



# DER SKEPTISCHE BLICK

## Anmerkungen zum Kino der 70er Jahre

„Städtischer Wohnblock 18A, Siedlung Nord. Das war, wo ich wohnte mit meiner M., mit meinem P.“, erzählt Alex (Malcolm McDowell), während er pfeifend zwischen den Bauten einer Vorstadtsiedlung im Nirgendwo nach Hause schlendert. Nur in wenigen Wohnungen brennt Licht, das seinen Weg durch die labyrinthischen Gänge spärlich beleuchtet. Die Kamera, die den Helden in einer einzigen Fahrt parallel zu seiner Bewegung durch diese Gegend begleitet, wirkt merkwürdig statisch. Der Eindruck der Bilder wird nicht durch eine Hollywood-übliche Schuss-Gegenschuss-Dramatik inszeniert, vielmehr bewegt sich das Kameraauge geisterhaft durch diese Kulisse, in der sich achtlos entsorgter Sperrmüll in verwaahlsten Blumenbeeten stapelt.

In dieser tristen Umgebung ist der jugendliche Held das einzig wirklich Lebendige. Für ihn war es ein gelungener Abend. Alex und seine Droogs haben einen Obdachlosen und einen Schriftsteller zusammengeschlagen, eine Devotschka vergewaltigt und bei einer wilden Raserei mit dem Auto eine stattliche Anzahl anderer Verkehrsteilnehmer in den Straßengraben befördert – eine richtige Horrorshow eben.

Während wir nun den bestens aufgelegten Alex nach Hause begleiten, wird uns die Anwesenheit der Kamera in aller Deutlichkeit bewusst. Wir warten auf den Schnitt, aber die Kamera behält ihren Weg bei und läuft starr

neben Alex her. So sehen wir nicht nur unseren fröhlich pfeifenden Droogie Alex, sondern wir sehen auch, dass wir sehen.

Stanley Kubricks *Uhrwerk Orange* (*A Clockwork Orange*, S. 62) aus dem Jahr 1971 ist einer der bedeutendsten und zugleich der umstrittenste Kultfilm der 70er. Man könnte den Film gleichsam als das Scharnier bezeichnen, das die 60er und 70er Jahre verbindet. Denn Kubricks Film lässt sich durchaus als Zweifel und Kritik an den durch die Studentenbewegung formulierten Idealen verstehen. Dabei spielt der Film zwar permanent auf die 60er Jahre und ihren Fortschrittsoptimismus an, meint aber das gesamte Jahrhundert und seine menschenverachtenden Ideologien.

Wie kaum ein anderer Film weist uns *A Clockwork Orange* die Rolle des Voyeurs zu und macht uns auf schockierende Weise zu Mittätern. So geht der sprachgewaltige Erzähler, der aus dem Off seine eigene Geschichte zum Besten gibt, mit größter Selbstverständlichkeit von unserem Einverständnis und unserer Sympathie aus. Immer wieder werden wir als seine Brüder angesprochen. Aber die Perspektiven wechseln hier durchaus, wird uns doch an einer Stelle sogar die Rolle des Opfers zugewiesen, dem sich Alex mit der Aufforderung zuwendet, genau hinzusehen. Kubrick spielt insofern mit der Erwartungshaltung des Zuschauers, als der Film permanent die Fiktion



durchbricht und uns, den Zuschauern, verschiedene Rollen zuweist. Es ist, als wolle der Regisseur damit einerseits zum Ausdruck bringen, dass er um die voyeuristische Lust des Zuschauers weiß. Andererseits sollen wir die Welt mit Alex' Augen sehen.

Doch die Vereinnahmung ist noch umfassender. Der Regisseur nutzt alle dem Kino zur Verfügung stehenden Mittel, um uns Alex' Welt authentisch vorzuführen. Deshalb sehen wir nicht nur mit seinen Augen, sondern hören auch mit seinen Ohren und „dürfen“ seine Lust an der Misshandlung durch die musikalische Untermalung der Gräueltaten sinnlich nachempfinden. Wenn wir in einem ehemaligen Theater eine wilde Schlägerei sehen und dazu Rossinis „La gazza ladra“ hören, soll die Gewalt dadurch auf keinen Fall banalisiert werden. Im Gegenteil wird uns der Spaß der Beteiligten insofern deutlich, als Kubrick versucht, uns die „Innensicht der Gewalt“ empfinden zu lassen. Gewalt wird hier als schöpferisches, künstlerisches Prinzip dargestellt. Sie bedeutet Lust und Rausch im Sinne von Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“. Rausch wird hier als Größe entworfen, die der Mensch als eigentliche Erfüllung erfährt, wenn er die Grenzen seiner Individualität hinter sich lässt. Dies wird besonders eindringlich inszeniert, als Alex – einem antiken Satyr gleich – die zu Kunst erstarrte Skulptur eines Phallus in Besitz nimmt und in einem grotesken Ballett zum Leben erwachen lässt.

Auf seinem Nachhauseweg sind wir Alex mittlerweile so nahe gekommen, dass er uns geradewegs in sein Allerheiligstes führt – nach Hause zu M. und P. In der Eingangshalle des heimischen Wohnsils fährt die Kamera nach einem Umschnitt an einem Wandgemälde entlang. Erneut mutet der

Regisseur dem Zuschauer eine Irritation zu: Wir interpretieren diese Kamerafahrt als Alex' Blick, als hätten wir soeben mit ihm das Foyer des Wohnhauses betreten. Doch überraschenderweise kommt der Hauptdarsteller nun aus der entgegengesetzten Richtung ins Bild. Und während wir auf ihn warten, bleibt Zeit, die Abfallberge und die vertrocknete und zertrampelte Begrünung in Augenschein zu nehmen: Der ursprünglich durchaus repräsentative Anspruch dieses Treppenhauses mit Wandgemälde und Grünpflanzen wurde im Laufe der Zeit dem abweisenden und menschenfeindlichen Charakter der Betonarchitektur draußen angepasst. Die Wut der Bewohner richtet sich gegen die „Kunst am Bau“, insbesondere gegen das durch Schmierereien und zotige Sprüche verunstaltete Wandgemälde. Vermutlich haben die vergebens auf den defekten Aufzug wartenden Bewohner sich nur kurz an diesem Fresko idealtypischer Heroen ergötzt, um es dann durch übertrieben große männliche Geschlechtsteile und Kommentare zu ergänzen: „Suck it and see“ etwa sagt nun ein Junge, der ein schmales Holzfass trägt und aus dem Bild heraus auf den Betrachter blickt.

Doch auch ohne diese Verunglimpfungen wollen die heroischen Vertreter der arbeitenden Klasse so gar nicht zu der sie umgebenden Betontristesse passen. Einträchtig sind die Lebensalter vereint im Lob von Handwerk, Landwirtschaft und Industrie, weshalb die Menschheit einer glücklichen Zukunft entgegenblicken kann. Vorausschauendes Planen und strebsames Arbeiten sind hier zwei Seiten einer Medaille. Denken und Handeln, Jung und Alt, Handwerk, Industrie und Landwirtschaft, alles steht im Dienst einer besseren, aus menschlicher Kraft gestalteten Zukunft. Dabei erscheint der



Mann im Zentrum des Bildes, herausgehoben durch seine Größe und seine Kopfbedeckung, wie ein Führer: So kraftvoll und mutig seine äußere Erscheinung, so heroisch ist auch sein Blick in die Zukunft gewendet.

