

New Hollywood

Stilepochen des Films

Herausgegeben von Norbert Grob

- I Classical Hollywood
- II Kino des Nationalsozialismus
- III Neuer Deutscher Film
- IV New Hollywood
- V Neues ostasiatisches Kino

New Hollywood

Herausgegeben von Norbert Grob und Bernd Kiefer
unter Mitarbeit von Ivo Ritter

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19399

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Umschlagabbildung: Szenenfoto aus *Easy Rider* (1969)

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2017

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019399-0

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: Das Alte überdenken, das Neue gestalten	11
Zur kulturellen Situation in den 1960er Jahren	15
Zur Lage des amerikanischen Films in den 1960er Jahren	24
Die ersten Filme	29
Die BBS-Gruppe	33
Themen, Genres, Stil	35
Die Stars des New Hollywood: Regisseure	45
Abgesang und Folgen	53
Literatur	58
Die Filme (1967–1980)	63
Bonnie und Clyde	65
Point Blank	75
Die Reifeprüfung	83
Easy Rider	90
Medium Cool	97
Liebe niemals einen Fremden	103
Bob & Caroline & Ted & Alice	112
Die Harten und die Zarten	117
Wanda	122
Panik im Needle Park	129
Asphaltrennen	137
Ein Zauberer an meiner Seite	147
Die letzte Vorstellung	155
Cisco Pike	164
Der Pate / Der Pate 2	170
Spiegelbilder	182

Der König von Marvin Gardens	189
Sisters – Schwestern des Bösen	197
American Graffiti	202
Hexenkessel	208
Badlands – Zerschossene Träume	219
Serpico	227
Das letzte Kommando	233
Sugarland Express	240
Zeuge einer Verschwörung	248
Chinatown	256
Der Tag der Heuschrecke	263
Nashville	270
Die drei Tage des Condor	278
Ein stahlharter Mann	286
Milestones	294
Hester Street	302
Mord an einem chinesischen Buchmacher	309
Willkommen in Los Angeles	317
Der Stadtneurotiker	325
New York, New York	333
Der Mann mit der Stahlkralle	343
Tag der Entscheidung	351
Heaven's Gate – Das Tor zum Himmel	359

*Verzeichnis der Autorinnen und Autoren /
Bildnachweis* 368

Vorwort

Jeder Stil spiegelt – nach Erwin Panofsky – »eine Zeitstimmung und eine Lebensauffassung«, dazu kommt in der konkreten Arbeit »ein persönlicher Charakter zur Erscheinung«. Stil in diesem Sinne impliziert zum einen, was der einzelne Künstler an Gesinnung und Geist, Stimmung und Form in seinen Werken konzentriert, stellt diese Momente aber zum anderen in ein Verhältnis zur sozialen Situation sowie zur technischen und künstlerischen Entwicklung innerhalb einer bestimmten Epoche. Stil ist also als ästhetisches System zu sehen, das in sich nicht nur das unverwechselbar Individuelle, sondern auch kulturelle und zeitgeschichtliche Ausdrucksmomente versammelt.

In der Auseinandersetzung mit vielen Künsten ist die Gliederung in bedeutsame Epochen seit Langem selbstverständlich. Im Film sind solche übergeordneten, formbildenden Prinzipien nur im Ansatz gegeben. So wurde etwa für die UdSSR schon früh auf das Sozialistisch-Realistische in Filmen der 1920er Jahren verwiesen (z. B. von Sergej Eisenstein oder Dziga Vertov). Oder für Frankreich auf das Poetisch-Romantische in Filmen der 1930er Jahre (z. B. von Marcel Carné oder Jean Renoir). Oder für Hollywood auf das Klassische in den Filmen der 1930er und 1940er Jahre (z. B. von John Ford oder Howard Hawks).

Der Film ist noch eine relativ junge Kunst. Deshalb prägen seine Stilepochen auch nur kürzere Zeiträume. Der besondere Ausdruck, der Thematisches und Formales, Gedankliches und Ästhetisches bündelt zu einem eigenen Stil, entsteht zudem häufig nur innerhalb einer nationalen Kinematographie. Für Deutschland etwa wurde früh das

Expressionistische in Filmen der 1920er Jahre gewürdigt. Lotte H. Eisner z. B. hat in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand* versucht, »bestimmten geistigen, künstlerischen und technischen Tendenzen nachzuspüren«, denen der Film zu der Zeit »unterworfen« war.

