

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: 11.01.2026

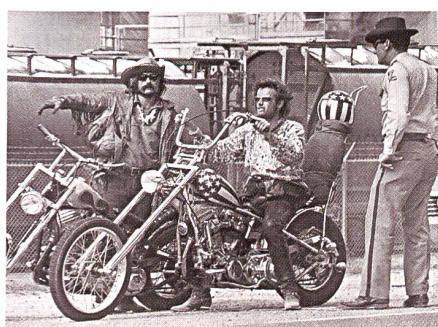
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

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 vergessen.

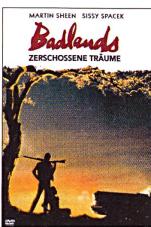
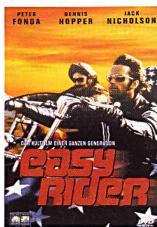
Dieses Kino erzählte Geschichten, die von dem handelten, was uns damals bewegte, die unser Lebensgefühl artikulierten (und manchmal auch mitprägten), statt uns – wie es das Hollywood-Kino zuvor und danach bevorzugte – Eskapismus, etwa mit einer «galaxy far far away», zu bieten. War es damit die grosse 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 mächtvolles 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 milliarden schweren Boxofficeflop *CLEOPATRA* (Regie: Joseph L. Mankiewicz) noch als Ausrutscher einstufen, so war die Serie ähnlich gelagter 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 ver schanzt 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 Kino kasse, den breiten Erfolg bei der Premiere und das Weiterleben als «Kultfilm», die klassische Ge-

PETER FONDA DENNIS HOPPER JACK NICHOLSON



Eine moderne Odyssee: Zwei Männer, die auf ihren Motorrädern die grosse Freiheit suchen, sind auf der Suche nach dem Abgang zu dem 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 (Dennis Hopper 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 fünfjährigen Mädchens, inspiriert von ihrer Magazinkleukte, einen Kontrapunkt schafft. Auf DVD mit zumindest Doku über die Dreharbeiten und den publikumssehenden Regisseur Terence Malick. 1973

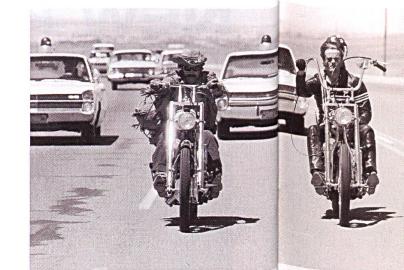
- 1 THE PARALLAX VIEW
Regie: Alan J. Pakula
- 2 Roger Corman
- 3 EASY RIDER
Regie: Dennis Hopper
- 4 Warren Beatty
in MICKEY ONE
Regie: Arthur Penn
- 5 Dustin Hoffman
in LITTLE BIG MAN
Regie: Arthur Penn



1



2



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, so lange 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 visuellen 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

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



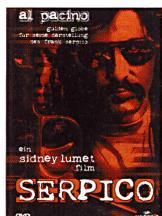
1

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 blos 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 Immanimen 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 ergrißt: man vergleiche nur die beiden – thematisch verwandten – Western Sam Peckinpahs miteinander, sci-fi 1964 gedrehten *MAJOR DUNDEE* (Old Hollywood) und den vier Jahre später entstandenen *THE WILD BUNCH* (New Hollywood).

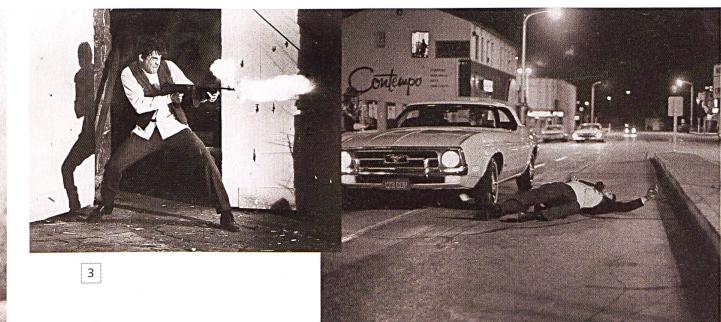
Eher dem europäischen als dem Hollywood-Wo-Kino zuzurechnen war auch das selbst-reflektorierte Moment, das Nachdenken über



