

Lars Dammann

**Kino im Aufbruch:
New Hollywood 1967–1976**

SCHÜREN

Inhalt

1	Einleitung	8
2	New Hollywood: eine filmhistorische Bestandsaufnahme	20
2.1	Der Niedergang des klassischen Studiosystems	20
2.1.1	Der Fall Paramount	21
2.1.2	Fernsehen und Blockbuster-Kino	22
2.1.3	Suburbanisation, Freizeitkultur und Zuschauerstruktur	24
2.1.4	Kinosterben und Filmkunstkinos	25
2.1.5	Der Aufstieg der Independents	27
2.2	Die Genese des New Hollywood	30
2.2.1	Das Hollywoodkino in den 60er Jahren	32
2.2.2	Das Versagen der Blockbuster-Strategie und die TV-Konkurrenz	34
2.2.3	Neue Strategien: Low-Budget-Produktionen und jugendliches Trendpublikum	36
2.2.4	Das Neue Hollywood im Überblick	39
3	New Hollywood in den späten 60er Jahren: Kino und Gegenkultur	44
3.1	Ideologie und Gesellschaftskritik im Hollywoodkino	44
3.1.1	Die Ideologie des Hollywoodkinos: einige theoretische Überlegungen	44
3.1.2	Gesellschaftskritik im Hollywoodkino: ein Überblick	47
3.2	Postadoleszente Gegenkultur und Zeitgeist	52
3.2.1	Die USA in den 60er Jahren: Bürgerrechts- und Studentenbewegung	52
3.2.2	Die stumme Verweigerung: Mike Nichols' THE GRADUATE (1967)	55
3.2.3	Von der Schwierigkeit zu kommunizieren: Stuart Rosenbergs COOL HAND LUKE (1967)	58
3.2.4	Zügellose Revolte: Arthur Penns BONNIE AND CLYDE (1967)	61
3.2.5	Jugendkultur und Undergroundkino	67
3.2.6	Zeitgeist am Rande Hollywoods: die Youthfilme der Exploitation-Independents	69
3.2.7	Hollywood goes underground: Dennis Hoppers EASY RIDER (1969)	74
3.3	Vernetzungen in der Filmindustrie: New-Hollywood-Independents und Studios	83
3.4	Rock&Roll, Drogen und Geschlechterfragen	89
3.4.1	Pop und Gegenkultur: Filmmusik im New Hollywoodkino	89
3.4.2	Stoned Hollywood: das Drogenmotiv im Kino	93
3.4.3	Geschlechterkämpfe im Hollywoodkino	99
3.4.4	Moderne Paarbeziehungen: die Filme von Paul Mazursky	103

3.4.5	Eine amerikanische Sittengeschichte: Mike Nichols' CARNAL KNOWLEDGE (1970)	106
3.5	Protestkultur und Widerstand	111
3.5.1	Die USA in den späten 60er Jahren: Vietnamkrieg und Massenproteste	111
3.5.2	Revolte und US-amerikanisches Kino	113
3.5.3	New Hollywood hinter den Barrikaden: die campus revolt movies	117
3.5.4	Betrachtungen zu den campus revolt movies	122
3.5.5	Der Blick des Europäers: Michelangelo Antonionis Zabriskie Point (1969)	125
3.5.6	Politisches Bewusstsein: Haskell Wexlers Medium Cool (1969)	130
3.6	Der Zerfall der Gegenkultur	134
3.6.1	Die USA nach 1968: Graswurzelpolitik und Rückzug in die Innerlichkeit	134
3.6.2	Der Abgesang auf die Hippie-Utopie: Arthur Penns ALICE'S RESTAURANT (1969)	137
3.6.3	Amerikanische Albträume: die Filme von Sydney Pollack und John Schlesinger	141
3.6.4	Entfremdung und Selbstsuche im Kino der BBS: Bob Rafelsons FIVE EASY PIECES (1970) und THE KING OF MARVIN GARDENS (1972)	146
3.6.5	Die Filme der BBS: einige anschließende Betrachtungen	155
3.6.6	Auf der Suche nach Amerika: das neue Genre der Road Movies	157
3.7	New Hollywood und Gegenkultur: eine Zusammenfassung	160

4 New Hollywood in den 70er Jahren: der Genrefilm zwischen Vietnam und Watergate 169

4.1	Der Aufschwung in der Filmindustrie	169
4.1.1	Erfolge an der Kinokasse	169
4.1.2	Neue Strukturen in der Filmindustrie	170
4.1.3	Die Umstrukturierungen und ihre Folgen: Filmproduktion in den 70er Jahren	177
4.1.4	Mediale Diversifikation und industrielle Verwertungsketten	179
4.1.5	Sequels, Minderheitenfilme und Produktionen für das Fernsehen	180
4.1.6	Der Verleihmarkt der 70er Jahre	183
4.1.7	Neue Machtverhältnisse in Hollywood: Agenten und Stars	186
4.1.8	New-Hollywood-Regisseure und Filmindustrie in den 70er Jahren	187
4.2	Vietnamkrieg und New Hollywood	190
4.2.1	Der Vietnamkrieg im Kino: einführende Betrachtungen	191
4.2.2	Der Kriegsfilm in den 50er und 60er Jahren	193
4.2.3	Anarchie im Militärcamp: Robert Altmans M.A.S.H. (1969)	199
4.2.4	Die Absurdität des Krieges: Mike Nichols' CATCH 22 (1970)	204
4.2.5	Ungeliebte Heimkehrer: die Figur des Veteranen im Mainstreamkino	2208
4.2.6	Trauma und Neubeginn: die Veteranenfilme des New Hollywood	210
4.2.7	Im Angesicht des Krieges: Michael Ciminos THE DEER HUNTER (1978)	216
4.2.8	Visionen des Todes: Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (1976–79)	223
4.3	Detektivfilme und Politthriller: der Genrefilm nach Watergate	229
4.3.1	Die USA bis Mitte der 70er Jahre: Ölkrise und Watergate-Affäre	229
4.3.2	Hollywood und Genre	231
24.3.3	Die Genrefilmlandschaft der 70er Jahre	236