An diesem Ansatz orientieren sich die vorliegenden *Stilepochen des Films*. Das Unterschiedliche im Einzelnen soll auf gemeinsame Merkmale hin untersucht, das Gemeinsame in den einzelnen, unterschiedlichen Ausdrucksformen gewürdigt werden.

Stilepochen des Films sind zudem der Versuch, eine andere Perspektive auf die Geschichte des Films zu werfen: Filmgeschichte wird weder als internationale Perlenkette einzelner Filme noch als nationale Reihung willkürlich festgelegter Zeitabschnitte verstanden. Vielmehr sollen Filme *erstmalig* in ihrem epochalen und ästhetischen Kontext verankert werden: als Paradigmen stilistischer Bewegungen. Jeder Band ist deshalb auch als Nachschlagewerk nutzbar. In einer ausführlichen Einleitung wird jeweils der historische Zusammenhang vorgestellt und diskutiert und danach einzelne, sorgsam ausgewählte Filme reflektiert und beurteilt, chronologisch geordnet. Im besten Sinne soll das Allgemeine das Konkrete umschmeicheln und erweitern – und das Konkrete das Allgemeine näher beleuchten und überprüfen.

In diesem Sinne zielen *Stilepochen des Films* also auf die Erörterung einerseits inhaltlicher und thematischer, andererseits formaler und atmosphärischer Merkmale von Filmen aus einer konkreten Kultur zu einer bestimmten Zeit. Dabei wird zwischen dem Klassischen und dem Modernen differenziert. Es sollen zum einen noch einmal die klassi-

schen (»geschlossenen«) Formen filmischen Erzählens (mit klar umrissenem Konflikt, festen Regeln der Dramaturgie, genau charakterisierten Figuren) durchdacht und neu bestimmt werden – in Europa und Hollywood. Zum anderen soll verstärkt das Kino der Moderne untersucht werden, in dem seit Ende des Zweiten Weltkriegs andere (»offene«) Formen aufgekommen sind – im Neuen Deutschen Film, im New Hollywood.

Norbert Grob, im November 2012

Einleitung:

Das Alte überdenken, das Neue gestalten

Zwei Biker unterwegs durch die USA, von West nach Ost, von Los Angeles nach New Orleans – und ihre Begegnungen mit Farmern, Hippies, Huren, Rednecks, schließlich die mit dem Tod (*Easy Rider* [R: Dennis Hopper, 1969]). Ein ehemaliger Musiker ohne Aussicht, ohne Gefühl und Haltung – und sein Bemühen, zurück nach Hause zu finden, zu Vater, Bruder, Schwester, bis er am Ende entscheidet, sich nur noch treiben zu lassen, er findet keinen Ausweg mehr, nur neue Umwege (*Five Easy Pieces* [R: Bob Rafelson, 1970; dt.: *Five Easy Pieces – Ein Mann sucht sich selbst*]). Zwei junge Männer am Übergang zum Erwachsenwerden, Anfang der 1950er Jahre in der texanischen Provinz – und ihre Versuche, nicht so zu bleiben, wie es ihre Väter waren, bis sie doch akzeptieren, was sie im Innersten sind, der eine igelt sich ein in seinem Job, der andere zieht in den Krieg (*The Last Picture Show* [R: Peter Bogdanovich, 1971; dt.: *Die letzte Vorstellung*]). Ein ehemaliger Folk- und Rockstar, etwas müde, aber doch entschlossen, mit seinen Songs auf die Erfolgsspur zurückzukommen, was ihn zum Opfer eines korrupten Cops werden lässt, ohne jede Chance, ohne jede Perspektive (*Cisco Pike* [R: Bill L. Norton, 1972]). Ein Reporter auf der Suche nach einem Attentäter – und seine Verstrickung in politische und geheimdienstliche Zusammenhänge, die er nicht durchschaut, bis er am Ende selbst als Täter denunziert wird (*The Parallax View* [R: Alan J. Pakula, 1974; dt.: *Zeuge einer Verschwörung*]). Ein Vietnam-Veteran und sein neuer Job, mit seinem Taxi

kommt er in alle Ecken New Yorks: »anytime, anywhere«, bis ihn sein Ekel vor den Zuständen in der Stadt zur Waffe greifen lässt, um ein Zeichen zu setzen (*Taxi Driver* [R: Martin Scorsese, 1976]). Und ein Stahlarbeiter mit einer Obsession für die Hirsch-Jagd in den Bergen – und seine schrecklichen Erlebnisse in Vietnam, die in Unglück und Desaster münden und ihm so stetig stärker das Gefühl vermitteln, nie wieder gewinnen zu können (*The Deer Hunter* [R: Michael Cimino, 1978; dt.: *Die durch die Hölle gehen*]).