Al Pacino als idealistischer Polizeineuling in New York, der später als Undercover-Polizist auf dem Markt für illegale Männer bei seinen korrekten Kollegen wie den Mafiosi und gräßlichen Chearcherperz mit einem zurückhaltend agierenden Al Pacino in der Hauptrolle. Auf DVD mit 23 Minuten (Kinowelt) 1969



2



3

4

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

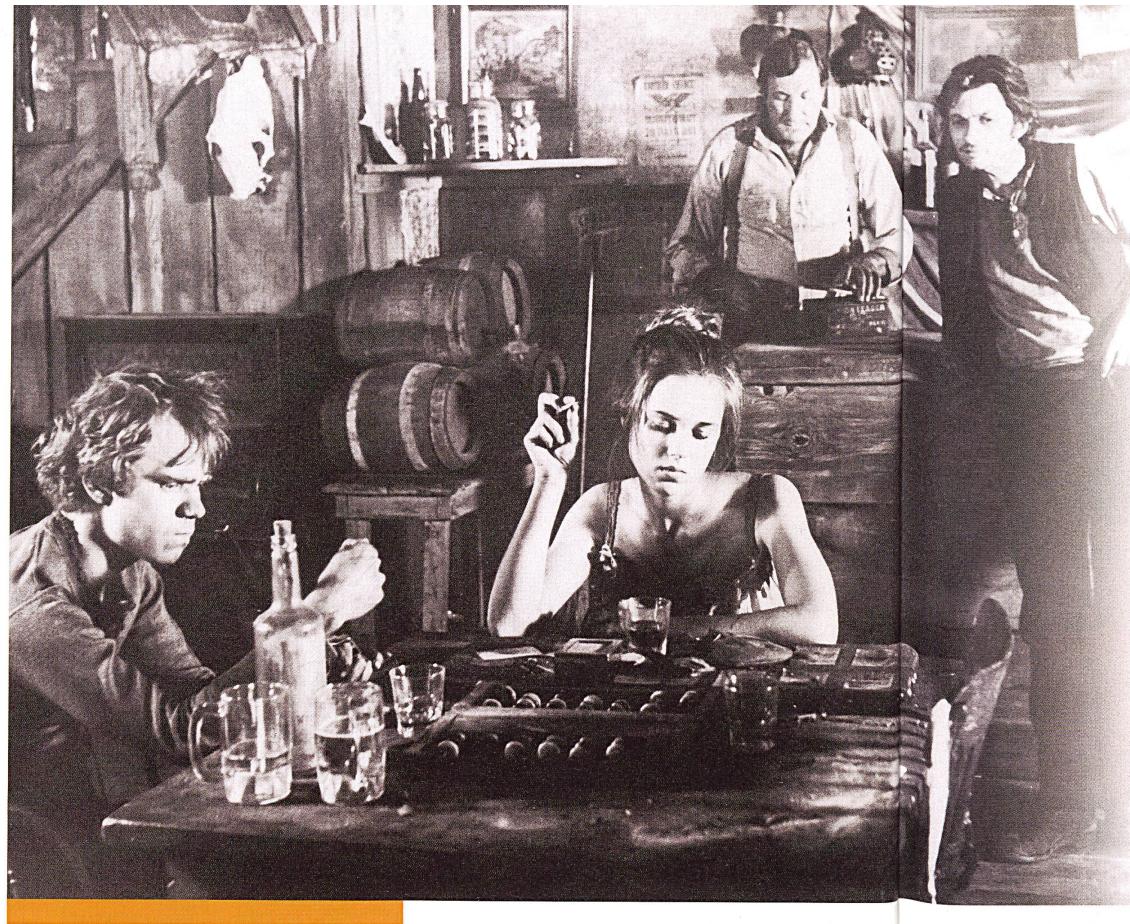
2 Timothy Bottoms und Ellen Burstyn in THE LAST PICTURE SHOW Regie: Peter Bogdanovich