Das Wandbild im Foyer von Alex' Elternhaus scheint uns hinlänglich bekannt – ganz als wäre es im 20. Jahrhundert allerorten zu finden gewesen: Aus Berlin und Rom, Bukarest und Moskau glaubt man solche Formen der Propagandakunst zu kennen. Es ist, als hätte Kubrick en passant einen Kommentar zu dem durch totalitäre Systeme geprägten 20. Jahrhundert abgeben wollen. Dabei macht es der Regisseur dem Zuschauer nicht leicht, stellt er uns doch eine Falle, indem er uns auffordert, mit der durch Vandalismus entstellten, vermeintlich friedlichen Welt zu sympathisieren. Aber wer sind hier eigentlich die Gewalttäter? Die Jugendlichen, die das Bild durch obszöne Schmierereien entstellt haben? Oder die Staatstechnokraten, die glauben, über die Bestimmung der Menschen Bescheid zu wissen, und durch eine rosig ausgemalte Zukunft über eine menschenverachtende Gegenwart hinwegtäuschen wollen?

„If it moves, kiss it“, grölen Alex und seine Droogs den Moralisten aller Lager entgegen und versehen die antikisierten Vorzeigehelden mit riesigen Phalli. Die Droogs sind rechtschaffend böse und lassen sich nicht vorgaukeln, dass es besser wäre, ein nackter Bauer oder Fischer zu sein.

Bisher ist von der einschlägigen Literatur nicht gesehen worden, dass das Wandgemälde nach Vorlagen des deutschen Künstlers und Hitler-Porträtisten Fritz Erlers entstanden ist, der sich bereitwillig auf die Inhalte national-

sozialistischer Kunst eingelassen hat. Sowohl durch die moderne Vorstadtarchitektur als auch durch das Bild gesellschaftlicher Utopie konfrontiert uns der Regisseur mit dem Programm staatlich verordneter Weltverbesserung, um mit den Droogs dessen anarchistische Gegner auf den Plan zu rufen. Denn dieses plakative Weltverbesserungspathos entlarvt sich selbst, führt es doch zwangsläufig zu einer Welt, in der man sich nur noch zwischen Gewalt oder Langweile, Täter oder Opfer entscheiden kann, einer Welt, die nur aus hirnlosen Mittläufern und bösen Genies besteht.

## „Viddy well“

In seiner Sprache, diesem von Anthony Burgess erfundenen Kauderwelsch aus Jugendjargon, Lautmalerei und russischen Worten, ist der Radaubruder Alex reine Literatur. In Kubricks Endzeitvision mutiert er zum Kinowesen, in dessen „Gulliver“ die cineastischen (Alb-)Träume der 60er Jahre spuken, von Warhols *Vinyl* (1965) über Hammers *Dracula* (1958, 1960, 1965; in den Hammer-Studios entstanden 1968, 1970, 1972 und 1974 weitere Verfilmungen des Stoffes) bis hin zu Antonionis *Zabriskie Point* (1969) – jeder hat das Recht, sich seine eigenen Götzen aufs Podest zu stellen, und bei Alex sind es eben Beethoven, Totschlag, Vergewaltigung und die „Deutsche Grammophon“.

Die paradoxe Wahrheit von Kubricks Film liegt in der Feststellung, dass es so lange keine Moral gibt, wie sich der Mensch nicht bewusst gegen sie



entscheiden kann, selbst wenn die Konsequenz daraus der vom freien Willen bejubelte Untergang der Zivilisation ist. Dass die Ästhetisierung von Gewalt als bewusste Entscheidung gegen Moral, als Ausdruck der Autonomie des Schöpferischen erscheint, ist eine der zentralen Thesen dieses Films. Der amerikanische Regisseur erzählt hier implizit vom Sündenfall des 20. Jahrhunderts, wie sich die Diktatoren, allen voran Hitler, der Macht des Films bewusst wurden und erkannten, dass das Medium mehr leisten kann, als die Welt abzubilden und Geschichten zu erzählen: Im 20. Jahrhundert ist die Kamera zum Gewalttäter geworden. Sie hat sich mit dem Zuschauer verbündet und setzt sein lustvolles Einverständnis voraus, wenn es um die Präsentation gewalttätiger Bilder geht. „Viddy well, little brother. Viddy well“, sagt Alex vor einer Vergewaltigung, während er in die Kamera blickt und sich direkt an den Betrachter wendet.

In *A Clockwork Orange* wandert die Kamera nicht suchend durch den Raum, sondern wird in ihrer raumgreifenden Bewegung zu dessen eigentlicher Existenzberechtigung. Er ist ihre Bühne, auf der sie mit kalter Präzision agiert und den Hauptdarsteller in Szene setzt, den sie liebt und dem sie zunächst voller Pathos, später mitleidend folgt, um ihrem Herrn die Räume gefügig zu machen, die er dann als Souverän durchschreiten kann. Wenn Alex in der Plattenladen-Szene durch das Kaufhaus geht, scheint sich die räumliche Umgebung seiner Bewegungsrichtung anzupassen und nicht umgekehrt.

Schon die wenigen beschriebenen Einstellungen machen deutlich, dass das Sehen in *A Clockwork Orange* ein wichtiges Thema darstellt. Mehr

noch, das Sehen wird hier als eine Lust, wenn nicht gar als ein Trieb entworfen, dessen Agenten wir sind: fröhliche Voyeure und Mittäter, die sich an der eitel vorgeführten Brutalität ergötzen und mit großer Selbstverständlichkeit auch noch zuschauen, wie Alex entspannt in die Kloschüssel pinkelt.

Nur wenige Filme in der Geschichte des Kinos haben derart widersprüchliche Reaktionen ausgelöst. Die Filmkritikerin Pauline Kael etwa hat diesen Film verachtet und sich von ihm zu einer wahren Hasstrade verleiten lassen. *A Clockwork Orange*, so Kael, „might be the work of a strict and exacting German professor who set out to make a porno-violent sci-fi comedy“. Alex wäre über dieses Urteil wahrscheinlich hoch erfreut. Aber wieso eigentlich „deutscher“ Professor? Deutsch, das sind zunächst einmal die Arbeiter und Bauern im Treppenhaus, diese schwülstige Verherrlichung gesellschaftlichen Aufbruchs inmitten einer urbanen Landschaft, die die positiven Utopien für alle Zeiten unter ihrem Beton begraben hat und die sich laut Anthony Burgess, dem Autor der literarischen Vorlage, „irgendwo in Europa“, genauso gut aber auch überall sonst auf der Welt befinden könnte.

Doch es gibt noch mehr Deutsches in Kubricks Film: die Uniformen von Billy Boys Gang beispielsweise und, natürlich, die Musik von Ludwig van Beethoven, bei der Alex, wie vielleicht auch manchem deutschen Professor vor ihm, die herrlichsten Bilder von Gewalt und Zerstörung durch den Kopf gehen. Im vermeintlich typisch Deutschen findet Kubrick eine paradigmatische Verbindung von Genie und Wahnsinn, Hochkunst und Barbarei, genialer Schöpfungskraft und Massenmord.