Männer auf der Suche nach sich selbst – und auf der Suche nach einem anderen Amerika, das neue Chancen und neue Hoffnung eröffnen soll – bilden thematisch das Zentrum im US-Kino der 1970er Jahre. Doch alle Pläne gehen schief, alle Erwartungen scheitern. Einige der Männer werden getötet. Anderen bleibt bloß das Überleben in ihren Niederlagen. Wenn am Ende von Michael Ciminos *The Deer Hunter* »God Bless America« gesungen wird, sehr dünn, sehr piepsig, klingt dies wie ein müder, kläglicher Abgesang auf eine Zeit und ein Land, dessen alter Glanz nicht mehr existiert.

Dieses andere Hollywood-Kino markiert eine außergewöhnliche Produktions- und Stilepoche zwischen 1967 und 1980, die geprägt war von besonders vielfältigen thematischen und/oder visuellen Experimenten. In den besten Arbeiten wurden kritische Skizzen geboten aus einer Zeit, die nicht mehr im Lot war: Nachrichten aus den USA Ende der 1960er bis Ende der 1970er Jahre. »Es war das letzte Mal«, so Peter Biskind, »dass Hollywood ein ganzes Œuvre von Filmen – im Unterschied zum hin und wieder auftauchenden Meisterwerk – hervorbrachte, die risikobereit und qualitativ hochstehend waren: Filme, die eher von den



Robert De Niro, der große Star des New Hollywood – links als neurotischer Taxi Driver, rechts als obsessiver Deer Hunter

Charakteren als von der Handlung lebten, sich nicht um traditionelle Erzählkonventionen scherten, das Gebot der technischen Makellosigkeit ignorierten, sprachliche Tabus brachen, allgemein anerkannte Verhaltensnormen sprengten und es wagten, auf ein Happyend zu verzichten.«¹ Für Robert Phillip Kolker stand im Zentrum des New Hollywood die »Vorstellungskraft, die das Alte überdachte und das Neue gestaltete«. Jüngere Filmemacher »liebten das Kino und dachten tiefgehend darüber nach: Sie reagierten,

¹ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, Frankfurt a. M. 2000, S. 13.

ahmten nach, machten Anspielungen, parodierten, begriffen und lernten. Film bedeutete für sie eine Möglichkeit, den Zustand der Welt und ihre Antworten darauf zu artikulieren«. ²

New Hollywood – das ist einerseits thematische *und* stilistische Erneuerung. Es ist eine Bewegung, die, wie Robert Phillip Kolker erläuterte, die Traditionen des Hollywood-Kinos und »die grundlegenden Muster des amerikanischen Filmemachens als Untersuchungsgegenstand« genutzt und versucht habe, »dem Zuschauer den Akt bewusst zu machen, einen Film zu sehen, indem sie ihn als etwas Künstliches enthüllten, als etwas speziell Gemachtes, das auch auf spezielle Art wahrgenommen werden wollte«. ³ Cinéphil inspiriert, schafft New Hollywood eine neue Perspektive auf die Filmgeschichte. Die neuen Filmemacher verleibten sich das Kino der Vergangenheit ein, im Sinne einer Collage, wie sie Max Ernst beschrieben hat als »systematische Ausbeutung des [...] künstlich provozierten Zusammentreffens von [...] Realitäten [...] und de[m] Funke[n] Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt«. ⁴ Indem die Filmemacher von New Hollywood sich auf die Filmgeschichte bezogen, machten sie zugleich etablierte Konventionen sichtbar. Das Freilegen der Strukturen entzündete dabei den Funken der Poesie.