4.3.4	Die Wiedergeburt eines Genres: der Detektivfilm	238
4.3.5	Der überforderte Detektiv: Robert Altman's <i>THE LONG GOODBYE</i> (1972)	243
4.3.6	Selbstbewusstes Kino: Francis Ford Coppola's <i>THE CONVERSATION</i> (1973)	250
4.3.7	Das subversive Spiel mit dem Genre: Roman Polanskis <i>CHINATOWN</i> (1974)	254
4.3.8	Schlussbilder einer Genre-Revision	258
4.3.9	Der Politthriller im Hollywoodkino	261
4.3.10	Paranoia und Verschwörung: Alan J. Pakulas <i>THE PARALLAX VIEW</i> (1973)	267
4.3.11	Journalist vs. Watergate: Alan J. Pakulas <i>All the President's Men</i> (1976)	270
4.4	Die rote Leinwand: Gewalt und New Hollywoodkino	274
4.4.1	Kino und Gewalt: Annäherungen an ein Phänomen	274
4.4.2	Tänze des Todes: Sam Peckinpah's <i>THE WILD BUNCH</i> (1968)	277
4.4.3	Explosionen der Gewalt: Sam Peckinpah's <i>PAT GARRETT AND BILLY THE KID</i> (1972) und <i>STRAW DOGS</i> (1971)	283
4.4.4	Das Gewaltmotiv im New Hollywoodkino: ein Überblick	285
4.5	Ambivalente Bilder: Mainstream und spätes New Hollywoodkino	292
4.5.1	Die Reaktion des middle America: Polizei- und Selbstjustizfilme	293
4.5.2	Angst und Katharsis im Mainstream: der Katastrophenfilm	301
4.5.3	Die Nostalgiewelle in Hollywood	304
4.5.4	Sozialsatiren und Gesellschaftsporträts: Trends im späten New Hollywoodkino	305
4.5.5	Die Macht der Medien: Sidney Lumets <i>NETWORK</i> (1976)	311
4.5.6	Dark America: Martin Scorseses <i>Taxi Driver</i> (1975)	314
4.6	New Hollywood und Genrefilm: eine Zusammenfassung	323
5	New Hollywood: eine Schlussbetrachtung	330
5.1	Annäherungen an einen Filmstil: die Ästhetik des Neuen Hollywood	330
5.1.1	Erzählstrategien im New Hollywood: Fragmente einer Dramaturgie	330
5.1.2	Inszenierungsstrategien im New Hollywood: zwischen Klassik und Art-Film	337
5.2	Das Ende des New Hollywoodkinos	343
5.2.1	Modernisierte Filmindustrie und Blockbuster-Kino	343
5.2.2	New Hollywood und postklassisches Kino: ein Ausblick	352
6	Literaturverzeichnis	358
7	Filmverzeichnis	367

Einleitung

Die Filme Hollywoods scheinen dem ersten Blick nach leicht zugänglich, sie offerieren dem Betrachter die durchschaubaren Strukturen eines Kinos, das nach eigenem Bekunden seinen Zuschauern „nur“ Entertainment bieten will. Gleichzeitig sind Hollywoodfilme jedoch verschwiegen. Unter dem Postulat der Unterhaltung verdecken sie tendenziell ihren kulturellen und ideologischen Kontext, ebenso wie sie ihren zeitgeschichtlichen Hintergrund weitgehend ausblenden und ästhetische Alternativen vermeiden. An ihrer schematisierten Bauweise, an der Unsichtbarkeit ihrer Form gleitet jeder Versuch einer intellektuellen Durchdringung erst einmal ab. Obwohl sich Hollywoodfilme gemäß ihrer Natur also gegen eine Aufarbeitung sperren, muss dennoch der weltweite Einfluss dieses Kinos, seine Kompatibilität mit anderen Kulturen, seine Effizienz und seine Beharrlichkeit, seine Schlichtheit und gleichzeitig sein Reichtum einen genaueren Blick geradezu herausfordern.

Hollywood ist denn auch ein komplexes Phänomen, das auf eigentümliche und höchst erfolgreiche Weise Kommerz und Kunst miteinander verbindet. Die Produkte der Traumfabrik offenbaren dabei die Gradwanderung eines populären, industriell geprägten Massenmediums zwischen Wirtschaftsprodukt und Kulturerzeugnis. Gerade der Blick in die Geschichte des Hollywoodkinos zeigt, dass diese scheinbaren Gegensätze keineswegs unüberwindbar sind: Immer wieder sahen einige Filmschaffende die Aufhebung dieser Trennung als Herausforderung an, indem sie etwa den Befindlichkeiten der US-amerikanischen Gesellschaft nachgingen oder sich mit den kinematographischen Traditionen auseinander setzten oder filmsprachliche Barrieren durchbrachen. Und so gab es in der Geschichte Hollywoods immer wieder Perioden, in denen

Entertainment und Filmkunst eine fruchtbare Synthese eingingen, in denen Innovationsschübe den Fortbestand der Studios sicherten – allen voran die Erkundungen der klassischen Genres in den „goldenen“ 30er und 40er Jahren oder der *film noir* nach dem Zweiten Weltkrieg.

Eine Tradition der Veränderung durchzieht dabei das Hollywoodkino: Phasen, in denen filmkünstlerische Erstarrungen vorherrschen, wechseln sich mit historischen Prozessen der Erneuerung und Revitalisierung ab. Gerade in Zeiten wirtschaftlicher Krisen scheinen Verkrustungen aufgebrochen werden zu können, indem alternative Ansätze dem Kino wichtige Impulse für die Zukunft geben. Wie der Verlauf von Zeitgeschichte entwickelt sich auch das Hollywoodkino evolutionär und schreitet gleichzeitig in Zyklen voran – ein Wechsel von Altem, Neuem und Wiederkehrendem also, das einem vorherrschenden Ziel dienen soll: dem Überleben auf dem Markt der medienkulturellen Produkte.

Um ein effizientes und profitables Unterhaltungskino gewährleisten zu können, bildeten sich bereits in Hollywoods frühen Jahren industrielle Strukturen sowie diverse Konventionen und Muster des Filmemachens heraus. So garantierte in der viel beschworenen Studioära das Zusammenspiel des Genre- und Starsystems mit dem klassischen Filmstil den Aufstieg des Hollywoodkinos zum erfolgreichsten und einflussreichsten audiovisuellen Medium in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Obwohl Hollywood über die Jahrzehnte eine bemerkenswerte Stabilität aufwies, gestattete dieser früh etablierte klassische Kanon flexible Auslegungen in der filmischen Praxis: Die Neigung zur beständigen Modifikation innerhalb eines vorgegebenen Rahmens trieb dabei das Kino voran und ermöglichte den Filmschaffenden stets Raum für indivi-

