dazwischen.

Die *independents* werden auch als Hollywoods Trendschnüffler bezeichnet.

Die Studios hätscheln, finanzieren und verleihen *independents*, weil sie besser als irgendwer sonst wissen, dass im Publikum eine ständige kulturelle Diskussion in Gang ist. Sie wollen keine Filme für Grosseltern, sondern für Eltern

Neue Kassenschlager am Horizont: Francis Ford Coppolas «The Godfather», mit Talia Shire und Marlon Brando

und vor allem für ihre Kinder machen. Nun nimmt die jüngere Generation unablässig Einflüsse aus unterschiedlichsten Richtungen auf: TV-Stars, Popstars, Tagesaktualitäten, alle Arten von Modeströmungen. Die Studiomanager sind selbst viel zu weit entfernt von diesen schnellen Entwicklungen. Also brauchen sie junge Talente, die ihnen sagen, wie junge Leute denken. Und da wird der *independent*-Sektor sehr wichtig.

Gleichzeitig haben die Studios heute quasi auf einer Metaebene verstanden, dass es wichtig ist, diesen Zuträgern weiterhin den Anschein der Randständigkeit zu geben. Quentin Tarantino muss aus diesem Grund so wirken, als sei er noch immer ein Hollywood-Aussenseiter, irgendwie hip und am Rand, was er natürlich überhaupt nicht ist. Er ist ein *player* wie jeder andere. Auch Sean Penn muss aus diesem Grund wie ein Verweigerer aussehen, ebenso Dennis Hopper, dem ein Comeback mit dem Gütesiegel Rebell gewährt wurde. Hollywood hat also längst verstanden, dass es ein gewisses Marktpotential für die Idee gibt, gerade nicht Hollywood zu sein, was unwillkürlich mit Verrücktheit, Unangepasstheit und Kreativität assoziiert wird.

Wird die *independent*-Szene weiter boomen?

Man darf sich da nichts vormachen. Das legendäre *independent*-Festival Sundance ist mittlerweile eine Spezialboutique der Industrie, wo Leute diese Art von Filmen kaufen, weil es einen Markt dafür gibt. Ich meine aber, dass dieser Markt allerdings bald zusammenbrechen wird. Ich glaube, es gibt zuviele *independent*-Filme, die Leute können sie kaum mehr unterscheiden, die gleichen Schauspieler, Scripts und Titel werden unablässig rezykliert.

Wie aber steht es mit der grossen Mitte zwischen Blockbuster und *independent*-Film?

Dies ist der Bereich des mittelgrossen sogenannten A-Films mit einigen soliden Stars. Daraus hat Hollywood viele seiner besten Filme hervorgebracht. Sehen Sie sich die Filme des Zürcher New-Hollywood-Zyklus an. Die meisten davon sind in diesem Bereich: keine Big-Budget-Extravaganzen, aber bedeutende Filme. Hier liegt heute das wirkliche Problem. Niemand weiss, was man mit diesem einst so ergiebigen Sektor anfangen soll. Der klassische A-Film ist verlorengegangen, weil Filme in diesem Bereich in den letzten Jahren Richtung Blockbuster ten-

«IN TAT UND WAHRHEIT GEHÖREN DIE GEFEIERTEN *INDEPENDENT*-FIRMEN DEN GROSSEN HOLLYWOOD-STUDIOS»

dieren, was die narrativen Möglichkeiten einschränkt. Man sagt sich: Wenn wir diesen oder jenen A-Star für die Rolle haben können, warum nicht gleich Tom Cruise, warum nicht gleich aufs Ganze gehen? So wird aus dem mittleren unversehens ein Grossprojekt. Nehmen sie das Beispiel James Cameron, der mit «The Terminator» (1984) noch einen ausgezeichneten kleinen Genrefilm vorlegte und dann von Film zu Film bombastischer wurde, bis er schliesslich «Titanic» (ZOOM 1/98) machte, zumindest in absoluten Zahlen den teuersten Film aller Zeiten.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang scheint mir, dass heute ziemlich unbekannten und unerfahrenen Regisseuren grosse Projekte anvertraut werden.