New Hollywood – das ist andererseits Kritik am American Dream und gleichzeitig *rewriting* dieses Traums, allerdings gefiltert durch die moderne Skepsis der jungen Wil-

2 Robert Phillip Kolker, *Allein im Licht*, München/Zürich 2001, S. 13/14.

3 Ebd., S. 29.

4 Max Ernst, *Jenseits der Malerei*, Ludwigshafen 1986, S. 24.

den aus Frankreich, ab Ende der 1950er Jahre – durch das Denken, Fühlen und Wirken von Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut und all den anderen. New Hollywood impliziert, wie Manny Farber 1975 formulierte, »eine respektlose Einstellung zur Geschichte, automatisches Misstrauen gegenüber Soldaten, Polizisten, Präsidenten, und – parallel zum Hang für oder gegen bizarre Americana – ein Insistieren auf der Idee, dass die Menschen dem Einfluss von Mythen, Klischees, Medien, Ansichtskarten, Tagebüchern, Home Movies, Briefen etc. nicht entrinnen können.«⁵ Es geht hier nicht mehr nur darum, gemäß den Regeln des klassischen Kinos eine affektive Reaktion zu erzielen. Es gilt vielmehr, die Genese der Reaktion transparent zu machen. Illusionen sollen nicht mehr naiv hergestellt, sondern im Augenblick der Herstellung als Illusion apostrophiert werden.

Zur kulturellen Situation in den 1960er Jahren

»Kinofilme sind eine teure und zeitraubende Angelegenheit, und deshalb registriert Hollywood immer zuletzt, was sich draußen in der Welt tut – auf soziale Veränderungen reagiert Hollywood immer im Schneckentempo, und damals kroch es den anderen Bereichen der populären Kultur um mindestens ein halbes Jahrzehnt hinterher. Und so dauerte es eine ganze Weile, bis der beißende Geruch von

5 Manny Farber, zit. nach Alexander Horwath, »A Walking Contradiction (Partly Truth and Partly Fiction)«, in: A. H. (Hrsg.), *The Last Great American Picture Show*, Wien 1995, S. 34.

Cannabis und Tränengas über die Swimmingpools von Beverly Hills wehte und bis das Geschrei auf der Straße die Studiotore erreichte. Doch als sich die Flower Power gegen Ende der sechziger Jahre schließlich auch in Hollywood ausbreitete, da tat sie das mit Pauken und Trompeten. [...] Es war eine einzige nicht endende Party. Alles Alte war schlecht, und alles Neue war gut. Nichts war heilig, und nichts war unmöglich: Man mußte einfach nur zupacken. Es war eine Kulturrevolution – eine Kulturevolution auf Amerikanisch.«⁶ Was Peter Biskind in seinem Buch *Easy Riders, Raging Bulls* (1998) hier als revolutionären Zeitgeist ausmacht, als Geist, aus dem und in dem das New Hollywood entstand, das ist die Verdichtung von vielen kulturellen Tendenzen. Einige wurzeln in den 1950er Jahren und verbinden sich in den Sixties mit einer generellen Aufbruchsstimmung zu einem explosiven Gemisch.

Das neue Jahrzehnt beginnt schon mit einem Aufbruch. 1960 wird John F. Kennedy im Alter von 43 Jahren der bis dato jüngste Präsident der USA. Seine Idee, dass Amerika sich eine »New Frontier« zu suchen habe, eine neue, weit hinausgeschobene Grenze, die es zu erreichen gilt, und sein Aufruf »We will get America moving again«, werden zwar in den Jahren des Kalten Krieges, in den Krisen um Berlin 1961 und um Kuba 1963, dann, nach Kennedys Ermordung im November 1963, im ab 1964 immer schneller eskalierenden Krieg in Vietnam, auf eine harte Probe gestellt, aber Amerika bewegt sich in den 1960er Jahren, politisch und kulturell. 1962 formiert sich mit den »Students for a Democratic Society« eine New Left, die für die Gene-