duelle Akzentuierungen (siehe Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Doch nach dem Zweiten Weltkrieg begann die Traumfabrik ihr fein ausbalanciertes Gleichgewicht zu verlieren, erste Risse im System machten sich angesichts innerer und äußerer Einschnitte bemerkbar – Anzeichen einer jahrzehntelang anhaltenden wirtschaftlichen und künstlerischen Krise. In diesen Jahren produzierten die alternden Studiobosse und die starre Bürokratie hinter den Studio-mauern beständig am Publikum vorbei. Aber auch die Genres schienen am Ende ihrer Entwicklung, und der Kontakt zwischen dem Kino und der US-amerikanischen Gesellschaft war abgerissen. In diesen Nachkriegsjahrzehnten bedrohten zudem globale Umwälzungsprozesse in der Medienkultur die Stabilität des klassischen Hollywoodkinos wie des Mediums Kino insgesamt. Bis heute andauernde Prozesse wie die Etablierung von Konkurrenzmedien in der Kulturlandschaft, allen voran der Siegeszug des Fernsehens, sowie die Umstrukturierung und Globalisierung der Filmindustrie veränderten langsam, aber stetig und nachhaltig die Produktionsbedingungen und das Filmmachen. Hollywood hatte sich in dieser Zeit scheinbar überlebt und war lange Zeit zögerlich oder unfähig, sich den veränderten Rahmenbedingungen anzupassen.

Ende der 60er Jahre entstanden am Tiefpunkt dieser filmökonomischen wie künstlerischen Talfahrt in einem Klima zwischen Stagnation und Orientierungslosigkeit plötzlich alternative Produktionsmöglichkeiten und ungewöhnliche kreative Freiheiten. In einem Zusammenspiel filmindustrieller Prozesse, aber auch medienkultureller, gesellschaftspolitischer und künstlerischer Faktoren entwickelte sich zwischen 1967 und 1976 ein Kino parallel zum Mainstream, das als bislang beispiellos innovative Ära in die Hollywood-Geschichte einge-

gangen ist. Eine neue Generation von Regisseuren meldete sich zu Wort, um auf der Suche nach alternativen Wegen des Filmmachens die etablierte Studioindustrie herauszufordern. Ihre Filme verarbeiteten in bis dahin unbekannter Eindringlichkeit die tiefgreifenden Einschnitte in die US-amerikanische Gesellschaft vom Vietnamkrieg bis zur Watergate-Affäre, von den sozialen Bewegungen der 60er Jahre bis zum Neokon-servativismus Ende der 70er Jahre. Und sie durchbrachen mal mehr, mal weniger die klassische Hollywood-Ästhetik, um alternative Filmsprachen und eigene künstlerische Ansätze zu erkunden. An diesem Kreuzungspunkt von Filmgeschichte, an dem ein ausformuliertes, traditionsübersättigtes Hollywoodkino in einem brüchigen Studiosystem auf die gesellschaftspolitischen Diskurse und die ästhetischen Aufbrüche der 60er und 70er Jahre traf, erwuchs ein Kino von belebender Kraft. Dieses „Stoff- und Stilgemisch, [...] der Einfachheit halber New Hollywood genannt“ (Horwarth 1995, 10), spannt den Bogen von Filmschaffenden wie Dennis Hopper oder Bob Rafelson über Arthur Penn und Robert Altman bis hin zu Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese – meint also eine Reihe progressiver Regisseure, die Ausflüge in die Filmgeschichte unternahmen, die filmische Traditionen erkundeten und mit eigenen kinematographischen Konzepten erweiterten. Filmschaffende, die nach Europa blickten und die Sehgewohnheiten des an der Traumfabrik geschulten Publikums herausforderten. Und der Begriff New Hollywood meint eine Reihe progressiver Einzelwerke, in denen das Dogma der Unterhaltung neu interpretiert wurde. An dieser Schnittstelle von Tradition und Innovation, von Mainstream und Filmkunst erblickte das Neue Hollywoodkino das Licht der Leinwand und sicherte sich seinen Platz in der Filmgeschichte.

Begrifflichkeiten und Forschungsstand

Schon bald nach seinem Ende wurde New Hollywood zum Mythos. Als Fixpunkt der „Kinosozialisierungen“ vieler Cineasten, als Bezugsgröße in Filmkritik und -wissenschaft scheint die Popularität dieses filmhistorischen Phänomens seitdem ungebrochen. Filme wie *BONNIE AND CLYDE* (Arthur Penn, 1967), *EASY RIDER* (Dennis Hopper, 1969), *CHINATOWN* (Roman Polanski, 1974) oder *TAXI DRIVER* (Martin Scorsese, 1975) sind moderne Klassiker, andere wie *MEDIUM COOL* (Haskell Wexler, 1969), *CATCH 22* (Mike Nichols, 1970) oder *THE KING OF MARVIN GARDENS* (Bob Rafelson, 1972) genießen in eingeweihten Kreisen nahezu Kultstatus. Dass diese filmhistorische Periode noch heute zu faszinieren vermag, unterstreichen die regelmäßigen Ausstrahlungen vieler Filme in den TV-Spätprogrammen sowie einzelne Wiederaufführungen in den Kinos wie etwa die *Director's-Cut*-Versionen von *THE WILD BUNCH* (Sam Peckinpah, 1968) oder *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, 1976–79). Und nicht zuletzt wurde New Hollywood auf der Viennale 1995 und der Berlinale 2004 mit ausführlichen Retrospektiven gewürdigt.

Obwohl das New Hollywoodkino also schon lange seinen Eintrag in die Filmgeschichtsbücher gefunden hat, bleibt die Beschäftigung mit der Forschungsliteratur zu dem Thema nicht ohne Komplikationen. Dem hohen Bekanntheitsgrad und einer geradezu allgemeinen Wertschätzung zum Trotz kursieren in der Filmhistoriographie eine Vielzahl unterschiedlicher Begrifflichkeiten und Periodisierungen. In der Aufarbeitung von Filmgeschichte bereiten denn auch die Überschneidungen und Überlappungen filmgeschichtlicher Prozesse immer wieder Probleme, indem sie eindeutige Zäsuren vermissen lassen und sich damit klaren Abgrenzungen widersetzen (Hickethier 1989). Gerade das Naturell eines vielgestal-

tigen Kinos wie das des Neuen Hollywood, eines unreinen Kinos (Horwarth 1995), das sich nicht eben leicht greifbar zwischen scheinbar widersprüchlichen Eigenschaften wie ungebunden und spielerisch, zurückhaltend und traditionsverwurzelt, laut und vorwärtstreibend bewegt, provoziert bei seiner Aufarbeitung diese Fülle abweichender Ansätze.