*A Clockwork Orange* ist nicht zuletzt auch ein Film über die Macht der Musik. Aus dem Liebhaber klassischer Musik im Allgemeinen, wie er im Buch beschrieben wird, hat Kubrick einen fanatischen Beethovenfan gemacht. In gewohnt eloquenter Weise weiß Alex (in Bezug auf seine Hörerlebnisse) seinem Empfinden Ausdruck zu verleihen: „Oh Unbeschreiblichkeit der Himmel. Es war die Herrlichkeit und die Herrlichkeit wurde Fleisch. Wie ein Vogel aus dem kostbaren Metall des Weltalls gesponnen, wie Silberwein, der durch ein Raumschiff schwebt. Hier wird Schwerkraft zum Unsinn und während ich lauschte, sah ich so liebliche Bilder.“

Zum zweiten Satz (*Molto vivace*) aus Beethovens 9. Symphonie wird uns in assoziativer Montage ein wilder Bilderreigen vorgeführt, der sogar vor der Verhöhnung des Erlösers als vervierfachtem nackten Porzellan-Jesus, der zum Klang der Neunten seine Arme in die Luft wirft, nicht zurückschreckt: Das Allerheiligste (in diesem Falle natürlich Beethoven) und das Blasphemische sind kein Widerspruch mehr. Kubrick versucht nichts weniger, als mit ironischer Distanz die Ekstase des Menschen zu zeigen, der Musik hört und dessen Individualität aufgelöst wird, damit er in den erhabenen Klängen aufgehoben sein kann. Immer wieder werden Bilder von Beethovens Porträt und Alex' Gesicht parallel geschnitten. Der deutsche Komponist ist für Alex das Ideal eines genialischen Schöpfers, eines Übermenschen – vor allem aber auch seine Inspirationsquelle für Gewalt.

Eine der absurdesten Sequenzen der Filmgeschichte: Die sich räkelnde Pop-Art-Göttin, der Jesus-Can-Can, der Design-Albtraum der elterlichen Wohnung – sie überwältigen uns und nehmen uns, ob wir es wollen oder

nicht, für diesen sprachgewandten Gewaltmenschen ein, sie sind der narzisstische Blick Alex' auf sich selbst: Alex ist die Kamera und er hat es auf uns abgesehen, seine „Brüder und einzigen Freunde“. Wer zuschaut, macht mit, und warum sollten ausgerechnet wir, das Kinopublikum, nicht durch die Lust an Gewalt und augenzwinkernder Blasphemie verführt werden können?

## Der Pawlowsche Hund

Dass das Sehen stets ein Akt des Handelns ist, macht Kubrick auf vielfältige Weise kenntlich. Am deutlichsten vielleicht, wenn er an Alex' Hemdmanschetten künstliche Augäpfel anbringt, sodass diese symbolischen Augen mit jeder Tat seiner verbrecherischen Hand untrennbar verbunden sind. Ähnlich suggestiv ist auch die Verbindung von Auge und Phallus in jener Sequenz, in der Alex „Cat Woman“ (Miriam Karlin) umbringt: Zunächst sehen wir die ältere Frau bei der Gymnastik, die uns auf unziemlich-vulgäre Weise gezeigt wird und den männlichen Zuschauer in die Rolle des Spanners versetzt. Als es dann zum Kampf zwischen ihr und Alex kommt, an dessen Ende die Frau mit der gewaltigen Skulptur eines Penis erschlagen wird, sehen wir die eigentliche Tötung als eine Parallelisierung von Kamera und Phallus, das Sehen wird zum Töten! Denn als Alex die Arme hochreißt, um zum finalen Stoß auszuholen, blicken wir nun aus der Sicht des Kunstpenis, in dessen Spitze sich die Kamera befinden müsste. Kubrick zelebriert diese Szene geradezu: Zwei Mal sehen wir kurz hintereinander, wie Alex die Arme hochreißt.



Das Sehen als Ausgangspunkt für tief greifende Manipulationen thematisiert der Regisseur vor allem auch in jenen Sequenzen, in denen Alex in die Hände von Dr. Brodsky (Carl Duering) gerät und dessen Behandlungsmethoden ausgeliefert ist, wenn er beziehungsweise sein Blick „zum Wohle des Staates“ missbraucht wird: Mit künstlich aufgesperrten Augen muss er Bilder des Zweiten Weltkriegs betrachten, während die „Therapeuten“ die Musik seines geliebten „Ludwig van“ abspielen.

Dr. Brodskys Behandlungsmethoden erinnern an die Experimente des berühmten Verhaltensforschers Iwan Pawlow, dem es in Russland nach der Jahrhundertwende gelang, Hunde so weit zu konditionieren, dass ihnen schon beim Hören eines Glockentons das zur Redensart gewordene Wasser im Mund zusammenlief. Die im Anschluss an die Therapie erfolgenden Versuche mit Alex zeigen, dass für ihn bereits die Vorstellung von Gewalttaten die Tat selbst darstellt und das Bild die Tat ersetzt.

*A Clockwork Orange* vermittelt eine wichtige Grundstimmung des Kinos der 70er Jahre. Der amerikanische Regisseur äußert mit dem Film seine Skepsis, ob Technik, Wissenschaft und Moral den von Trieben und Ängsten gesteuerten Menschen jemals auf den rechten Weg führen können – wie immer der aussehen mag. Er liefert zugleich einen Kommentar zum 20. Jahrhundert, das wie kein Jahrhundert zuvor mit dem Anspruch der Weltverbesserung aufgetreten ist und die größten Katastrophen produziert hat. In diesem Jahrhundert ist der Film zur bedeutenden Kunstform aufgestiegen. Dabei wurde er zugleich, denkt man an die Propaganda der totalitären Systeme, zum effizientesten Mittel der Manipulation. Doch Kubrick lässt es dabei

nicht bewenden. Ist es doch bezeichnend, wenn zwei von Alex' Droogs in der zweiten Hälfte des Films Polizisten geworden sind. Mögen die ehemaligen „Freunde“ auch die Seite gewechselt haben, die Lust an der Gewalt haben sie deshalb nicht preisgeben müssen. Was auch immer der Mensch anstellt, die Gewalt wird er nicht los.

## Die Wunderkinder

Auch heute noch geht vom Kino der 70er eine erstaunliche Kraft aus. Das gilt nicht zuletzt für den amerikanischen Film, der in diesem Jahrzehnt eine nie da gewesene und nicht für möglich gehaltene Erneuerung erlebte – eine Zeit ungeahnter Freiheiten, die nicht wenige damals als revolutionär empfanden.

Indem die Filmemacher die Möglichkeiten des kommerziellen Kinos neu ausloteten und die Mythen ebenso wie die gesellschaftlichen Realitäten kritisch unter die Lupe nahmen, fand die Kinematographie damals zu einer Wahrhaftigkeit, die es von neuem vom übermächtigen Fernsehen emanzipierte. Mögen die monumentalen Cinemascope-Schinken der 60er die Vorzüge der Leinwand gegenüber der Mattscheibe auch drastisch vor Augen geführt haben – zu neuer Stärke erwachte das Kino erst, als es seine Projektionsfläche mit anderen Inhalten füllte.

Dafür gab es besonders in Amerika gute Gründe, denn die USA waren in jener Zeit ein zutiefst traumatisiertes und gespaltenes Land. Der Krieg in Vietnam zog sich quälend in die Länge und kostete immer weitere Opfer. Die



politische Legitimation für den Militäreinsatz war ohnehin mehr als fraglich. Und das, was noch an Vertrauen in die politische Administration vorhanden war, zerstörte der Watergate-Skandal endgültig. Amerika hatte als moralische Instanz ausgespielt, und das US-Kino zeichnete diese fundamentale Erschütterung eindringlich nach. Diesem skeptizistischen Standpunkt des Kinos der 70er Jahre steht die Begeisterung der Filmemacher für ihr Medium gegenüber. Der schöpferische Wille, die Neugierde, aber auch die Kompromisslosigkeit, die daraus resultierte, wirkt heute, da das Hollywood-Kino immer konformer und stromlinienförmiger erscheint, faszinierender denn je.