6 Peter Biskind, a. a. O., S. 9.

ration der Jungen spricht, denen nicht wohl ist in der Gesellschaft, in der sie leben. Martin Luther Kings berühmte Rede »I have a dream« in Washington 1963 treibt das »Civil Rights Movement« der Afroamerikaner voran; auf den Ruf nach »Black Power« antwortet die ebenfalls entrechtete indianische Bevölkerung mit dem nach »Red Power«; der Feminismus stellt die patriarchale Ordnung in Frage. Vor allem der Krieg in Vietnam, der erst 1975 zu Ende geht und 2,5 Millionen Vietnamesen und 55 000 junge Amerikaner das Leben gekostet hat, treibt immer mehr Menschen auf die Straßen. Es entsteht zu Beginn der 1960er Jahre eine Generation, die nicht mehr leben will wie ihre Eltern, die sucht nach Formen einer gerechteren und friedlichen Gesellschaft, nach neuen Formen des Zusammenlebens jenseits der Familienstruktur – eine Generation, die gegen das protestiert, was sie hindert, ihren Traum zu leben. In den USA beginnt der Jugendprotest, der sich rasch internationalisieren sollte und einen klaren Standpunkt hat: das »Eintreten für ungeteilte Bürgerrechte, für umfassende politische Partizipation und für die konkrete Utopie einer neuen Gesellschaft«.7 Im Sänger Bob Dylan findet diese Generation ihre Stimme. 1964 kündigt Dylan an, und das ist eine Drohung: »The Times They Are A-Changin'«. Er wird als »protest singer« berühmt, der den Krieg, den Rassismus und den Dünkel der Herrschenden anklagt, schlägt in seinen Songs aber auch eine Brücke zu den Schriftstellern der »Beat Generation«, deren Werke in den 1950er Jahren noch als scharfe Provokationen wahrgenommen wurden, die

7 Norbert Frei, 1968. *Jugendrevolte und globaler Protest*, München 2008, S. 31.

nun aber wie Manifeste gelesen werden. »Howl« (1955), das Gedicht von Allen Ginsberg, ist ein wütendes, anklagendes Geheul gegen eine zum Moloch, zum Menschenfresser, gewordene Gesellschaft, in der nur noch die vermeintlich Verrückten am Leben sind. *On the Road* (1957), der Roman von Jack Kerouac, feiert das schnelle, vom Alkohol und vom Jazz angetriebene permanente Unterwegssein der *beatniks* und *hipsters* auf ihrer Suche nach sog. *kicks* und wird die Road Movies des New Hollywood inspirieren. *The Naked Lunch* (1959) schließlich, der Roman von William S. Burroughs, führt in die Welt der Drogen ein und ist die literarische Halluzination einer im Rausch völlig veränderten Wahrnehmung der Welt. Literatur sollte aus dem Leben kommen, und Kunst und Leben sollten eine Einheit werden. Diese Schriftsteller feierten den Nonkonformismus des ungezügelten Daseins. Die »Beats« – so Steven Watson – führten schon in den 1950er Jahren »ein Leben als gegenkulturelles Experiment«,⁸ und sie wurden zu Vorbildern der Counterculture der Sixties, auch durch die Öffnung ihres Denkens für östliche Religionen, vor allem den Zen-Buddhismus.

Diese Counterculture, ob nun vor allem politisch motiviert oder auf der Suche nach spirituellen Erfahrungen, experimentierte mit dem Leben: mit Sex als *free love*, mit dem Zusammenleben in Kommunen, mit Drogen, um die Grenzen der Wahrnehmung und des Bewusstseins zu erweitern, mit einem *free speech*, einer freien, befreiten Rede über alle Belange des Lebens und Zusammenlebens. Das