Zusammenfassend lassen sich in den Publikationen zum Thema drei unterschiedliche Definitionen ausmachen (siehe Kramer 1998): Ein früh eingeführter und sehr plausibler „Original“-Begriff, wie er von Peter Lloyd (1971), Thomas Elsaesser (1975) und Steve Neale (1976) Mitte der 70er Jahre entwickelt wurde, beschreibt ein modernes Hollywoodkino einer neuen Generationen von gegenkulturell inspirierten oder liberalen Filmschaffenden inmitten einer krisengeschüttelten Filmindustrie und umfasst dabei auch die Erneuerung des Genrekinos in den 70er Jahren. Daran anknüpfend beziehen sich Hans-Christoph Blumenberg (1976) und schließlich Alexander Horwarth (1995) auf den relativ präzise umrissenen Zeitraum der späten 60er Jahre bis Mitte der 70er Jahre – etwa von Filmen wie *BONNIE AND CLYDE* bis *NASHVILLE* (Robert Altman, 1975).

Axel Madsen (1975), Michael Pye/Linda Myles (1979) und Uli Weiss (1986) begrenzen dagegen New Hollywood auf das Kino der *movie brats*, der jungen, filmkundigen Hochschulabsolventen wie Martin Scorsese oder Brian De Palma, vor allem aber der Regie-Stars wie Steven Spielberg und George Lucas. Diane Jacobs (1977) wiederum beschränkt die Periode auf die erste Hälfte der 70er Jahre und führt den etwas unglücklichen Begriff der „Hollywood Renaissance“ ein. Auch Geoff King (2002) bevorzugt in seiner Studie über den postklassischen Hollywoodfilm das Etikett der Renaissance, das

jedoch nur verallgemeinernd im Sinne einer „Wiedergeburt“ Hollywoods nachvollziehbar erscheint, da die alten, klassischen Strukturen in diesen Jahren eher aufgebrochen als wiederbelebt wurden. Zu dieser bunten Auswahl an filmhistorischen Grenzmarkierungen und Begriffsbildungen tragen auch James Bernadoni (1991) sowie Peter Biskind (1998) bei, die ihren Untersuchungsgegenstand über die gesamte Dekade der 70er Jahre strecken. Und in neueren filmökonomischen Arbeiten tauchen noch andere Definitionen auf: Bei Thomas Schatz (1993) und Jim Hillier (1993) steht der Begriff New Hollywood für das Blockbuster-Kino nach dem Zusammenbruch des alten Studiosystems bis heute.

Die Schwierigkeiten einer klaren Eingrenzung bestehen vor allem deshalb, weil die Filmwissenschaft die Entwicklung des Hollywoodkinos nach dem Zweiten Weltkrieg unterschiedlich bewertet. Dabei wird entweder die Stabilität des klassischen Hollywood betont (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, Gomery 1986, Schatz 1988 und 1993) oder aber von der Ablösung durch ein postmodernes Kino (Corrigan 1991, Denzin 1991, Jameson 1991, Felix 2002, Eder 2003) bzw. durch ein postklassisches Kino (Wyatt 1994, Jenkins 1995, Kramer 1998, King 2002, Distelmeyer 2003, Blanchet 2003) gesprochen. Das New Hollywoodkino zwischen 1967 und 1976 ist in dieser anhaltenden Diskussion entweder eine vorübergehende Häufung punktueller Abweichungen von den klassischen Normen und etablierten ökonomischen Strukturen oder markiert den Anfang eines neuen, wie auch immer genannten und bis heute andauernden Kinos.

Nachdem die Filmkritik in den 60er Jahren schon mehrfach den Beginn eines Umbruchs in Hollywood vermeldet hatte und die Presse anhand einzelner Filme die Indizien dafür gefunden haben wollte, sprachen erstmals Pauline Kael, die Kritikerin des Magazins *New Yorker*, und andere Rezensenten

nach der Uraufführung von Arthur Penns *BONNIE AND CLYDE* im Jahre 1967 von einer „Renaissance“ des Hollywoodfilms (Kael 1968/87). Auch *Time* entdeckte in einer Titelgeschichte über ebenjenes *BONNIE AND CLYDE* vom Dezember 1967 Anzeichen eines Wandels im zeitgenössischen Hollywood. Nach weiteren Vorstößen in der Filmkritik sollte sich aber die Filmwissenschaft nicht vor Anfang der 70er Jahre des Themas annehmen: Die Filmzeitschriften *Monogram* und *Movie* eröffneten den Diskurs, und insbesondere die *Monogram*-Autoren Peter Lloyd (1971) und Thomas Elsaesser (1971) analysierten (und begrüßten) die neuen Tendenzen in Hollywood. In seinem 1975 veröffentlichten Essay *The Pathos of Failure*, dem ersten näheren Einblick in das Wesen des New Hollywood, untersucht Elsaesser einige zeitgenössische Hollywoodfilme, um anhand der herausgestellten Charakteristika und ihren Gemeinsamkeiten zu dem Schluss zu kommen, dass sich hier ein modernes Hollywoodkino herausgebildet habe. Die dem Auteurgedanken nahestehende englische Zeitschrift *Movie* machte ähnliche Entwicklungen aus, wenngleich sie dem Trend etwas kritischer gegenüberstand, da er ihr nicht weit genug ging (siehe Cameron 1975). Auch *Screen*, eines der führenden wissenschaftlichen Filmmagazine der 70er Jahre, sprach von thematischen und formalen Neuheiten im „New Hollywood Cinema“ (siehe Neale 1976). In den folgenden Jahren sickerte das Phänomen New Hollywood dann endgültig in die Filmwelt ein und zog mehrere Monographien nach sich – zu einem Zeitpunkt, als sich bereits ein erneuter filmkünstlerischer Klimawechsel in Hollywood bemerkbar machen sollte.