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

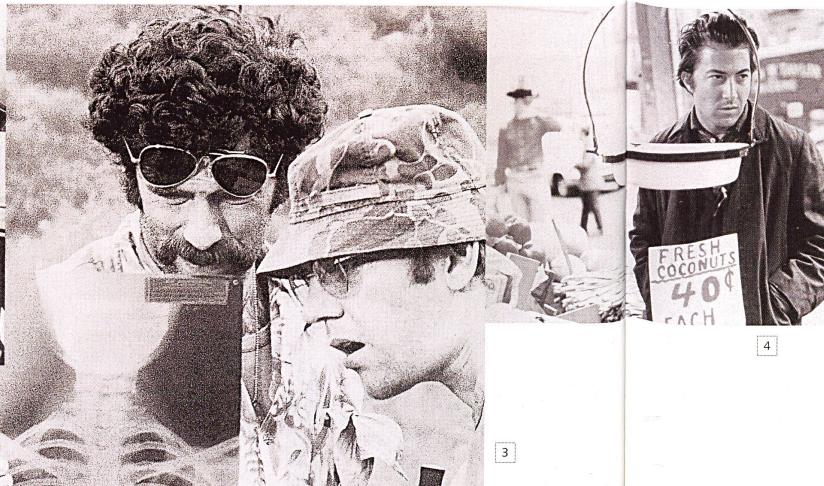
6 Brian De Palma



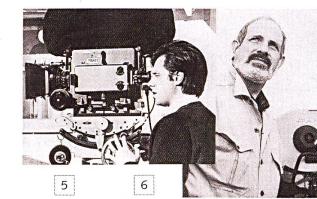
1



2



3



5



6



4

laufenden 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

das Medium Film. New Yorker Filmemacher wie Jim McBride und Milton Moses Ginsberg hatten dies bereits vorerzählt: 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 Voreuersstudie *COMING APART*, die erst dreißig Jahre später dem Vergessen entrissen wurde. Brian De Palma hatte dies aufgenommen im *GREETINGS* (1969) und *HIM, 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.

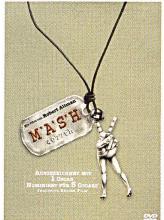
Peter Bogdanovich blieb es vorbehalten, das Sujet zurückzuverwandeln in eine klassisch erzählte Geschichte, eine Liebeserklärung an das alte Hollywood: *TARGETS* hiess sein 1967 entstandener Debütfilm. Bogdanovich, der als Filmkritiker angefangen hatte, gelang damit ein Film, in dem er seine Liebe zum 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 verdankt 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 amok

endeckten. 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 Bogdanovics 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 Versicherung der Studios ausnutzte, um mit deren Geld experimentieren zu können.

Im Jahr 1969 etwa wurden mit *TO RA! TO RA! 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 Fernsehserien und des Werbe- und Indu-



Donald Sutherland und Elliott Gould als zwei unbekümmerte Chirurgen, die sich durch Missachtung jeglicher Autorität auszeichnen. Robert Altman Ensemblefilm, eine heitere Satire, spielt im Krieg. Aber genauso war Vietnam. Auf DVD mit erhabendem 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 schwierige 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.

Was 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.

Dabei hatte Penns Film eine Karriere, die so untypisch nicht war für eine Reihe jener Werke, die

Der Outlaw als Volk (und Medien) Helden in Arthur Penns Dreiäger-Jahrs-Gangsterfilm sind die traditionellen Autoritätsfiguren lächerlich oder böse. Die Gewalttätigkeit des finalen Shootouts (aber eine Hinrichtung) verlor seinerzeit Produktionsfirma, Publikum und Presse. (Warner 1967)

heute zu Recht als Klassiker des «New Hollywood»-Kinos gelten, deren Weg dahin aber ein äusserst dormiger 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 Zeits des «New Hollywood»-Kinos war ganz gewiss das goldene Zeitalter des amerikanischen Filmkritikers, nicht nur in der Möglichkeit, Entdeckungen