8 Steven Watson, *Die Beat Generation*, St. Andrä-Wördern 1997, S. 6.

angestrebte Neue sollte nicht nur der Widerpart des Alten sein, sondern das Alte überwinden. Das Medium der *free speech* war die Musik. Wie in den 1950er Jahren der Rock 'n' Roll Elvis Presleys, der in den 1960er Jahren als Star in Hollywood-Filmen verkümmerte, die Jugend begeisterte, so wurde die Rock-Musik in den Sixties zum *Sound der Revolte*. In San Francisco blühte Mitte der Sechziger ein vermeintlich nicht enden wollender »Summer of Love«. Bands wie The Grateful Dead oder Jefferson Airplane trugen den Geist von »LSD, Rock & Roll, Free Love«⁹ erst nach Hollywood und dann in die Welt. Was die Counterculture war, sollte sich bei der »Woodstock Music and Art Fair« zeigen, einem Festival, bei dem vom 15. bis zum 17. August 1969 fast alle Musiker auftraten, die für diese andere Kultur standen: Joan Baez mit ihren Protest-Songs, Canned Heat mit ihrem Aufruf, die Städte zu fliehen und aufs Land, in die Natur zu gehen, Country Joe McDonald mit seinem bösen Song über den Vietnamkrieg, der schwarze Sänger Richie Havens, der »Freedom« fordert, und viele andere mehr. Am letzten Tag zerfetzte Jimi Hendrix akustisch die amerikanische Nationalhymne »Star-Spangled Banner« und lässt in ihr die Bomben hörbar werden, die auf Vietnam fallen, aber auch die Schüsse in den Ghettos der Schwarzen, die Schüsse, die Robert Kennedy und Martin Luther King 1968 töteten – all die Gewalt in Amerika Ende der 1960er Jahre. Woodstock fand in einem Moment statt, in dem die USA erschüttert wurden. Der Krieg in Vietnam verbrauchte rücksichtslos eine Generation (vor allem schwarzer) junger Männer. In den schwarzen Ghettos der großen Städte gab

9 Vgl. Joel Selvin, *Summer of Love*, New York / London 1994.

es *riots* der Deklassierten; an den Universitäten wurde auf protestierende Studenten geschossen. Es war weniger das Festival selbst, es war mehr der von Michael Wadleigh 1970 in die Kinos gebrachte Film *Woodstock – 3 Days of Peace & Music* (dt.: *Woodstock – 3 Tage im Zeichen von Liebe & Musik*), der die Botschaft vermittelte, dass es ein anderes Amerika gibt – ein neues, ein junges Amerika. Einer der Cutter des Films war Martin Scorsese, der vierzig Jahre nach Woodstock schreibt, der Film konserviere einen »Eindruck vom chaotischen Geist der Sechziger Jahre«, zumindest »vom positiven Teil davon«.¹⁰

Was der Film *Woodstock* bewirkte, ist Resultat einer anderen amerikanischen Kulturrevolution der 1960er Jahre – der Medienrevolution. Im Jahr 1964 sind 94 % aller amerikanischen Haushalte mit wenigstens einem Fernsehgerät ausgestattet, auch »Wohnungen, die noch keine Wasserspülung besitzen«.¹¹ Der Alltag wird medial geformt, über das TV kommt die Welt, freilich gefiltert, an jede Frau, an jeden Mann und jedes Kind. Hollywood verkauft seine Filme ans Fernsehen; eine erste Generation von späteren Filmmachern kennt die Geschichte des Films aus dem Fernsehen, andere, wie Robert Altman oder Sam Peckinpah beginnen dort ihre Karriere. Im Jahr 1964 veröffentlichte der kanadische Literaturwissenschaftler Marshall McLuhan sein Buch *Understanding Media*, das zu einem Bestseller wurde. Für McLuhan sind Medien »Ausweitungen unserer

10 Martin Scorsese, »Vorwort«, in: Mike Evans / Paul Kingsbury (Hrsg.), *Woodstock*, München 2012, S. 7.

11 Gert Raeithel: *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*, Bd. 3: Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930–1988, Weinheim 1989, S. 322.

Körperorgane und unseres Nervensystems«. ¹² Das Fernsehen als das Medium der Zeit wird nicht nur die »Persönlichkeitsstruktur« und die »Sinnesorganisation« seiner Zuschauer verändern, es wird zu einer »Formgebung des Lebens« werden. ¹³ McLuhan sieht auch die Konsequenzen für die Filmindustrie, also für das Classical Hollywood, das eine solche Formgebung ja medial anstrebte und in seiner immensen Wirkung auch erreichte. Das wird enden, spätestens Mitte der 1960er Jahre: »Die Filmgemeinde wird jetzt vom Fernsehen bedrängt und schlägt in Schrecken und Gereiztheit wild um sich.« ¹⁴ Das ist allerdings zu spät, denn es bilden sich durch all die politischen und kulturellen Veränderungen der Sixties neue Formen der Sinnlichkeit, des *Sinnenbewusstseins* heraus, für die das Classical Hollywood keine Filme mehr anbieten kann. Die Kulturrevolution wird eine mediale.