Die ersten größeren Aufarbeitungen des Themas bedienen sich alle eines auteuristisch orientierten Ansatzes: Diane Jacobs' *Hollywood Renaissance* (1977) sowie Michael Pyes und Linda Myles' einflussreiches *The Movie Brats: How the Film Generation Took*

over Hollywood (1979) diskutieren bedeutende Regisseure und deren Werke, wobei aus den Untersuchungsergebnissen Rückschlüsse auf das gesamte New Hollywoodkino gezogen werden. Pye und Myles konzentrieren sich dabei auf die „Gruppe“ der *film school generation*, auf Regisseure wie Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, John Milius, George Lucas und Steven Spielberg, die ihre Ausbildung auf den Filmuniversitäten erhalten hatten. In einer Mischung aus Zustandsbeschreibung, Studie und Filmanalyse, ergänzt mit Interviews jener *movie brats*, stellt das Buch einige wichtige Aspekte des New Hollywoodkinos heraus und vermittelt einen ersten Einblick in die Thematik. Diane Jacobs' im Duktus einer Filmkritikerin geschriebene Arbeit über John Cassavetes, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese und Paul Mazursky stellt ebenfalls ausgewählte Filmschaffende der Zeit vor, wobei Jacobs in einem einleitenden Essay die „Wiedergeburt“ Hollywoods vermeldet. Auch Robert Philip Kolker richtet sein Augenmerk in *A Cinema of Loneliness* (1980/1988) auf herausragende Filmemacher der 70er Jahre – auf Arthur Penn, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Robert Altman, Francis Ford Coppola (in der zweiten Ausgabe von 1988 Steven Spielberg statt Francis Ford Coppola). In seiner eindrucksvollen kritischen Studie analysiert Kolker die filmischen Oeuvres dieser Regisseure nach vornehmlich ästhetischen Gesichtspunkten sowie von einem dezidiert ideologischen Erkenntnisinteresse geleitet, um dem damaligen Hollywoodkino Merkmale einer filmischen Moderne zu attestieren.

Obwohl in allen diesen durchaus erhellenden Porträts und Werkanalysen bereits viele Charakteristika des New Hollywood angesprochen werden, zeichnen sich hier nur recht ausschnittshafte Bilder des Kinos jener Jahre ab. Start- und Endpunkte, Verläufe und Entwicklungen lassen sich häufig nur indirekt und unvollständig ableiten. Die

oben erwähnten Filmwissenschaftler bzw. -kritiker neigen zudem dazu, die Schablone der Auteurtheorie über Hollywood zu legen, und favorisieren die Untersuchung thematischer und ästhetischer Kennzeichen in den Werken der herausragenden Filmemacher jener Zeit. Indem hier der Film als Kunst gefeiert wird, bleiben der industrielle wie der medienkulturelle Kontext lückenhaft, obwohl diese jedoch gerade für Hollywood als Unterhaltungskino von großer Bedeutung sind. Auch Hans-Christoph Blumenbergs (Hrsg.) verdienstvolle Publikation *New Hollywood* (1976) muss sich wie viele frühe Arbeiten den Vorwurf gefallen lassen, seine Darstellungen seien zu distanzlos, zu polemisch und letztlich zu oberflächlich. Blumenbergs Enttäuschung über die verpassten Chancen einer länger anhaltenden Filmkunst in Hollywood bestimmt die Handschrift seiner Arbeit und beschränkt gleichzeitig seinen Blickwinkel. Obwohl also auch hier keine differenzierte Untersuchung vorliegt, werden bereits viele wesentliche Merkmale des New Hollywoodkinos angesprochen. Die Stärken dieser Arbeit zeigen sich in einer scharfsinnigen, treffenden, ebenfalls auteuristisch geleiteten Beurteilung der Filmemacher und ihrer Werke.

Anderen Arbeiten geht es vornehmlich um eine Zustandsbeschreibung der Produktionsbedingungen in Hollywood, also um eine filmindustrielle Perspektive auf das New Hollywoodkino. Dabei werfen sie aber immer wieder auch interessante Seitenblicke auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, auf die Filme und Filmschaffenden der Zeit. Axel Madsens *Inside-Story The New Hollywood: American Movies in the 1970s* (1975) beschränkt sich allerdings auf die erste Hälfte der 70er Jahre und verschließt sich dadurch wichtigen Zusammenhängen. Gleichwohl gibt die Arbeit kenntnisreiche Einblicke in die neuen Strukturen und Produktionsbedingungen im Hollywood der 70er Jahre. Zu den breiter angelegten

Aufarbeitungen zählt auch James Monacos *American Film Now* (1979): Diese aufschlussreiche Reise durch das Kino der 70er Jahre entwirft ebenfalls ein detailreiches Panorama des Jahrzehnts. Monaco spürt dem Einfluss des Geschäfts auf den Film als Kunst nach, wobei er die wichtigsten Regisseure, Schauspieler, Kameramänner und Drehbuchautoren der Zeit vorstellt. Die bewusst subjektive, assoziativ entwickelte und gelegentlich bissig-polemische Abhandlung analysiert die Produktionsbedingungen und den Status quo der US-amerikanischen Filmindustrie, womit sie unverzichtbare Anregungen für eine Arbeit über das New Hollywoodkino liefert. Eine Vielzahl weiterer Geschichten des Kinos der 70er Jahre knüpfen an Monacos Arbeit an, ebenfalls ohne sich auf das Neue Hollywoodkino beschränken zu wollen: Seth Cagins und Philip Drays *Hollywood films of the Seventies. Sex, Drugs, Violence, Rock&Roll and Politics* (1984) oder Peter Levs *American Films of the 70s. Conflicting Visions* (2000) vermessen das Kino dieses Jahrzehnts wiederum aus einem vornehmlich ästhetischen und ideologischen Blickwinkel, der viele einzelne Charakteristika des New Hollywood sichtbar macht.

James Bernadonis *The New Hollywood* (1991) basiert dagegen auf dem Vergleich des „neuen“ Hollywoodkinos mit dem „alten“ der Studioära. Bernadonis nostalgisches Lamento beklagt den Untergang des klassischen Hollywood und seiner „reichen“ Filmsprache und sieht New Hollywood rückblickend künstlerisch gescheitert. Anhand insgesamt dreizehn analysierter Filme, von M.A.S.H. (Robert Altman, 1970) bis RAIDERS OF THE LOST ARK (Steven Spielberg, 1981), geht Bernadoni der Frage nach, „what went wrong with the New Hollywood revolution“ (Bernadoni 1991, 2). Indem sich die Studie methodisch ebenfalls auf filmästhetisch orientierte Filmanalysen beschränkt und sich zeitlich allein auf die 70er Jahre konzentriert, dabei einen unpräzisen New-

Hollywood-Begriff verwendet sowie nur auf eine relativ kleine Anzahl ausgewählter Filmen eingeht, kann Bernadoni dem Thema jedoch nicht voll gerecht werden.

Alexander Horwarths Anthologie von Texten angloamerikanischer Autoren, *The Last Great American Picture Show – New Hollywood 1967–1976* (1995), hat die Diskussion um das Neue Hollywood dagegen wiederbelebt und weitergeführt. Weniger in Form einer filmhistorischen Aufarbeitung als vielmehr in „zehn Reiserouten durch ein wild zerklüftetes, aber äußerst fruchtbares Terrain“ (Horwarth 1995, Klappentext) setzen diese anregenden Forschungsbeiträge ein kaleidoskopartiges Bild des New Hollywoodkinos zusammen. Die Aufsätze und Essays nähern sich in unterschiedlicher Methodik entweder New Hollywood mit einer bestimmten Fragestellung und rücken dabei je nach Schwerpunkt filmökonomische, gesellschaftliche oder ästhetische Aspekte in ihr Zentrum oder aber sie machen sich einen bestimmten Regisseur/eine bestimmte Regisseurin (Monte Hellman, Barbara Loden) oder ein Genre (Western, Katastrophenfilm) zum Thema.