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

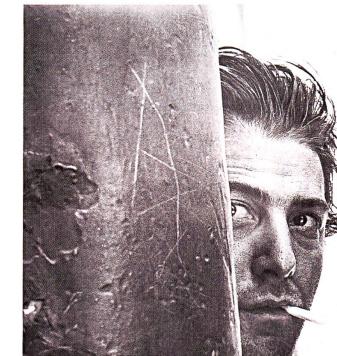
9 GREETINGS
Regie: Brian De Palma



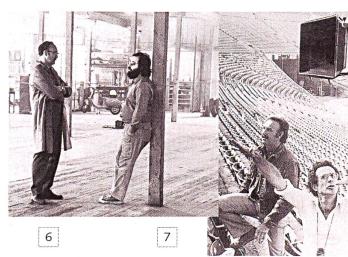
1



2

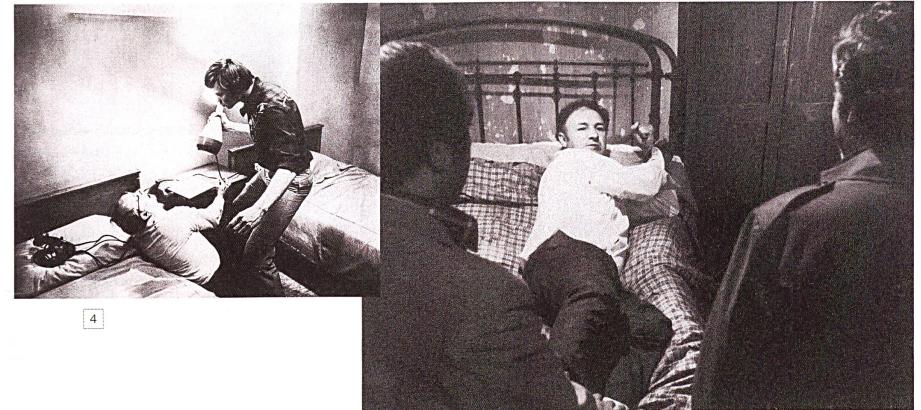


3

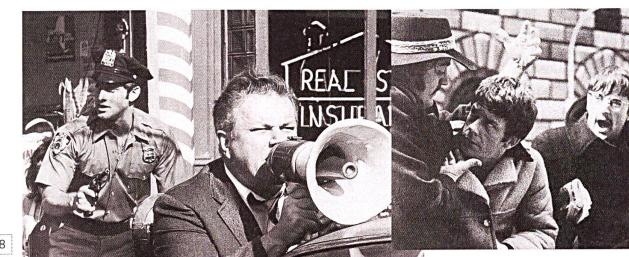


6

7



4

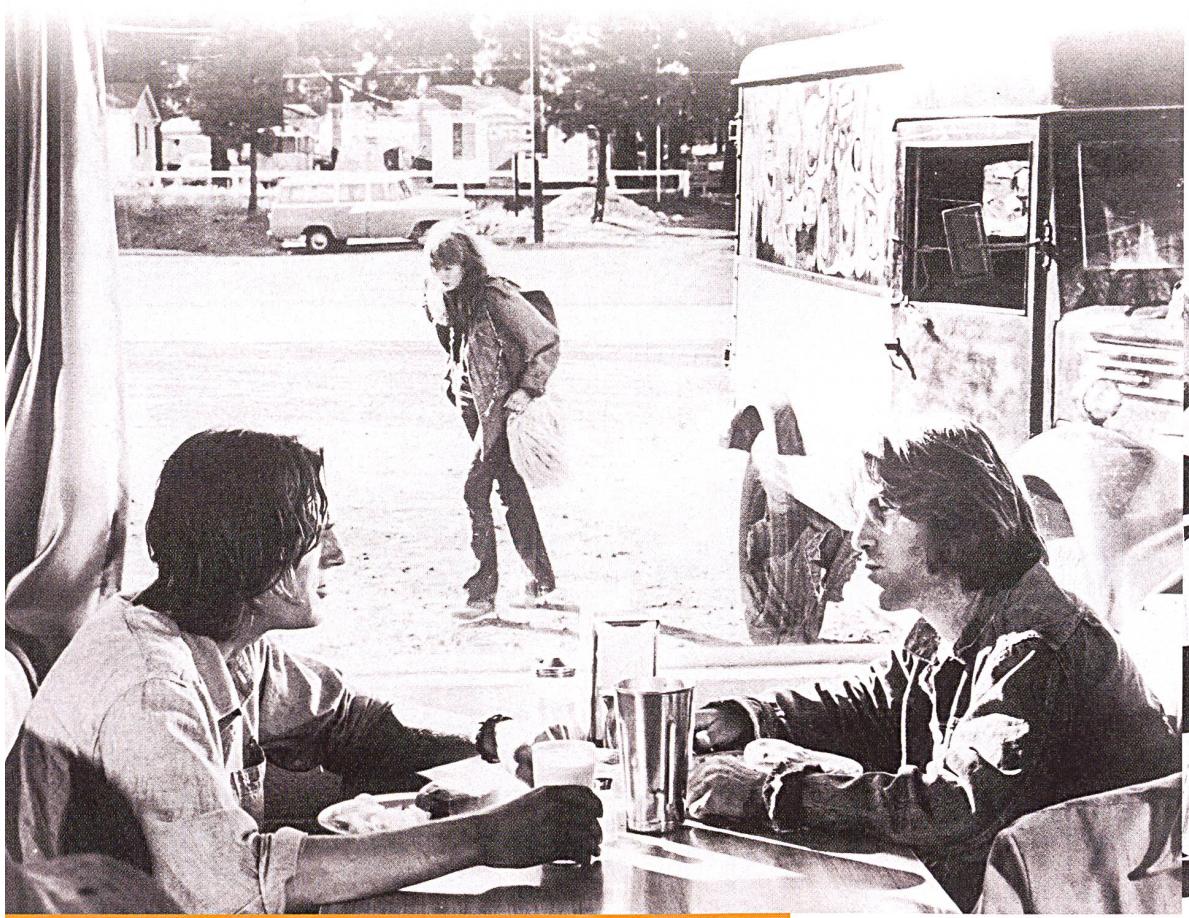


8

9

5

9



1

1 TWO-LANE
BLACKTOP

2 THE LONG
GOODBYE

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

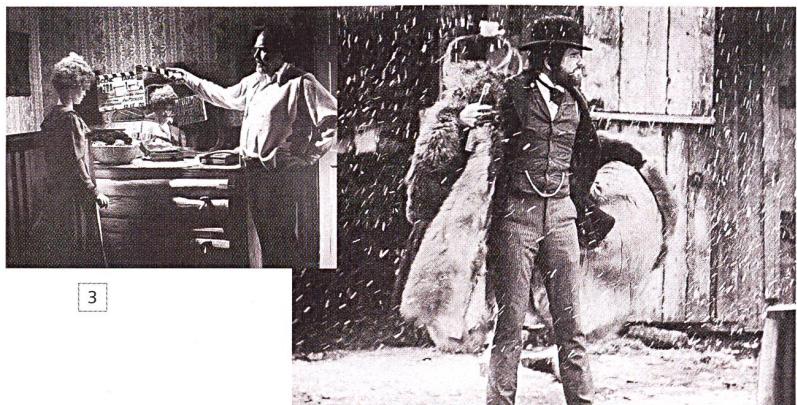
4 MCCABE & MRS
MILLER

5 KID BLUE

6 THE KING OF
MARVIN GARDENS

7 NIGHT MOVES

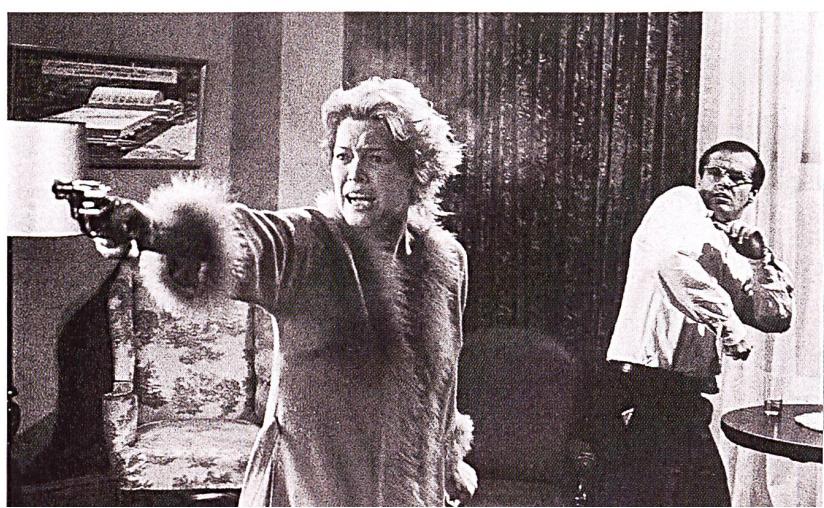
8 THE CONVER-
SATION



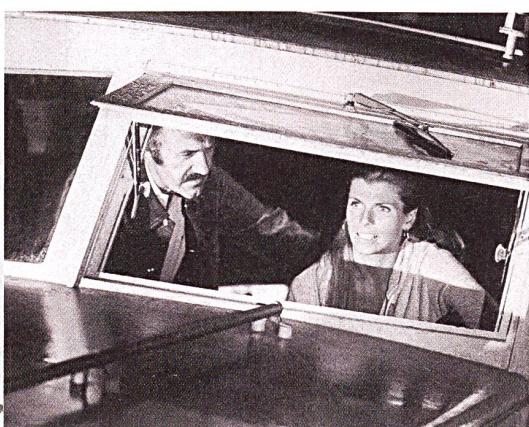
2