Schon 1958 sieht der Literaturkritiker Malcolm Cowley in seinem Buch *The Literary Situation* mit der Beat Generation und der neuen medialen Situation auch eine neue Anforderung an die amerikanische Literatur: »Um einem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen, ist etwas mehr vonnöten als neue Melodien in alter Art und Weise; es muß auch neue Signaturen und Tempi geben. Für die Literatur heißt das, es muß neue Sprachrhythmen geben, neue Bilder, neue Charaktere und neue Methoden, Geschichten zu erzählen.« ¹⁵ Was Cowley forderte, wird zwar von der

12 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Basel 1994, S. 142.

13 Ebd., S. 487.

14 Ebd., S. 485.

15 Malcolm Cowley, *Literatur in Amerika*, Freiburg i. Br. 1963, S. 274.

amerikanischen Literatur der 1960er Jahre erfüllt, von so unterschiedlichen Autoren wie Norman Mailer, John Updike und Thomas Pynchon, aber es wird vor allem erfüllt vom seriellen Erzählen des Fernsehens, in dem alle Genres, Western, Crime Stories, Science Fiction, Melodramen als Soap Operas ein Revival erleben.

New Hollywood entsteht also Ende der 1960er Jahre im Schnittpunkt einer politischen, kulturellen und vor allem medialen Aufbruch- und Umbruchsituation. Lebensformen geraten ins Wanken, Wahrnehmungs- und Bewusstseinsformen werden aufgebrochen, die Sicht der Welt wandelt sich. Niemand hat diesen Zündpunkt einer »amerikanischen Kulturrevolution«¹⁶ klüger diagnostiziert als Susan Sontag. Sie erkennt bereits 1965, ausgehend von Marshall McLuhans Medientheorie, das Entstehen einer »new sensibility«, die ausschert aus den Traditionen und ihren Wertmaßstäben mit ihrer Trennung von Hochkultur und populärer Kultur, und sie konstatiert, dass sich »neue Normen entwickelt haben, neue Normen der Schönheit, des Stils und des Geschmacks. Die neue Erlebnisweise ist herausfordernd pluralistisch; sie kennt den quälenden Ernst wie den Spaß, den Witz und die Wehmut.«¹⁷ Für sie ist ein Song der Supremes so bedeutend wie ein Film von Budd Boetticher, ein Bild des Pop-Künstlers Jasper Johns so bedeutend wie ein Song der Beatles.

Dieser neuen Sensibilität einer jungen, politisch interessierten und ästhetisch durch neue Literatur und vor allem

16 Peter Biskind, a. a. O., S. 9.

17 Susan Sontag, »Die Einheit der Kultur«, in: S. S., *Geist als Leidenschaft. Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur*, Leipzig/Weimar 1989, S. 72.

durch Musik bestimmten Generation bot das Classical Hollywood Mitte der 1960er Jahre schon nicht mehr die Filme, die ihr genügt hätten. Die aktuellen Entwicklungen in Amerika fasste Susan Sontag 1966 in einem wütenden, sicher übertreibenden und ungerechten Text zusammen, der jedoch als Erläuterung dessen fungieren kann, was Biskind als Moment der amerikanischen Kulturrevolution und Zündpunkt des New Hollywood herausstellt. Sontag stellte gegen die Permanenz des American Dream die Gründung auf Völkermord an den Indianern, die Sklaverei, die nackte Gewalt, die zur amerikanischen Kultur gehöre, den Materialismus und das Gewinnstreben, den Rassismus und den Verlust in jedes Vertrauen in die Regierung. Sie schloss mit einer gespaltenen Sicht auf Amerika; und die ist signifikant für das Kino des New Hollywood. Es gilt, eine »schmerzliche Wahrheit« auszusprechen, aber auch zu sehen: »Amerika ist ein wunderbares Land« – in der Literatur, im Film, ein, wie Sontag schreibt, »Projekt, die eigene Seele zu retten«, wenn »es wirklich unerträglich wird«.¹⁸ Wenn wir das New Hollywood als Konsequenz dieser Anfänge, Umbrüche und radikalen Veränderungen sehen wollen – dann ist es vielleicht dieses Projekt, die amerikanische Seele zu retten aus der Unerträglichkeit der Verhältnisse.