Und zwar in wirklich unglaublichen Dimensionen! Der Grund ist banal. Man will Geld sparen. Wenn man einem Star heute 20 Millionen Dollar Gage für einen Film zahlt, verlangt ein bewährter Regisseur der A-Klasse eben auch fünf bis zehn Millionen. Also holt man einen Grünschnabel direkt von der Filmschule und zahlt ihm eine halbe Million. Oft macht das tatsächlich keinen Unterschied, weil diese Art von Projekten gigantische Maschinerien sind, die quasi von allein laufen. Wenn der Regisseur etwa mit der *découpage* überfordert ist, kann ihm immer noch ein erfahrener Kameramann aushelfen.

Es ist erstaunlich, aber zur Zeit kommen tatsächlich mehrere Dutzend grösserer Hollywoodfilme jährlich heraus, die von Debütanten inszeniert worden sind. Gerade das zeigt, wie sehr unsere Filmkultur zurzeit von Genres und Stars und nicht von Regisseuren dominiert wird. Ich glaube, niemand würde sich für die These stark machen, dass beispielsweise Woody Allens beste Werke in den letzten fünf bis zehn Jahren entstanden sind. Nicht die Regisseure, sondern die Genres sind die Basis des Blockbuster-Syndroms. An Genres und Stars führt in Hollywood kein Weg vorbei. Die eigenständigeren Regisseure haben diese Vorgaben freilich zu allen Zeiten akzeptiert – und dann etwas anderes damit gemacht.

Wir sprachen vorher von den unabhängigen Produktionsfirmen. Ihr Aufstieg in den späten sechziger Jahren hing auch damit zusammen, dass sie den Jugendmarkt und die Alternativkultur entdeckten. Eine Zeitlang galten Teenager gar als das Publikum schlechthin, vom dem Hollywood lebt. Ist das immer noch so?

Von den frühen achtzigern bis vor kurzer Zeit gingen Erwachsene tatsächlich kaum mehr ins Kino, da die Blockbuster allzu penetrant auf Teenager abzielten. Auch heute ist der Hauptharst des Publikums unter 25, weil Leute nicht mehr ins Kino gehen, sobald sie kleine Kinder haben. Das neue Phänomen ist nun aber, dass die *baby boomers*, also Leute, die in ihren Vierzigern und Fünfzigern sind, ebenfalls ein recht treues Publikum darstellen. Die Generation, die mit New Hollywood aufwuchs, hält also auch heute noch ihrem Woody Allen und ihrem Robert Altman die Stange. Ich meine, wer hat sich denn «Prêt-à-porter» (ZOOM 3/95)

Die Drogen, das Kino und die Wirklichkeit: New Hollywood 1967 – 75

ds. 1967 war Hollywood an einem Wendepunkt angelangt. Die grossen Studios erwirtschafteten kleinere Gewinne, teilweise sogar Verluste. Die alte Filmemachergarde wie John Ford, Alfred Hitchcock und Howard Hawks garantierte keine Hits mehr. Es waren «The Graduate» von Mike Nichols, «Point Blank» von John Boorman sowie Arthur Penns «Bonnie and Clyde», die 1967 den Generationswechsel einleiteten. «The Graduate» brachte mit Dustin Hoffman einen Vertreter der neuen Schauspielergeneration in einer Titelrolle, «Bonnie and Clyde» elektrisierte die Massen und wurde mit seiner Stossrichtung gegen das Establishment ein umstrittenes Ideal für die Jugend. «Point Blank» galt als Vorbild für die Filme der B-Picture-Fabrik von Roger Corman. Hier erlernten Filmemacher wie Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Peter Fonda und Dennis Hopper ihr Handwerk.