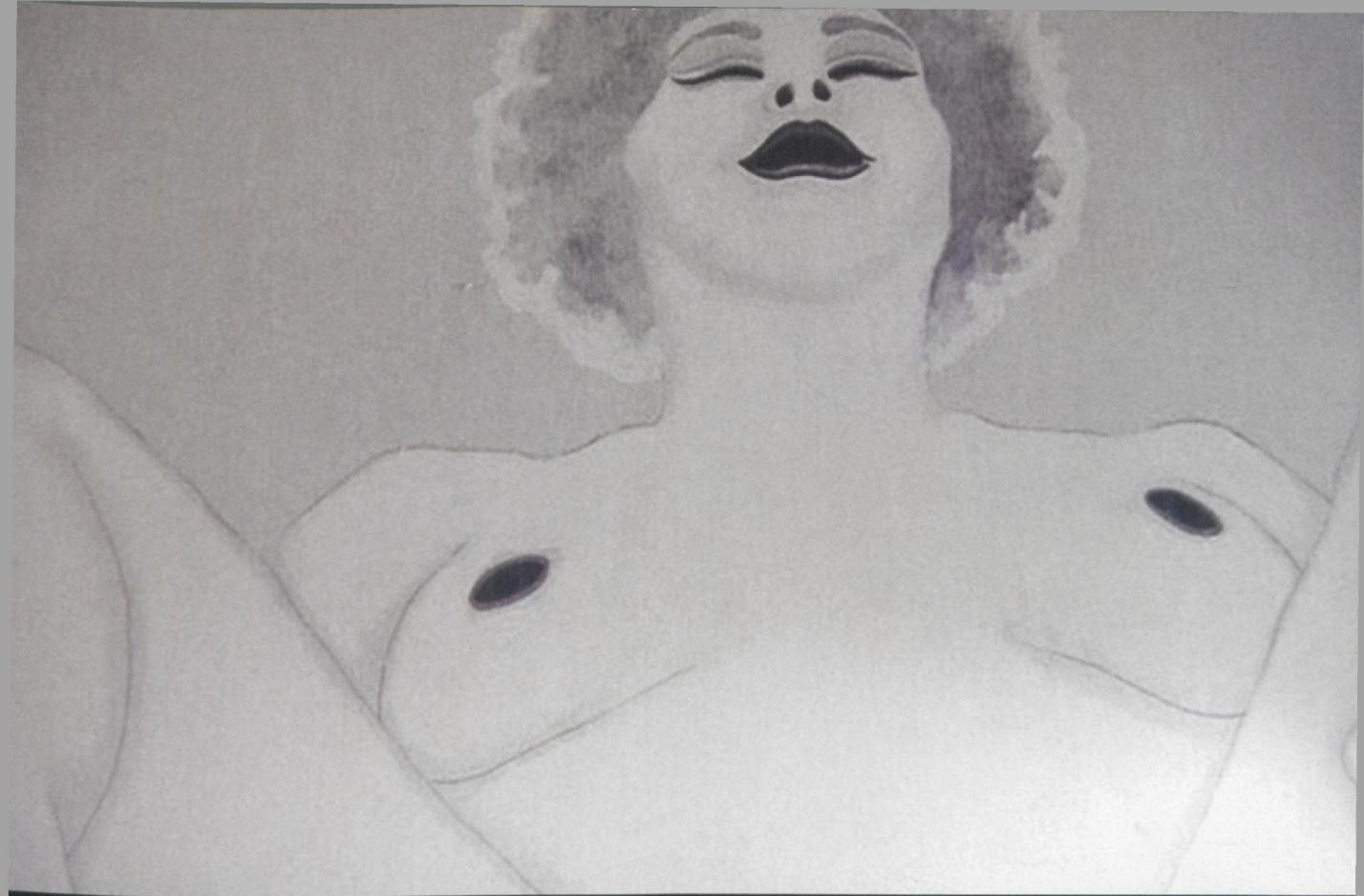
Nachdem das US-Kino in den 60er Jahren „das traurigste und langweiligste Jahrzehnt“ (Hans C. Blumenberg) seiner Geschichte erlebt hatte, lag Hollywood um 1970 wirtschaftlich und künstlerisch völlig am Boden. Das Kino hatte angesichts der herrschenden gesellschaftlichen Krise seine identitätsstiftende Kraft verloren. Und für bloße Zerstreuung bot sich das Fernsehen längst als billigere und bequemere Alternative an. Mit dem Bedeutungsverlust vollzog sich der endgültige Zerfall des alten Studiosystems, der bereits Anfang der 50er Jahre eingesetzt hatte. Die letzten alten Hollywood-Mogule traten ab, und eine jüngere Riege übernahm das Management der Studios, die sich nun fast alle im Besitz von Großkonzernen befanden.

In dieser Situation avancierten Ende der 60er Jahre ein paar kleine und zumeist unabhängig produzierte Filme zu Überraschungshits – einfach deshalb, weil sie den rebellischen Zeitgeist trafen. In *Bonnie und Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) etwa ziehen Warren Beatty und Faye Dunaway als anarchisches Gangsterpaar durch den Mittleren Westen, und jeder Bankraub und

jedes Weg-frei-Schießen ist ihnen Liebesbeweis und Revolte zugleich. Peter Fonda und Dennis Hopper kreuzen in *Easy Rider* (1969) auf ihren Motorrädern durch die Weiten Amerikas, vordergründig, weil sie mit Rauschgift Kohle machen wollen, eigentlich aber, um einfach unterwegs, um frei zu sein. Diese neuen Helden waren nicht nur aufregend schön und cool, sie verkörperten auch eine Wahrheit, die sich nicht mit der Wahrheit der Alten deckte. Und genau das wollte die Jugend im Kino sehen: Schauspieler, die ihren Sehnsüchten ein Gesicht gaben.

Mit diesen Filmen war der entscheidende Impuls für New Hollywood gesetzt: Die Studios gaben fortan jungen Filmemachern eine Chance. Und die wussten sie zu nutzen: Mit Francis Ford Coppola, Brian De Palma, George Lucas, Steven Spielberg, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Paul Schrader und Martin Scorsese definierte in den 70er Jahren eine Generation von Wunderkindern ein Hollywood-Kino neuen Stils. Diese jungen Filmverrückten verhalfen der amerikanischen Filmindustrie zu einem unverhofften und dauerhaften kommerziellen Comeback. *Der Pate* (*The Godfather*, 1972, S. 108; Teil II, 1974, S. 256), *Der Exorzist* (1973, S. 214), *Der weiße Hai* (*Jaws*, 1975, S. 306), *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977, S. 476) und *Krieg der Sterne* (*Star Wars*, 1977, S. 456) – die größten kommerziellen Hits des Jahrzehnts – sind nicht zuletzt ihre Filme.

Natürlich sollte man vorsichtig sein, die Wunderkinder mit europäischen Autorenfilmern in der Tradition der Nouvelle vague zu vergleichen, doch deren Einfluss auf das Neue Hollywood lässt sich klar erkennen. Seit den Zeiten eines Griffith war die Position des Regisseurs in der von Spe-



zialisierung bestimmten amerikanischen Filmindustrie niemals so stark wie in den 70er Jahren. Und nie wieder danach. Das Jahrzehnt begann mit dem endgültigen Tod der alten Traumfabrik. Es endete mit der Erfindung des Blockbusters, des in eine maßgeschneiderte Vermarktungsstrategie eingebundenen großen Eventfilms, mit dem Hollywood bis heute das kommerzielle Kino fast überall auf der Welt beherrscht.