Der anlässlich der New-Hollywood-Retrospektive von Hans Helmut Prinzler herausgegebene Berlinale-Katalog *New Hollywood 1967–1976. Trouble in Wonderland* (2004) verfolgt einen ähnlichen Ansatz wie Horwarths Arbeit. Als Sammlung von fünf Essays zu ausgewählten Teilbereichen des New Hollywoodkinos liegen dem lesenswerten Buch je nach Verfasser verschiedene Methoden und Erkenntnisinteressen zugrunde. Nicht Filmgeschichtsschreibung oder filmwissenschaftliche Studie streben Prinzler und seine Autoren an, sondern den essayistisch-subjektiven Blick auf bestimmte Themenausschnitte. Die Stärken dieses Bandes liegen aber vor allem in seinen Porträts der wichtigsten Filmschaffenden dieser Jahre und seinen reichhaltigen Illustrationen, seinem Wert als Nachschlagewerk. Auffällig ist allerdings die unklar-

unpräzise Definition von New Hollywood, insbesondere die wie auch bei der Berlinale-Retrospektive irritierenden Vereinnahmungen von Independent- und Dokumentarfilmen sowie die mangelnden Abgrenzungen zum Mainstream. Aber auch die personenorientierte Herangehensweise sowie die Vernachlässigung von filmökonomischen Aspekten regen zum Widerspruch an.

Ginge es also allein nach Quantität, scheint die Zeit des New Hollywoodkinos in der Fachliteratur ausreichend aufgearbeitet. Dennoch, so zeigt die nähere Betrachtung, fehlt bis heute eine umfassende filmhistorische Studie, die das Phänomen in seiner Breite und Vielgestaltigkeit wahrnimmt und in der Filmgeschichte positioniert. Eine Arbeit, die auch die Lücken in der Forschung zu einzelnen Aspekten zu schließen vermag, die punktuell neu ordnet, gewichtet und bewertet. Obwohl über viele Merkmale des New Hollywoodkinos, etwa über Bedeutung und Gesamtwerk der herausragenden Persönlichkeiten wie Arthur Penn, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Robert Altman oder über signifikante Filmbeispiele wie *EASY RIDER* oder *TAXI DRIVER* sowie über die filmhistorischen Entwicklungslinien Konsens besteht, erweist sich die Forschungslage insgesamt als geradezu überraschend unbefriedigend. Die meisten Arbeiten neigen dazu, einzelne Aspekte zu isolieren, aber die Verflechtungen verschiedenster Faktoren, die zum New Hollywoodkino geführt haben und die seine vielschichtige Natur definieren, nur ungenügend wahrzunehmen. Und viele Arbeiten betonen in der Regel das „Neue“, ohne ausreichend die Parallelen zu früheren Entwicklungen im Hollywoodkino nachzuweisen,

detailliert die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Vergleich zum klassischen Hollywood aufzuzeigen und diese Phase im Gesamtzusammenhang der Filmgeschichte zu betrachten.

Nachdem das klassische Hollywoodkino bereits gut erforscht ist – von den Pionierleistungen André Bazins und den Autoren der französischen *Cahiers du Cinéma* in den 50er Jahren über die angloamerikanischen Vorstöße in den frühen 70er Jahren um Thomas Elsaesser und Peter Lloyd sowie den Schlüsselwerken der New Film History um David Bordwell in den 80er Jahren bis hin zu einigen neuerer Arbeiten – ist nun auch die filmgeschichtliche Aufarbeitung und theoretische Auseinandersetzung mit dem Hollywoodkino nach dem Zusammenbruch des Studiosystems mitten im Gange. Seit den 90er Jahren scheint sich eine fruchtbare Publikationstätigkeit auf diesem weiten Feld abzuspielen (Corrigan 1991, Denzin 1991, Jameson 1991, Wyatt 1994, Hollows/Jancovich 1995, Neale/Smith 1998, King 2002). Nachdem die Diskussion über Kategorien wie Postmoderne und Postklassik hauptsächlich im angloamerikanischen Sprachraum stattfand, ist in den letzten Jahren die Debatte in der deutschen Forschungsliteratur neu belebt worden (Felix 2002, Eder 2003, Blanchet 2003). Das Neue Hollywood zwischen 1967 und 1976 fordert auch im Rahmen dieser Untersuchungen eines zeitgenössischen Hollywoodkinos zu weiteren Annäherungen heraus und bietet dem Betrachter dabei die Gelegenheit, eine Reihe von Entdeckungen in der Filmgeschichte zu machen, die Rückschlüsse auf das Wesen des heutigen Hollywood zulassen.

Methode und Struktur

Wie Zeitgeschichte so entwickelt sich auch Filmgeschichte keineswegs in kontinuierlichen, gleichmäßig verlaufenden und klar voneinander abgrenzbaren Abschnitten. Filmgeschichte ist vielmehr ein unablässiger dynamischer Prozess, der in unregelmäßigen, oft wellenartigen Bewegungen oder Schüben fortschreitet. Die Filmhistoriographie sieht sich dabei mit der Aufgabe konfrontiert, Entwicklungslinien in Fluidum der Erscheinungen und Ereignisse festzumachen, Zäsuren zu entdecken, Periodisierungen vorzunehmen sowie Trends und Tendenzen anhand dominanter Faktoren herauszufiltern (Hickethier 1989). Filmgeschichte ist jedoch kein erschöpfend beschreibbarer „Zeitraum“, vielmehr setzt sich jeder Filmhistoriker in diesem fruchtbaren Forschungsgebiet je nach Perspektive, Schwerpunkt und Methodik sein eigenes Bild der Vergangenheit zusammen. So gibt es denn nicht *die* Filmgeschichte, sondern viele parallele (Film-)Geschichten, die erzählt werden können. Aber auch jede Generation blickt aus dem ihr eigenen Blickwinkel in die Geschichte zurück: von ihrer spezifischen kulturellen Prägung, aber auch von ihrer zeitlichen wie emotionalen Nähe bzw. Distanz zum Gegenstand beeinflusst.