Es war letzterem vergönnt, mit seinem Film «Easy Rider» 1969 einen für diese Zeit und trotz des geringen Budgets sensationellen Erfolg zu landen. Sowohl «Easy Rider» wie auch die Filme der anderen Regisseure um Corman zeichneten sich durch einen «europäischen»-Erzählstil, Wirklichkeitsnähe sowie einen persönlichen Standpunkt aus. Die Regisseure scheuten sich nicht mehr, politisch Farbe zu bekennen. Die Helden ihrer Werke konsumierten Drogen, waren Outlaws und grenzten sich von den Werten der älteren Generation ab. Erstmals brachten sie das Lebensgefühl ihrer Protagonisten mit Folk- und Rockmusik auf die Leinwand.

Als Folge der ökonomischen Konsolidierung schufen die aus dem New Hollywood hervorgegangenen «Wunderknaben», darunter Martin Scorsese, Brian De Palma, George Lucas, Steven Spielberg und William Friedkin in den siebziger Jahren Genrefilme mit eher traditionellen Erzählmustern wie «The French Connection» (1971) von Friedkin, «The Godfather» (1972) von Coppola oder «American Graffiti» (1973) von Lucas. In dieser Zeit stiegen die durchschnittlichen Produktionskosten eines Films von einer auf fünf Millionen Dollar.

Wenn nicht bereits «The Godfather» den Bossen in Hollywood zeigte, dass sich mit den jungen Regisseuren gutes Geld verdienen liess, machte der in diesem Rahmen nie für möglich gehaltene finanzielle Erfolg von «Jaws» (1975) alles klar. Erstmals in der Geschichte Hollywoods verdiente ein Film mehr als 100 Millionen Dollar. Durch die grossen Gewinne verführt, gaben einige Regisseure der jungen Generation für die Zukunft dem *suspense*-Action-Vehikel gegenüber der persönlichen Geschichte den Vorzug. Dies konnte den Studios nur recht sein. Der Generationswechsel war damit geglückt.

Märchenmythologie der Gewalt: Terrence Malicks «Badlands», mit Sissy Spacek und Martin Sheen

angesehen ausser Leuten in meinem Alter!

In diesem Zusammenhang ist noch eine weitere Hollywood-Kategorie zu erwähnen, die unter anderem für das ältere Publikum da ist: der Prestige-Film, dessen einziger Zweck darin besteht, Oscars zu gewinnen. Hier führt man die besten Stars in einer Handlung von ernsthaft dramatischer Natur vor. Normalerweise handelt es sich also um keine Komödie und keinen Actionfilm, sondern um etwas Ernsteres und Tiefsinnigeres. Das ist das «Out of Africa»-Syndrom, der Film, der für Leute gemacht ist, die sich nur einen Film pro Jahr anschauen. Weitere Beispiele sind «The English Patient» (ZOOM 2/97) oder der kommende Spielberg-Film «Amistad» (s. Kritik S. 37). Spielberg bewegt sich ja sehr clever zwischen Popcorn- und Prestigefilm. Wenn Spielberg allerdings einen Prestigefilm macht, sieht der tendenziell auch wieder wie ein Blockbuster aus. «The Color Purple» (1986) und «Schindler's List» (ZOOM 3/94) sind ja nicht gerade bescheidene Filme, sondern verbreiten eine Aura aufgebauschter Ernsthaftigkeit.

Kommen wir nochmals auf das Publikum zurück. Zur Zeit zielen die Blockbuster auf ein immer jüngeres Publikum, eine Freigabe ab 13 oder 14 Jahren, die in Wahrheit die grosse Verlockung für die Zehn- und Elfjährigen darstellt.