## Die Hintertüren der Macht

Der wichtigste amerikanische Regisseur des Jahrzehnts und derjenige, der am radikalsten eine Position als Filmautor vertrat, ist Francis Ford Coppola. Als erster Filmemacher New Hollywoods triumphierte er im großen Maßstab. Mit *Der Pate* landete Coppola einen künstlerischen und kommerziellen Erfolg, den der zweite Teil sogar noch übertraf. Keine Frage, Marlon Brando, der rebellische Halbstarke von einst, war als massiger, heiserer Don Vito Corleone eine Sensation. Aber der enorme Publikumszuspruch hatte auch andere Gründe.

Mit dem Mafia-Clan der Corleones kam zum ersten Mal die Geschichte einer amerikanischen Familie in epischer Breite auf die Leinwand, die nicht den kulturell dominierenden WASPs – den weißen angelsächsischen Protestanten – angehörte. Der Film zeigt, wie es den Corleones gelingt, ihre sizilianischen Vorstellungen von Familie und Geschäft auf Amerika zu übertragen, wie ihre sizilianischen Wurzeln im amerikanischen System neuen Nährboden finden.

Auf diese Weise korrigierte *Der Pate* das Bild von der Entstehung des modernen Amerika, welches das traditionelle Hollywood-Kino seit jeher zeichnete. Einerseits durch das mitunter geradezu mediterrane Flair, das sich etwa bei der opulenten Hochzeitsszene zu Beginn entfaltet und das im wirkungsvollen Kontrast zu den düsteren Räumen steht, in denen die Männer das Geschäftliche abwickeln. Zum anderen dadurch, dass Coppola der fiebrigen Dynamik des amerikanischen Gangsterfilms, die der Tatkraft des Individuums keinerlei Grenzen aufzuerlegen scheint, ein opernhafte ruhiges Tempo entgegenstellt. Das Geschehen vollzieht sich mit schicksalhafter Konsequenz. Zudem betont die brillante Montage das Eingebundensein des Einzelnen in das System Familie. Und so scheint sich Al Pacino geradezu unausweichlich vom sensiblen Michael Corleone zum skrupellosen Don zu wandeln. Das Gesetz der Familie will es so.

Coppolas Film offenbarte die Existenz einer Parallelwelt zum offiziellen Amerika, von der brave Bürger allenfalls aus der Zeitung erfuhren. Er zeigte abgeschottete Machtzentren, in denen jede Einflussnahme von außen unmöglich war. In der beängstigenden Schlussszene des ersten Teils begreift Kay (Diane Keaton), dass ihr Mann Michael der neue Pate ist. Durch eine offen stehende Tür sieht sie, wie er seine Vertrauten empfängt. Als Zeichen der Ergebenheit küssen sie ihm die Hände. Dann wird die Tür vor Kays Augen zugezogen. Eine Abblende ins Schwarz. Mit seinem Pessimismus traf der Film den Nerv einer ganzen Nation.



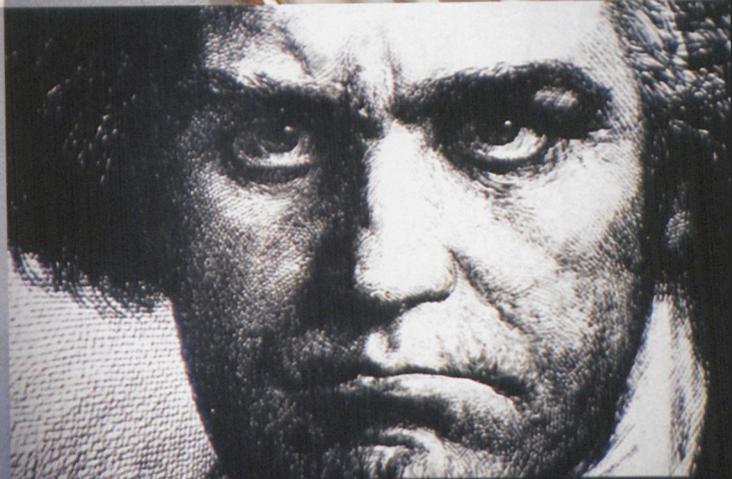
## God's lonely man

Als zweiter großer italo-amerikanischer Regisseur schaffte Martin Scorsese den Durchbruch. Im Gegensatz zu Coppola, dem Sohn etablierter Bürger, entstammt Scorsese einer einfachen sizilianischen Einwandererfamilie aus New York. Er wuchs in Little Italy auf und kannte die Verhältnisse von *Hell's Kitchen* aus eigener Erfahrung: die Enge, das Nebeneinander von katholischer Kirche und Mafia, die offene und die unterdrückte Aggression. Scorseses Filmen sieht man das deutlich an. *Hexenkessel* (*Mean Streets*, 1973) und *Wie ein wilder Stier* (*Raging Bull*, 1980, S. 660) vermitteln die Atmosphäre des Viertels so intensiv, dass der therapeutische Aspekt des Filmens nicht zu übersehen ist. Diese private Seite bedeutete etwas aufregend Neues im kommerziellen US-Kino. Scorsese filmte die sexuellen Frustrationen, die Eruptionen von Gewalt mit einer brutalen Direktheit, die so im Kino noch nicht zu sehen gewesen war. Und er fand in Robert De Niro einen kongenialen Partner, der sich wie er mit geradezu fanatischer Besessenheit ins Filmemachen stürzte, auch um die eigene Psyche zu erkunden.

Scorseses spektakulärster Film aus den 70er Jahren ist *Taxi Driver* (1975, S. 346). Als amoklaufender Vietnam-Veteran Travis Bickle verlieh De Niro dem existenziellen Ekel, der Frustration und angestauten Aggression des einsamen Großstädtlers eine definitive, bedrohliche Gestalt. Und diese beunruhigt umso mehr, als der Film die Möglichkeit zulässt, sich mit Bickle zu identifizieren. Die Szene, in der De Niro bewaffnet vor dem Spiegel po-

siert, ist zweifellos eine der meistzitierten der Filmgeschichte. *Taxi Driver* zeigt New York aus der Sicht seines psychotischen Helden. In seinem Yellow Cab durchquert er Nacht für Nacht eine Stadt, die krank ist und krank macht. Ein Moloch, in dem sich die Verkommenheit der Gesellschaft widerspiegelt. Die düstere Atmosphäre des Films mit ihrer verstörenden Farbigkeit ist typisch dafür, wie das Misstrauen gegenüber dem politischen System, die Zerrüttung und die wachsende Brutalität innerhalb der US-Gesellschaft auch in Filmen widerhallte, die nicht eigentlich politisch waren. Die Korruption der politischen Klasse kam sicherlich auch in einigen Politthrillern direkt zur Sprache, wie Alan J. Pakulas Watergate-Thriller *Die Unbestechlichen* (*All the President's Men*, 1976, S. 414) oder Sydney Pollacks *Die drei Tage des Condors* (*Three Days of the Condor*, 1975, S. 362). Im US-Kino der 70er Jahre ist die allgemeine Verunsicherung jedoch fast überall präsent – in Katastrophenfilmen wie *Flammendes Inferno* (*The Towering Inferno*, 1974, S. 240) ebenso wie in den zahlreichen Paranoia-Thrillern. In diesen Kontext passt auch die Rückkehr des Horrorfilms: George A. Romero, Tobe Hooper, Wes Craven oder John Carpenter schufen wahre Klassiker des Genres. Exemplarisch sei nur William Friedkins *Der Exorzist* genannt.