Als in den 80er Jahren eine Reihe angloamerikanischer Filmhistoriker das traditionell auteuristische und vom Geniebegriff geleitete Filmgeschichtsverständnis zu hinterfragen begann, verlor der Glaube an eine „grand and singular story of film art“ (Dudley 1998, 178) an Überzeugungskraft. Ein differenzierteres, reiferes Modell von Filmgeschichtsschreibung entwickelte sich in diesen revisionistischen Arbeiten der sogenannten New Film History (Bordwell/Thompson/Staiger 1985, Allen/Gomery 1985, Gomery 1986, Schatz 1988, Thompson/Bordwell 1994 u.a.). An der Kreuzung der wissenschaftlichen Disziplinen ver-

schmelzen die Filmhistoriker jener Schule Ökonomie, Soziologie, Zeitgeschichte, Psychologie und Ästhetik, um kausale Faktoren für filmgeschichtliche Veränderungen aufzudecken. Gerade der einzelne Hollywoodfilm sei das Resultat „of specific modes of production, determined by various economic, technological, and ideological demands“ (Belton 1998, 231). Grundlegend ist der New Film History dabei der Glaube an ein dem filmhistorischen Wandel unterliegendes System von Normen, Konventionen und Traditionen, „a network of causal elements that determine events“ (ebd.). Nicht mehr nur die singuläre und Filmgeschichte machende Veränderung interessiere, sondern ebenso die Regeln und Schemata, die ihr in einem komplexen „system of interconnectedness“ (ebd.) zu Grunde liegen. Es setzte sich die Ansicht durch, dass in der Regel „Institutionen“ wie Filmstudios, Verleihfirmen, Kinoketten, Regierungen oder kollektive Filmbewegungen für Fortschritt und Wandel in der Filmgeschichte verantwortlich seien – sogenannte *group causes* – und weniger einzelne Personen oder Filme, wie dies noch die Überzeugung der traditionellen Filmgeschichtsschreibung gewesen war.

Die zeitgenössische US-amerikanische Historiographie des Hollywoodkinos ist denn auch weitgehend der New Film History verpflichtet. Gerade für die Geschichtsschreibung des Hollywoodkinos scheint diese Methode auf den ersten Blick von großem Nutzen: Dank besserer Einsicht in das Kino als wirtschaftliche und soziale Institution lässt sich so manche Legende revidieren und so manche vermeintliche historische Wahrheit kritisch überprüfen. Vor allem dem Zusammenspiel verschiedenster Faktoren im kommerziellen Unterhaltungskino und seinem medienkulturellen Kontext scheint somit angemessen Rechnung getra-

gen werden zu können. Denn ohne genaue Kenntnisse der strukturellen Voraussetzungen des Filmemachens, der Produktionsbedingungen und -abläufe droht jede filmhistorische Analyse des Hollywoodkinos wirklichkeitsfremde Resultate zu produzieren: „In today's media marketplace it has become virtually impossible to identify or isolate the 'text' itself, or to distinguish a film's aesthetic or narrative quality from its commercial imperatives“ (Schatz 1993, 10). Gleichwohl können diese Forschungsarbeiten der Aufarbeitung von Kino als filmkünstlerische Errungenschaften einzelner Filmemacher und als herausragende Filmwerke nicht gerecht werden. Da diese filmhistoriographische Schule dazu neigt, Kino zu entpersonalisieren und Institutionen anstelle von Individuen, übergreifende Systeme und kollektive Prozesse anstelle der Verdienste Einzelner zu setzen, drohen sich die vielen individuellen Leistungen der Filmschaffenden zu verlieren. Vor allem aber entfernt sich die New Film History letztlich zu weit vom Eigentlichen des Kinos: den Filmen.

„Für jede interessante Erscheinung in der Filmgeschichte existieren zumindest drei sinnvolle Erklärungen“, so der Filmhistoriker James Monaco (1980, 217). Die hier vorliegende Arbeit sucht in diesem Bewusstsein den methodischen Brückenschlag aus traditioneller Filmgeschichtsschreibung, New Film History und der Analyse exemplarischer Filme. Dabei stützt sie sich auf die Überzeugung, dass nur ein differenziertes Erklärungsmodell die Geschichte des (Neuen) Hollywoodkinos in ihren Voraussetzungen, ihrer Entstehung, ihrem Verlauf und ihrem Ende sowie in ihren vielen Ausprägungen nachzeichnen kann: ein multiperspektivischer Ansatz, der Filmgeschichte synthetisiert, um dadurch ein möglichst aussagekräftiges Gesamtbild zusammensetzen zu können. Das Hollywoodkino ist als populäre Massenkultur und industriell geprägte Kunstform nur dann verstehbar,

wenn es als Geflecht verschiedenster Determinanten wahrgenommen wird, als Resultat einer Vernetzung ökonomischer, technologischer, gesellschaftlicher, ästhetischer, aber eben auch personenspezifischer Faktoren. Und nicht zuletzt soll Filmgeschichte hier als „Teil einer umfassenden Mediengeschichte“ (Faulstich/Korte 1994, 8) verstanden werden, in der der medienkulturelle Kontext das Phänomen New Hollywood umspannt.

Einige leitende Fragestellungen durchziehen dabei die Arbeit: Wenn bereits der Begriff „New Hollywood“ nicht grundlos das „Neue“ dieses Kinos herausstellt, muss die Untersuchung auch darauf abzielen, ebenjenes „Neue“ und dessen Verhältnis zum „Alten“ zu diskutieren. Was also hebt das New Hollywoodkino von der klassischen Tradition ab? Und in welcher Beziehung stehen die Erneuerungstendenzen zum zeitgleichen Mainstream? Bekanntlich sagt jede Untersuchung von Filmgeschichte aber immer auch etwas über das gegenwärtige Kino aus. Auf das Kino übertragen bedeutet der bekannte Aphorismus „Geschichte zu betrachten, heißt erkennen, woher wir kommen und wer wir sind“: auch das heutige Kino besser verstehen zu lernen. Als Ausblick schließt sich daher in dieser Arbeit die Frage nach dem Erbe des New Hollywood an: Markiert New Hollywood den Übergang zu einem neuen, etwa einem postklassischen bzw. postmodernen Kino? Oder ist das klassische Hollywoodkino trotz aller Innovationen insgesamt stabil geblieben?