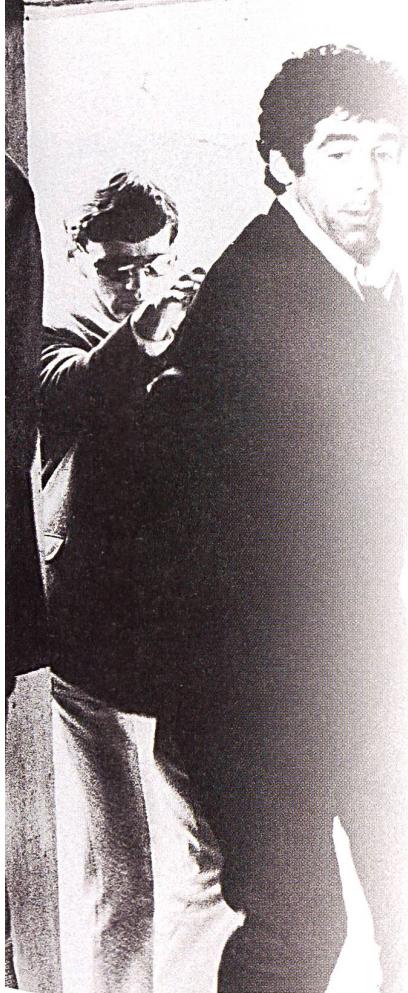
3



6



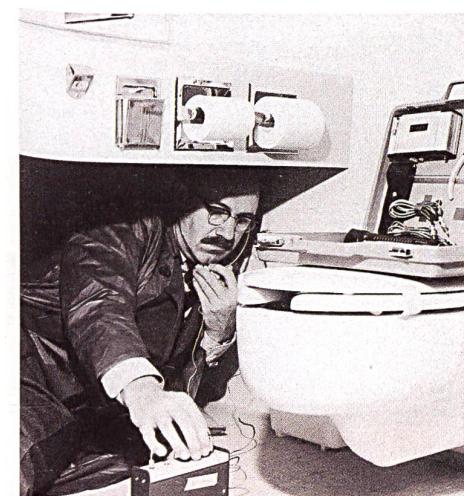
7



2



2



8

stin Hoffman) einer Galerie von Figurensterotypen des Westerns begegnet, angeführt von der historischen Figur General Custers, der als übelster Neurotiker dargestellt wird. Die "Abrechnungen" mit der amerikanischen Geschichte verstärkten 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 Keramikknippes, ausgeführt von domestizierten Indianern, erweist sich heute als schenkellklatschend-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 Schlagzeug eines James Stewart oder gar Gary Cooper und John Wayne. Robert Altman re-imaginerte 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.

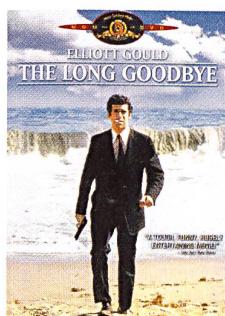
Am Ende erschießt er seinen Freund und Auftraggeber, weil der ihn als Schachfigur benutzt hat. Das faszinierte uns ebenso wie uns jene Sequenz amüsierte, in der er nicht einmal mehr seiner Katze etwas vormachen kann (indem er die "falsche" Nahrung in die Büchse mit dem richtigen Etikett umfüllt), aber Altmans Manie, den Titelsong in unzähligen Varianten immer wieder erklingen zu lassen, nervte. Bezeichnenderweise war das Plakat des Films im Stil jener Filmpar-

dien der Satirezeitschrift «Mad» gestaltet, die aktuelle Filmerfolge bissig veralberten. Das gab dem Film einen unangenehmen Beigeschmack von kalkulierter *hipness*.