Die Studios wissen heute, dass nur ein Film das Zeug zum Blockbuster hat, der letzten Endes ein Familienfilm ist. Es tönt vielleicht bizarr, aber Filme wie Jan De Bonts «Speed» (ZOOM 10/94), «Men in Black» und «The Lost World: Jurassic Park» (ZOOM 8/97) sind wirklich für die ganze Familie gemacht. Das heisst, dass man die Alterskategorie herunterbringen muss. In den späten sechziger Jahren, als Musicals wie «Star!» (Robert Wise, 1967) und «Doctor Dolittle» (Richard Fleischer, 1966) floppten, gaben die Studios die Idee des Familienfilms vorübergehend auf. Aber Spielberg und Lucas haben die Idee mit «Close Encounters of the Third Kind» (1977), «Star Wars» und «E.T.» (1982) zurückgebracht. Heute enthält ein Film wie «Men in Black» sehr bewusst einen gewissen Anteil Gags für Kinder und einen gewissen Anteil für Erwachsene. Genau das Gleiche strebt Disney seit «The Little Mermaid» (John Musker, 1989) an. Es ist also nicht so, dass Blockbuster ausschliesslich auf ein immer jüngeres Publikum abzielen. Sie versuchen eher, ihr Spektrum auszudehnen, damit niemand ausgeschlossen bleibt. Das heisst natürlich dennoch, dass es weniger anspruchsvolle Filme für Erwachsene gibt. Allerdings hat Hollywood dies auf mehrere Arten kompensiert.

Auf welche Arten?

Primär mit der Kreation dreier Genres, die ausgesprochen männlich ausgerichtet sind. In den fünfziger und sechziger Jahren noch waren die wichtigsten Genres Musicals und Komödien, während der Actionfilm im heutigen Sinn noch gar nicht existierte. Natürlich gab es Western, Krimis und Kriegsfilme. Aber das Massschneiden auf einen eigentlichen Actionstar wie Arnold Schwarzenegger existierte noch nicht. John Wayne ist im klassischen Hollywood

Sozialkritischer Anfang des neuen Mainstream-Königs: Steven Spielbergs «Sugarland Express», mit William Atherton, Goldie Hawn und Michael Sacks

der Held, der dem noch am nächsten kommt. Dennoch definierte er sich offensichtlich anders als moderne Actionstars. Erstens spielte er in einer Vielzahl unterschiedlicher Genres, und zweitens konnte er nicht rennen.

Der moderne Actionfilm kam im grossen Stil auf, als man nebst dem Teenager einen zweiten loyalen Kinogänger entdeckte: den jungen Mann über zwanzig, der auf Typen wie Bruce Willis steht und mit seiner Freundesclique oder auch mit seiner Freundin ins Kino geht. Der *young male* ist auch das Zielpublikum der beiden andern jungen Boomgenres, des Science-fiction- und des Horrorfilms. Dies sind die drei grösseren Genres, die sich seit den Siebzigern auf Kosten des Melodramas, der Komödie und des Musicals entwickelt haben.

Aber Komödien sind weiterhin ein Haupteinkommenszweig Hollywoods!

Natürlich gibt es weiterhin Beispiele für alle Gattungen, vor allem für Komödien, an denen Hollywood weiterhin interessiert ist, wenn sich gutes Material findet. Musicals hingegen existieren quasi nur noch in Disney-Filmen, und Melodramen beschränken sich fast ausschliesslich auf Adaptionen der Romane von Jane Austen und Henry James. Das Stammpublikum des Actionfilms ist übrigens eine kulturenübergreifende Konstante. Auch in Europa, Asien und Lateinamerika besteht es primär aus jungen Männern, die zu einem überproportionalen Anteil aus der Arbeiter- und Immigrantenschicht kommen.

Wie bringen Sie dieses Phänomen mit der oft zitierten Beobachtung in Einklang, dass bei Paaren meist die Frau über die Auswahl eines Films entscheidet?

Ich weiss nicht, wie weit diese Behauptung zutrifft. Es gibt natürlich das Phänomen des *date movie*, welches eindeutig die Frau wählt. P. J. Hogans «My Best Friend's Wedding» (1997) ist ein typisches Beispiel. Aber die Produzenten sind ja nicht dumm. Zum Erfolgsrezept von «Speed» etwa gehörte neben Keanu Reeves unabdingbar Sandra Bullock als weibliche Identifikationsfigur. Zweifellos werden wir noch weitere dieser Action-Teamfilme zu sehen bekommen, in denen die Frau übrigens oft den Denkerpart übernimmt, wie man es in «The Peacemaker» (Mimi Leder, 1997) sieht.