18 Susan Sontag, »Was in Amerika geschieht«, in: S. S., *Gesten radikalen Willens*, Frankfurt a. M. 2011, S. 246/248.

Zur Lage des amerikanischen Films in den 1960er Jahren

Das Classical Hollywood, wie es sich zwischen 1928 und 1960 entwickelte,¹⁹ war bestimmt durch die Vereinigung dreier Momente: der Produktion, Distribution und Präsentation der Filme. Also durch die Konzentration aller Mittel bei der Herstellung der Filme, dann durch die Ausweitung der Vertriebswege und schließlich durch die Vermehrung der studioeigenen Kinos.

Dabei gehörte zur spezifischen Produktionsform der großen Studios zum Ersten die Schöpfung eines ganz eigenen Stils, der das filmische Erzählen an die Kontinuität des Handlungsverlaufs und an die Unsichtbarkeit der technischen Mittel, der Kamera wie der Montage band. Das Classical Hollywood zeigte – mit Kamera und Licht, die dem Geschehen untergeordnet waren, es eher ruhig begleiteten – das Drama auf ausgesuchten Schauplätzen, die die Konflikte zwischen den Figuren vertieften, wobei das Äußere häufig dazu diente, das Innere zu repräsentieren. Im Grunde bot es ein geschlossen-narratives Kino, in einem transparenten, natürlichen Stil, das häufig eine Tendenz zur Feier der Bewährungen in der Welt entwickelte.

Zum Zweiten zählte dazu die Formung und unentwegte Variation der wichtigsten Genres. In den 1960er Jahren waren besonders erfolgreich: Abenteuerfilm (wie Howard Hawks' *Hatari!* [1962]), Monumentalfilm (wie Stanley Kubricks *Spartacus* [1960]), Komödien (wie Billy Wilders *Irma La Douce* [1963; dt.: *Das Mädchen Irma La Douce*]) und

19 Vgl. dazu: Elisabeth Bronfen / Norbert Grob (Hrsg.), *Stilepochen des Films. Classical Hollywood*, Stuttgart 2013.

Melodramen (wie Henry Kings *Tender Is the Night* [1962; dt.: *Zärtlich ist die Nacht*]), Musicals (wie Robert Wises *West Side Story* [1961]), Science Fiction (wie Franklin J. Schaffners *Planet of the Apes* [1968; dt.: *Planet der Affen*]), Thriller (wie Alfred Hitchcocks *The Birds* [1963; dt.: *Die Vögel*]) und Western (wie Henry Hathaways *The Sons of Katie Elder* [1965; dt.: *Die vier Söhne der Katie Elder*]).

Und zum Dritten, und das steht für viele im Vordergrund, war es die Ausstrahlung und Wirkung der glamourösen Stars, die auch in den 1960er Jahren noch weltweit funkelten – etwa Charlton Heston (in *El Cid* [R: Anthony Mann, 1961]) und Paul Newman (in *The Hustler* [R: Robert Rossen, 1961; dt.: *Haie der Großstadt*]), Steve McQueen (in *Bullitt* [R: Peter Yates, 1968]) und Anthony Perkins (in *Psycho* [R: Alfred Hitchcock, 1960]) bei den Männern. Und noch immer: Robert Mitchum (etwa in *The Sundowners* [R: Fred Zinnemann, 1960; dt.: *Der endlose Horizont*]), Gregory Peck (etwa in *To Kill a Mockingbird* [R: Robert Mulligan, 1960; dt.: *Wer die Nachtigall stört*]) und James Stewart (etwa in *The Man Who Shot Liberty Valance* [R: John Ford, 1962; dt.: *Der Mann, der Liberty Valance erschoss*]), sowie Doris Day (in *Lover Come Back* [R: Delbert Mann, 1961; dt.: *Ein Pyjama für zwei*]) und Audrey Hepburn (in *Breakfast at Tiffany's* [R: Blake Edwards, 1961; dt.: *Frühstück bei Tiffany*]), Kim Novak (in *Kiss Me, Stupid* [R: Billy Wilder, 1964; dt.: *Küss mich, Dummkopf*]) und Liz Taylor (in *Cleopatra* [R: Joseph L. Mankiewicz, 1963] oder *Who's Afraid of Virginia Woolf?* [R: Mike Nichols, 1966; dt.: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*]) bei den Frauen.

Das Spektrum der Filme dieser Genres und Stars umreißt auch das Potenzial, das die Studios zu der Zeit abru-