Gegen Ende der 70er Jahre machte das US-Kino den Vietnamkrieg explizit zum Thema. Und auch hier war Coppola wieder der erste. Mit *Apocalypse Now* (1979, S. 602) versuchte er, das Wesen des Krieges zu erfassen. Der Film zeigt den Rückfall in eine anti-humanistische Welt, in der Gut und Böse ununterscheidbar geworden sind. Coppola brach dabei radikal mit dem vorgeblichen Realismus des Kriegsfilmgenres, indem er größtmögliche



Authentizität – der Film wurde „on location“ im Dschungel gedreht – mit greller, expressiver Künstlichkeit kombinierte.

*Apocalypse Now* ist eines der waghalsigsten Projekte in der Geschichte des Kinos, ein Zeugnis des ungebremsten Selbstbewusstseins eines besessenen Filmemachers, der bereit war, für seine Vision den finanziellen und gesundheitlichen Ruin in Kauf zu nehmen. Im Nachhinein scheint sich in der Radikalität des Projekts allerdings schon das Ende des amerikanischen Autoren-Großkinos der New-Hollywood-Ära anzukündigen. Der gewaltige Kassenschlop von Michael Ciminos *Heaven's Gate – Das Tor zum Himmel* (*Heaven's Gate*, 1980, S. 674) machte es bald zur Gewissheit.

Die lange Produktionszeit von *Apocalypse Now*, während der die Medien ausgiebig über das Scheitern des Projekts spekulierten, führte dazu, dass andere Vietnam-Filme früher in die Kinos kamen. Hal Ashbys recht erfolgreiches Melodram *Coming Home – Sie kehren heim* (*Coming Home*, 1978, S. 490) etwa erzählt in vergleichsweise konventioneller Manier – und in bester liberaler Hollywood-Tradition – von einer Soldaten-Frau (Jane Fonda), die sich in einen invaliden Kriegsheimkehrer (Jon Voight) verliebt.

Ciminos *Die durch die Hölle gehen* (*The Deer Hunter*, 1978, S. 500) löste dagegen heftige Kontroversen aus. Vor allem die negative Darstellung des Vietcong stieß auf Kritik. Tatsächlich gilt das Interesse des Films weniger dem Kriegsgeschehen und schon gar nicht einer ausgewogenen Darstellung der Ereignisse als vielmehr dem, was der amerikanische Filmwissenschaftler Robin Wood „the invasion of America by Vietnam“ nannte: dem Eindringen des Krieges in die amerikanische Psyche. Cimino beschäf-

tigt sich in seinem Film, so Wood, mit dem Mythos eines idealen Amerika im Moment seiner Auflösung. Es ist ein Prozess des Bewusstwerdens, ausgelöst von Vietnam. Wenn die Überlebenden am Ende des Films gemeinsam „God Bless America“ anstimmen, schwingt in ihrem Gesang Trauer mit. Nicht nur über den Verlust eines Freundes, sondern auch über den eines Ideals.

## Das Comeback der Klassiker

Nach den französischen Autorenfilmen entdeckten die jungen amerikanischen Cineasten die großen Klassiker des US-Kinos. Nicht wenige machten sie zu ihren erklärten Vorbildern, denen sie in ihren Filmen huldigten. Peter Bogdanovich begann seine Karriere als Filmjournalist. Er interviewte Hollywood-Legenden wie Orson Welles und John Ford. Als er dann selbst auf den Regiestuhl wechselte, filmte Bogdanovich vor allem Liebeserklärungen an das Hollywood-Kino vergangener Tage. Mit *Is' was, Doc? (What's Up, Doc?)* (1972, S. 150) versuchte er sich an einer Screwball-Comedy à la Howard Hawks, ein für die „Wunderkinder“ typischer Rückgriff auf ein klassisches Genre. Heraus kam ein herrlich überdrehter Cineasten-Spaß, prall gefüllt mit Filmzitatens und komischen Anspielungen. Dass der Film dennoch nicht nur bei Eingeweihten funktionierte, lag nicht zuletzt an der komödiantischen Klasse von Barbra Streisand, einem der weiblichen Top-Stars der 70er Jahre.

Mit *New York, New York* (1977) versuchte Martin Scorsese auf extravagante Weise, das Interesse am Filmmusical neu zu wecken. Um die Glanzzeit



des Genres zu evozieren, setzte er auch auf den Glamour und die Starpower einer weiblichen Broadway-Größe: Liza Minnelli. Obwohl die Tochter von Vincente Minnelli und Judy Garland bereits in Bob Fosses *Cabaret* (1972, S. 102) Aufsehen erregt hatte, blieb das große Publikum aus. Begeistert aufgenommen wurden eher Pop-Musicals wie *Hair* (1978) oder die parodistische *Rocky Horror Picture Show* (1975, S. 368) – zwei Filme, die beachtlichen Kultstatus erlangten, aber letztlich ebenfalls Einzelphänomene blieben.

Natürlich orientieren sich auch Neo-noirs wie *Taxi Driver* an klassischen Vorbildern. In ihnen kommen jedoch weit mehr als nur cinephile Vorlieben ihrer Schöpfer zum Vorschein. In der pessimistischen Perspektive des Film noir erkannten die Filmemacher offenbar deutliche Parallelen zu ihrer eigenen Sicht der amerikanischen Wirklichkeit. Und so griffen sie nicht nur den visuellen Stil der düsteren Kriminaldramen der 40er und 50er Jahre auf, sondern verhalfen auch einem Genre zu einem Comeback, das wie kaum ein anderes durch einen skeptischen Blick auf gesellschaftliche Mechanismen geprägt ist: dem Detektivfilm.

Roman Polanskis *Chinatown* (1974, S. 294) gilt nicht nur als eines der Meisterwerke des Genres, sondern des gesamten Jahrzehnts. Der gebürtige Pole entwarf ein grandioses Bild allgegenwärtiger Korruption und Gewalt und schaffte es zugleich, den einstigen Glanz Hollywoods wachzurufen, ohne dass sein Film dabei zur bloßen Hommage erstarrt wäre. Natürlich gelang ihm das auch dank fabelhafter Darsteller. Perfekt verkörperte Faye Dunaway die geheimnisvolle Erotik eines Film-Vamps der 30er Jahre – und wirkt doch nie wie ein bloßes Kinogespinnt. Auch Jack Nicholsons Privat-

detektiv J. J. Gittes ist weit mehr als nur eine weitere Bogart-Kopie: eine authentische Figur, ein zäher kleiner Schnüffler aus Fleisch und Blut, der auch dann noch echt wirkt, als er mit aufgeschlitzter Nase herumläuft: das Berufsrisiko eines Moralisten.

Die Skepsis und der Pessimismus, mit dem das US-Kino damals den heimischen Mythen begegnete, fand ebenfalls in dem amerikanischen Filmgenre schlechthin seinen Niederschlag – im Western. Mit John Ford, Howard Hawks und John Wayne starben innerhalb weniger Jahre die Persönlichkeiten, die das Genre über Jahrzehnte entscheidend geprägt hatten. Gleichzeitig wurde der Western, nachdem er seit den späten 50er Jahren zunehmend entmystifiziert worden war, auch inhaltlich an seinen logischen Schlusspunkt geführt.