Generell hat Hollywood mit weiblichen Actionrollen (etwa Sigourney Weaver als Ellen Ripley in den «Alien»-Filmen) schon eine ganze Weile erfolgreich gewirtschaftet. Vergessen wir im übrigen nicht, dass auch ein grosser Anteil Frauen die «männlichen» Genres liebt. Vielleicht etwas weniger den Actionfilm, aber ganz gewiss den Science-fiction- und den Horrofilm. Sie machen sich keine Vorstellung von den weiblichen Fanzirkeln, die vollkommen vereinnahmt sind von «Star Trek» und «Star Wars».

Ich würde die Behauptung riskieren, dass dies eine spezifisch amerikanische Erscheinung ist.

Tatsächlich kann ich in diesem Fall nur für Amerika sprechen, wo das Phänomen mit einer ausgeprägten Fankultur während der Adoleszenz zu tun hat. In dieser Zeit ist

Bresson auf amerikanisch:
Martin Scorseses «Taxi Driver», mit Robert De Niro

die sexuelle Identität noch recht flexibel. Sie werden also 15jährige Mädchen finden, die sich für *slasher*-Filme begeistern, in denen 15jährige Mädchen erstochen werden. Offensichtlich werden da unterschiedliche sexuelle Identitäten erprobt. Der umgekehrte Weg, dass etwa Männer eine Vorliebe für Musicals oder Melodramen bekennen, scheint bedeutend schwieriger. Solche Vorlieben werden in den USA unwillkürlich als Teil einer homosexuellen Sensibilität angesehen. Auf alle Fälle aber bleiben viele auch nach der Pubertät bei ihren Präferenzen.

Vielleicht liegt auch hier der letzte und banalste Grund, weshalb wir hier so ausgiebig von New Hollywood schwärmen und beim neusten Hollywoodkino eher die Schwächen vermerken. Sie sind mit den Filmen der sechziger, ich mit jenen der siebziger Jahre grossgeworden.

Sicher, da ist etwas dran. Zwischen 15 und 20 öffnet sich ein Fensterchen. Die Filme, die man in jener Zeit sieht, die Musik, die man dann hört, wird man auf eine gewisse Weise sein ganzes Leben lieben. Das sind Offenbarungen, die einem zeigen, was Kino oder Musik sein können. Für meine Generation leisteten das eben «Psycho» und «Bonnie and Clyde», Truffaut und Godard. Für meine Studenten dagegen ist David Fincher («Seven», ZOOM 1/96, «The Game», 1997) der Grösste – allerdings, und das ist auch bezeichnend, genauso Martin Scorsese, ein Held aus den frühen Siebzigern. Ich sage Ihnen immer: «Der Kerl ist 53, könnt Ihr Euch nicht einen jüngeren Gott suchen!» ■

David Bordwell ist Filmprofessor an der University of Wisconsin-Madison und einer der bekanntesten Filmpublizisten der USA. Er gehört zu den Begründern des sogenannten Neoformalismus in der Filmwissenschaft, der die Geschichte des Mediums aus der Stilevolution heraus zu begreifen versucht. Zu Bordwells Publikationen zählen «Narration in the Fiction Film», «The Classical Hollywood Cinema» sowie Einführungen in die Filmgeschichte und -ästhetik. Zurzeit arbeitet er an einem Buch über das Hongkong-Kino.

Andreas Furler ist Filmredaktor beim Zürcher Tages-Anzeiger.

Eine ausführliche Retrospektive zum New Hollywood-Kino zeigt das Zürcher Filmpodium in seinem Februar-Programm.

«SIE FINDEN HEUTE 15JÄHRIGE MÄDCHEN, DIE SICH FÜR *SLASHER*-FILME BEGEISTERN, IN DENEN 15JÄHRIGE MÄDCHEN ERSTOCHEN WERDEN»