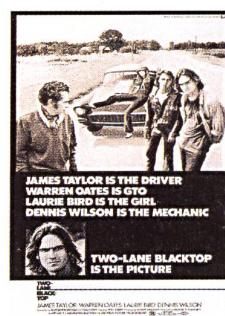
Den eindringlicheren Film inszenierte Arthur Penn (nach einer Vorlage von Alan Sharp). *NIGHT MOVES* war zornig, wo Altman smart war. Sein Protagonist war Gene Hackman als Harry Moseby, auf seine Art genauso weit von der Gegenwart entfernt wie Elliott Goulds Marlowe, ein Ex-Baseballspieler, der über 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

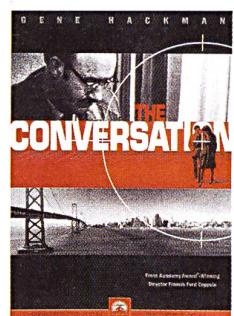
Das ist einer jener filmischen Momente, die vom «New Hollywood»-Kino für immer im Gedächtnis derjenigen eingebrannt sind, die damals mit diesem Kino gross wurden. Momente, zu denen auch das Schweigen der Männer und seine Überlagerung durch das Geräusch der Motoren in Monte Hellmans *TWO-LANE BLACKTOP* 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



Von der Untauglichkeit der alten Werte: Elliott Goulds Philip Marlowe wirkt wie ein Mann, der auf 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 GODFATHER* ermöglicht. Auf DVD mit zwei Audiocommentaren – von Regisseur Francis Ford Coppola und Cutter/Sounddesigner Walter Murch. (Paramount/US- bzw. Buena Vista/England-Import) 1973

Kreuzigungsposse 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.

All jene Momente der Verstörung, die zu meist 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 unglaublich 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 hinausließt, die das alte Kino in modifizierter Form überleben liess?

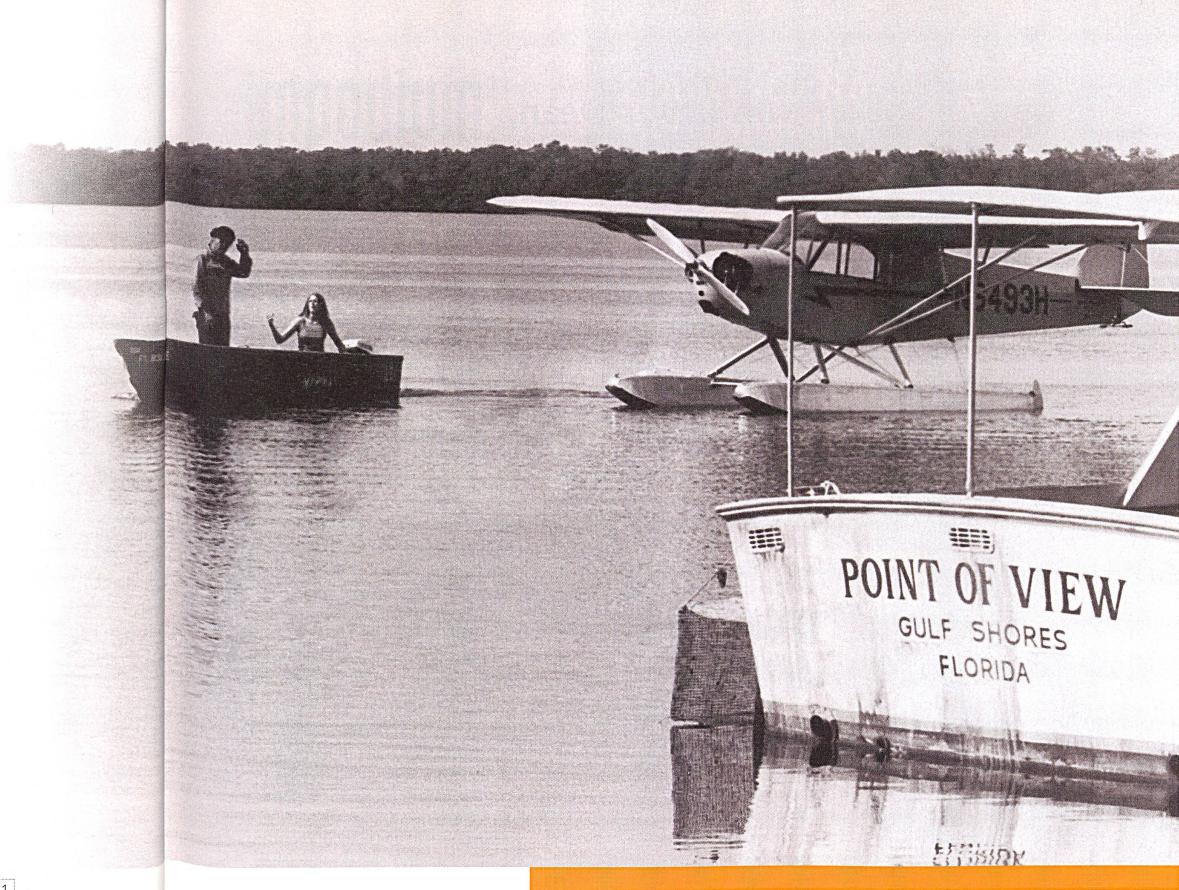
Und muss man das «New Hollywood»-Kino heute nicht auch anders bewerten als jene zeitgenössischen Publikationen, für die sich «in den hervorragenden Werken die klassischen Qualitäten des traditionellen amerikanischen Kinos mit neuen Themen, neuen Seh- und Erzählweisen sowie einer neuen Selbsterfahrung vereinigt (finden)» (so der Klappentext des 1976 erschienenen «New Hollywood»-Bandes aus der «Reihe Film» des Hanser Verlags). Heute, nach den 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