Sam Peckinpah verkehrte mit *Pat Garrett jagt Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973, S. 208), einem melancholischen Abgesang auf den alten Westen, die optimistische, zukunftsgerichtete Perspektive des klassischen Western endgültig ins Gegenteil. Im zunehmenden Einfluss des Kapitals auf die gesellschaftlichen Verhältnisse sah der Film das Ende der Freiheitsutopie. Der Einzelne muss sich einer korrupten Gesellschaft unterwerfen. Oder er muss sterben wie Billy the Kid. Kris Kristofferson verlieh dem Outlaw die Aura eines Hippie-Idols, und so zieht der Film mit Billys Tod auch einen Schlussstrich unter die Hoffnungen und Ideale der Woodstock-Generation.

Westernhelden hatten als Ikonen des reaktionären Amerika offenbar ausgedient. „Asphalt-Cowboys“ traten nun ihre Nachfolge an, wie der von Clint Eastwood verkörperte Titelheld in Don Siegels umstrittenem *Dirty Harry*



(1971, S. 46). Ein zynischer Cop, der auf eigene Faust für Gerechtigkeit sorgt, weil das Gesetz sowieso nur die Verbrecher schützt, und der keinen Hehl daraus macht, was er von demokratisch legitimierter Macht hält. Als „Dirty Harry“ seine Mission erfüllt hat und der Psychopath zur Strecke gebracht ist, sieht er auf die im Wasser treibende Leiche hinab – und schmeißt seine Polizeimarke hinterher.

Zeitgemäßer als Western transportierten nunmehr Roadmovies und Highway-Filme wie *Easy Rider*, Monte Hellmans *Asphaltrennen* (*Two-Lane Blacktop*, 1971) oder selbst Star-Vehikel wie *Ein ausgekochtes Schlitzohr* (*Smokey and the Bandit*, 1977) mit Burt Reynolds die uramerikanische Sehnsucht nach Freiheit und Weite. Dass aber auch endlose Landstraßen keine Sicherheit boten vor den paranoiden Alpträumen der 70er, zeigt Steven Spielbergs Spielfilmdebüt *Duell* (*Duel*, 1971).

Vietnam und Watergate warfen in den 70er Jahren tiefe Schatten auf die Kino-Leinwände. Die Zerrissenheit der nationalen Psyche äußerte sich in Horror- und Paranoia-Filmen, in pessimistischen Krimis, Selbstjustiz-Reißern und Kriegsfilmern. Angesichts der Krise erwarteten viele vor allem eines vom Kinobesuch: eine kurze Flucht aus dem Alltag. Auch dieses Bedürfnis wurde von Hollywood kräftig bedient. Ende der 70er drang der Science-Fiction-Film in bis dahin unbekannt Dimensionen vor: Der sensationelle Erfolg von Lucas' *Krieg der Sterne* und Spielbergs *Unheimliche Begegnung der dritten Art* legte den Grundstein für das Blockbuster-Kino der nächsten Jahrzehnte.

Ein Grund für den Triumph war die technische Perfektion, die wesentlich zur Glaubwürdigkeit der Handlung beitrug. Außerdem gelang es Lukas

und Spielberg, verschiedenste Elemente des populären Films so überzeugend zu vereinen, dass die Filme bei aller Fantastik ein immenses Identifikationspotential entfalteten. *Unheimliche Begegnung* und *Krieg der Sterne* faszinierten darüber hinaus durch überwältigende Bilder. Sie boten ein Kinoabenteuer, über das auch Erwachsene mit großen Kinderaugen staunen konnten, und dem sich das Publikum bereitwillig unterwarf. In ihrem Eskapismus nahmen die Filme bereits das Kino der 80er vorweg.

## Die Rückkehr des deutschen Films

Die französische Nouvelle vague belebte und beeinflusste nicht nur das amerikanische Kino. Überall auf der Welt kam es zu neuen Strömungen, auch in West-Deutschland, wo das Kino in den 70er Jahren seine künstlerisch interessanteste Zeit seit seiner „Goldenen Ära“ in den 20er und frühen 30er Jahren erlebte. Autorenfilmer wie Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders und Volker Schlöndorff verschafften dem Neuen Deutschen Film weltweite Beachtung.

Viele der jungen Filmemacher knüpften als „legitime Erben“ ganz bewusst an Traditionen des klassischen deutschen Films an, die durch den Nationalsozialismus in Vergessenheit geraten waren. Besonders deutlich äußert sich dies bei Werner Herzog, dem visionärsten Regisseur des Neuen



Deutschen Films. Geradezu programmatisch erscheint in dieser Hinsicht *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978, S. 544), ein spektakuläres Remake des berühmten Stummfilms von Friedrich Wilhelm Murnau. Wie die meisten von Herzogs Filmen zeugt auch *Nosferatu* von der Sympathie des Regisseurs für Ausgestoßene, für einsame und exzentrische Persönlichkeiten. Eine ideale Verkörperung fanden diese Figuren in Klaus Kinski, mit dem Herzog in fünf weiteren Filmen ein kongeniales Gespann bildete. Die Besessenheit eines genialischen Filmemachers traf hier auf einen Schauspieler, der seine wilde Exzentrizität vollkommen und scheinbar unkontrolliert in seine Rollen einbrachte – eine Konstellation, die in den gemeinsamen Urwald-Projekten *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) und *Fitzcarraldo* (1978–81) beinahe zur persönlichen Katastrophe geführt hätte, aus der aber letztlich absolut originäre Filmschöpfungen hervorgingen. So auch *Nosferatu*, in dem Kinski der existenziellen Einsamkeit des Vampirs eine tragische Größe verlieh, die angesichts seiner abscheulichen Maske erstaunlich ist. Ein hoffnungslos Liebender in einer Welt biederer Kaufleute.

Die Tragik des Einzelnen steht auch im Mittelpunkt der Filme des in seiner Zeit produktivsten deutschen Regisseurs. In fieberhaftem Tempo drehte Rainer Werner Fassbinder in den 13 Jahren bis zu seinem frühen Tod 1982 über 40 Filme – darunter Genre-Versuche, Literaturverfilmungen, Melodramen, radikale Bekenntnisfilme, intime Charakterstudien und auch publikumswirksame Gesellschaftsporträts wie *Die Ehe der Maria Braun* (1978, S. 526). Fassbinder setzte sich formal wie inhaltlich kompromisslos mit der emotionalen Kälte und Brutalität der Gesellschaft auseinander, reflektierte aber

ebenso seine Arbeit als Filmemacher und seine persönliche Zerrissenheit. Fassbinders Ruhm gründet auch auf seinem Genie als Schauspieler-Regisseur: Nicht zuletzt die Frauen aus seiner „Filmfamilie“ – allen voran Hanna Schygulla – prägten das Gesicht des Neuen Deutschen Films.

Volker Schlöndorff machte sich dagegen durch Literaturverfilmungen einen Namen. Für *Die Blechtrommel (Le Tambour)*, 1979, S. 578) bekam er als erster deutscher Regisseur den Oscar für den besten fremdsprachigen Film. In der Rolle des kleinen Oskar Matzerath trommelte David Bennent den Neuen Deutschen Film zu seinem größten Triumph. Schon wenige Jahre später, mit dem Tod Fassbinders, brach der deutsche Autorenfilm jedoch fast völlig in sich zusammen. Lediglich Wim Wenders, dessen damalige Filme eine allerdings kritisch reflektierte Faszination für das amerikanische Kino offenbarten, konnte auf Dauer seinen Status wahren.