Als Filmgeschichtsschreibung und kritische Studie will die Arbeit also dominanten Entwicklungslinien und Tendenzen nachspüren, ohne dabei die Filme dieser zehn Jahre Filmgeschichte und die Filmschaffenden aus den Augen zu verlieren. Da Filmgeschichte immer auch die „Geschichte der Produkte, der einzelnen Filme“ (Hickethier 1989, 12) meint, sollen die Charakteristika des New Hollywoodkinos durch zielgerichtet analysierte Filme exemplifiziert wer-

den. Die Diskussion der Beispielfilme findet stets unter bestimmten Gesichtspunkten statt, ist also in einen thematischen und theoretischen Zusammenhang eingebettet. Dem unmöglich einzulösenden Anspruch nach einer erschöpfenden Betrachtung können die Filmanalysen natürlich nicht Rechnung tragen. Da diese Jahre vor allem im Zeichen der gesellschaftspolitischen Ereignisse standen, erhalten thematische und ideologische Kriterien bei der Untersuchung der Filme mehr Gewicht gegenüber etwa ästhetischen Kategorien, wobei diese keinesfalls missachtet werden sollen. Dabei wird die Auswahl der Filme nicht nur von der Suche nach dem „künstlerisch wertvollsten“ Werk geleitet, wie dies die traditionelle Filmgeschichtsschreibung in ihren Chroniken favorisiert, sondern orientiert sich an den bei Kristin Thompson und David Bordwell (1994) verwendeten Kriterien: Die untersuchten Filme sind entweder einflussreiche Schlüsselwerke, die eine filmhistorische Entwicklung oder einen Zyklus angestoßen, also auf andere Filme, Regisseure und Genres große Wirkung entfaltet haben. Oder aber sie repräsentieren als „typische“ Filmbeispiele bestimmte Trends oder Merkmale im Neuen Hollywood.

Kinogeschichte ist bekanntlich immer mehr als die Summe ihrer Filme, und daher sucht diese Arbeit ebenfalls die Nähe zu den Filmschaffenden: Auch in Hollywood wird Filmgeschichte nicht von einer anonymen filmindustriellen Maschine oder von Institutionen gemacht, sondern von den Kreativen der Filmstadt – von Regisseuren, Produzenten, Drehbuchautoren, Kameramännern etc. –, die in der Filmindustrie arbeiten und in aller Regel im Team ihre Filme realisieren. In dieser Geschichte der Köpfe und Gesichter des New Hollywood werden die herausragendsten Persönlichkeiten im Laufe der Kapitel kurz vorgestellt und ihre Bedeutung für das Kino der Zeit aufgezeigt. Wenig angemessen erscheint es jedoch, den Mythos vom auteuristischen *movie brat*, etwa

am Beispiel von Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese, ein weiteres Mal zu bemühen oder die Geschichte der rebellierenden Jungfilmer wie Dennis Hopper oder Peter Fonda wiederholt nachzuerzählen. Dennoch entbehren diese filmhistorischen Klischees im Kern natürlich nicht einer gewissen Wahrheit und können daher nicht ganz vernachlässigt werden.

Da man einem kulturellen Phänomen wie dem Kino mit dem Handwerkszeug der Wissenschaft nur recht ungenügend beikommen kann und dessen Ökonomie, Ideologie und Ästhetik nicht klar voneinander trennen kann, sollten sich in einer Beschreibung von Hollywoodgeschichte die vielen Wechselwirkungen immer auch strukturell widerspiegeln. Für die Gliederung dieser Arbeit heißt das: Die Darstellungen über den chronologischen Verlauf des Neuen Hollywoodkinos mit seinen dominanten Themen und Motiven, mit seinen stilistischen Innovationen sowie seinen Filmen und Filmschaffenden werden immer wieder sowohl mit Passagen über die filmökonomischen Produktionsverhältnisse als auch mit Abschnitten über die gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen verweben. Das einführende Kapitel (Kap. 2) ordnet den Untersuchungsgegenstand in den filmhistorischen Zusammenhang des Hollywoodkinos nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Evolutionäre Voraussetzungen sollen beschrieben und in einem ersten Überblick das neue Kino zwischen den Jahren 1967 und 1976 skizziert werden. Der Begriff New Hollywood wird eingegrenzt, der Zeitrahmen abgesteckt, grundlegende Merkmale umrissen. In den folgenden Kapiteln spannt die Arbeit dann den Bogen: Das erste der beiden zentralen Hauptkapitel (Kap. 3) diskutiert die erste Phase des New Hollywoodkinos von 1967 bis 1972, als sich die Reaktionen der Gesellschaft auf den Vietnamkrieg und die Lebensentwürfe einer gegenkulturellen Jugend auf der Kinoleinwand manifestierten. Gerade in diesen Jahren stimmten einige

Filme angesichts eines turbulenten Zeitgeschehens verstärkt gesellschaftskritische, gelegentlich sogar ungewöhnlich politische Töne an. In diesem Zusammenhang soll nach der Rolle von Hollywood bzw. New Hollywood als Indikator zeitgenössischer sozialer und politischer Phänomene gefragt werden. Gerade der Zusammenhang von Ökonomie und Ideologie, von Produktionsbedingungen und soziopolitischer Ausrichtung des Kinos bleibt ein wichtiger Reibungspunkt, an denen sich die Untersuchung des New Hollywoodkinos in diesem wie im nächsten Kapitel zu entzünden hat.

Das daran anschließende Hauptkapitel (Kap. 4) widmet sich der zweiten Phase des Neuen Hollywood von 1972 bis 1976, also den Innovationen im Genrefilm vor dem Hintergrund einer sich langsam regenerierenden Filmindustrie. Wiederum erweisen sich die Filmbeispiele als soziale Barometer, die den Zustand der USA nach dem Ende des Vietnamkrieges sowie im Angesicht der Watergate-Affäre anzeigen; wiederum sind die

Filme Bestandteile einer Chronik der Zeit, historische Dokumente einer turbulenten Periode der US-amerikanischen Geschichte. Das darauffolgende Kapitel (Kap. 5) versucht der Frage nachzuspüren, ob eventuell ein spezifischer Filmstil im New Hollywoodkino existiert, welche übergreifenden ästhetischen Merkmale die Filme vereinen und wie weit sich diese vom klassischen Filmstil entfernt haben. Erst nachdem die Filmanalysen in den vorangegangenen Kapiteln das Kino dieser Ära nachgezeichnet haben, lassen sich im Rückgriff auf die diskutierten Filme allgemeingültige Aussagen über eine Ästhetik des New Hollywood treffen. Abschließend schildert die Schlussbetrachtung (Kap. 6) den Niedergang des New Hollywoodkinos und diskutiert die Jahre zwischen 1967 und 1976 im filmhistorischen Gesamtzusammenhang, um in einem kurzem Ausblick die Brücke zum heutigen Hollywood und dem Erbe jener zehn Jahre Filmgeschichte zu schlagen.