- 1 NIGHT MOVES**
Regie: Arthur Penn
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

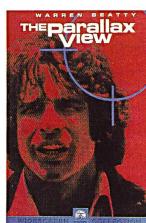
Biskinds Buch war eine Ernüchterung, aber eine notwendige, ein Gegenentwurf zur Idealisierung von Filmemachern, zu ihrer Inthronisierung als Götter. Es ist bezeichnend, dass viele «New Hollywood»-Publikationen so viel Augenmerk auf (einige wenige) Regisseure legen und entsprechend wenig die Arbeit der 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

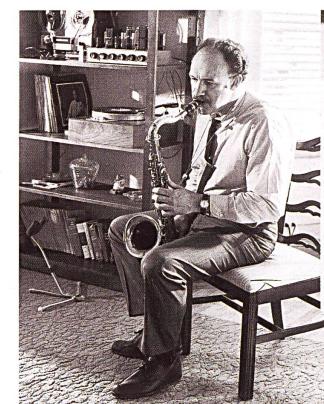


1

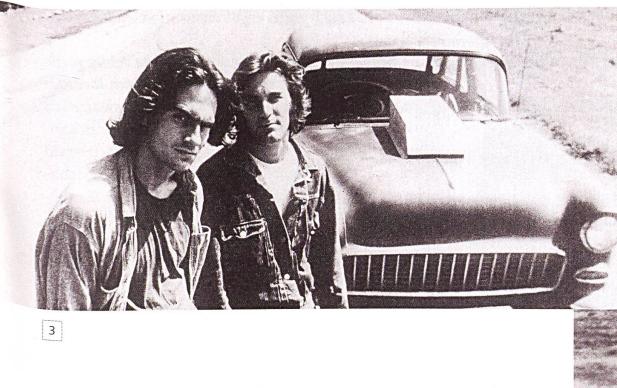


«Wieso waren wir in '62?», die Schicksale einer Gruppe von Jugendlichen, die in den letzten Nächten, bevor sich ihre Wege trennen, Das Konzept, Nostalgia vor allen über den Einsatz von Hits aus der Zeit zu vermitteilen, wurde später von jeder Menge minderbemittelten Filmen geplündert. In einer Nebenrolle Harrison Ford. Auf DVD mit abendfüllender Doku. (Universal) 1973

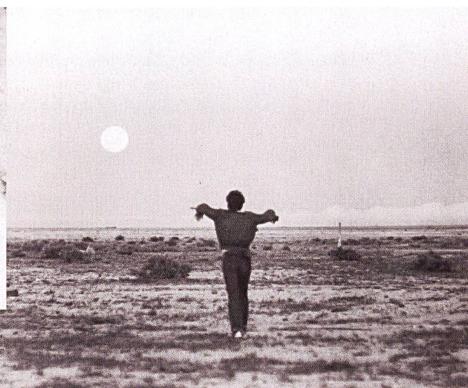
(Ancker Bay) [US-Import] 1974



2



3



4