## Autorenkino, trotz allem

In Frankreich galt die Nouvelle vague spätestens Ende der 60er Jahre als beendet. Nicht zuletzt unter dem Eindruck der Studenten-Revolution vom Mai 1968 waren die einstigen Protagonisten der Bewegung – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer und Jacques Rivette – voneinander abgerückt oder verfolgten nun deutlicher als zuvor eigene Vorstellungen.

Godard, der wichtigste Erneuerer des europäischen Kinos, sah das Medium Film seit Mitte der 60er Jahre zunehmend als Mittel der politischen



Auseinandersetzung. Nach 1968 verabschiedete er sich – mit Ausnahme von *Alles in Butter* (*Tout va bien / Crepa padrone, tutto va bene*, 1972) – vollständig vom kommerziellen Kinobetrieb und widmete sich experimentellen politischen Filmprojekten. Erst 1980 kehrte Godard mit seinem „zweiten ersten“ Film zum Kino zurück. *Rette sich, wer kann (das Leben) / Sauve qui peut (la vie)* (1980, S. 670) war ein resignativer, gleichnishafter Kommentar zur Situation des Kinos und der Gesellschaft.

Während Godard die radikale Opposition zum Kommerz wählte, etablierten sich François Truffaut, Claude Chabrol und andere französische Autorenfilmer in den 70er Jahren zunehmend auch als populäre Filmemacher. Mit *Die amerikanische Nacht* (*La Nuit américaine*, 1973, S. 178) brachte Truffaut das Kunststück fertig, die Geschichte eines Filmdrehs als intelligenten und unterhaltsamen Spielfilm zu erzählen, der sich gleichermaßen an Cineasten wie an das breite Publikum wandte. Für diese wunderbare Liebeserklärung an das Filmemachen erhielt Truffaut 1974 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film.

*Le Dernier Métro* (1980, S. 640), eine im Theater-Milieu spielende Dreiecksgeschichte aus der Zeit der deutschen Besatzung von Paris, söhnte dagegen den französischen Autorenfilm mit dem Starkino aus. Der Film bescherte Truffaut einen überragenden Kassenerfolg. Durch ihren Auftritt an der Seite von Gérard Depardieu und Heinz Bennent stieg Catherine Deneuve zur großen Diva des französischen Films auf. Einige Kritiker sahen jedoch in der klassischen Brillanz des Films genau die kunstfertige und sterile Art von Kino, die Truffaut einst als Journalist verbissen bekämpft hatte. Trotz dieser

Polemiken blieb Truffaut bis zu seinem Tod 1984 einer der führenden Köpfe des französischen Films. Und er beeinflusst das europäische Kino bis heute.

Die 70er Jahre waren für Englands Filmindustrie eine schwierige Dekade; daran konnte auch der Dauererfolg der James-Bond-Filme nichts ändern. Die problematische Situation hing mit der traditionellen ökonomischen Abhängigkeit von ausländischen – vor allem amerikanischen – Filmproduktionen zusammen, die zuvor zahlreich in britischen Studios realisiert worden waren, nun aber spärlicher wurden. Zudem verloren die Filmemacher des Free Cinema, die von den späten 50er Jahren an für eine inhaltliche und künstlerische Erneuerung des britischen Films gesorgt hatten, an Bedeutung. Die Zeiten der „angry young men“ waren längst vorbei.

Die Zahl der in England produzierten Filme sank rapide und viele englische Filmemacher wichen nun noch öfter nach Amerika aus, wenn sie nicht sogar dauerhaft jenseits des Atlantiks blieben. Ausgeprägte Individualisten wie Nicolas Roeg allerdings arbeiteten häufig weiterhin in Großbritannien. Mit *Wenn die Gondeln Trauer tragen* (*Don't Look Now*, 1973, S. 222) inszenierte er dort einen extravaganten Thriller. Schwer vorstellbar, dass die wunderbar sinnliche Liebesszene von Julie Christie und Donald Sutherland in einer US-Produktion realisiert worden wäre.

Auch der Amerikaner Stanley Kubrick wusste die Produktionsbedingungen abseits von Hollywood zu schätzen. Bereits in den 60er Jahren siedelte er nach England über. Mit *Barry Lyndon* (1975, S. 352) drehte er einen visuell herausragenden Kostümfilm, der jegliches kommerzielles Kalkül zu entbehren schien. Für die Dreharbeiten seiner Stephen-King-Verfilmung *Shining*



(1980, S. 696) kehrte Kubrick dann vorübergehend nach Amerika zurück. Die Innenaufnahmen des Overlook Hotels jedoch filmte er in den altehrwürdigen Elstree Studios bei London.

## Skeptiker im Reich der Sinne

Ganz anders sah die Situation in Italien aus, wo zu Beginn des Jahrzehnts viele kommerziell erfolgreiche Filme entstanden. Italowestern funktionierten noch immer als Exportschlager, obwohl das Genre seinen künstlerischen Zenit mit Sergio Leones *Spiel mir das Lied vom Tod* (*C'era una volta il west* / *Once Upon a Time in the West*, 1969) längst überschritten hatte. Für internationales Renommee sorgten weiterhin Regisseure wie Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni oder auch Federico Fellini, die häufig noch ihre Wurzeln im Neorealismus der 40er und frühen 50er Jahre hatten.

Das ambitionierteste italienische Filmprojekt des Jahrzehnts inszenierte jedoch ein anderer. Bernardo Bertolucci, Ende der 60er Jahre ein führender Kopf der intellektuellen Avantgarde, drehte mit *1900* (Teil I und II) (*Novecento*, 1975/76, S. 374) eine Art „Once Upon A Time In Italy“, die Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert am Beispiel der Bewohner eines Landgutes – als monumentalen Zweiteiler mit internationaler Starbesetzung. Drei Jahre zuvor hatte Bertolucci auf andere Weise für Aufregung gesorgt. Sein Film *Der letzte*

*Tango in Paris* (*Ultimo Tango a Parigi*, 1972, S. 144) handelt von der selbstzerstörerischen sexuellen Beziehung eines zynischen alternden Amerikaners (Marlon Brando) und einer jungen Französin (Maria Schneider) und spielt in Paris. Der Film löste durch seine damals drastisch anmutende Darstellung von Sexualität heftige Empörung aus. Der Versuch, die Aufführung zu verhindern, führte in Italien zu einer wahren Prozess-Lawine.

Die sexuelle Revolution fand ihre Fortsetzung im Kino. Vor allem im europäischen Kino kam Sexualität immer offener auf die Leinwand. Dennoch oder vielmehr gerade deshalb gelten die 70er auch als ein Jahrzehnt der „Skandalfilme“. Bertoluccis Film war keineswegs ein Einzelfall. Als skandalös empfanden viele Zuschauer auch Pier Paolo Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Ein zutiefst pessimistischer Film, der die Handlung eines Romans von De Sade ins faschistische Italien verlegt. Er zeigt die sadistischen Fantasien eines dekadenten Großbürgertums, die in ihrer kalten Perversion bis heute schwer zu ertragen sind. Der Film wurde in zahlreichen Ländern zensiert.

Schlagzeilen machte auch Nagisa Oshimas japanisch-französische Produktion *Im Reich der Sinne* (*Ai no corrida*, 1976, S. 436), die Geschichte einer in körperlicher Verstümmelung endenden sexuellen *amour fou*. Während der Internationalen Filmfestspiele von Berlin 1977 beschlagnahmten deutsche Behörden den Film vorübergehend unter dem Verdacht der Pornografie. Solche vereinzelt Maßnahmen hielten indes die allgemeine Liberalisierung nicht auf. Was natürlich auch daran lag, dass sich Erotik und Sex gut verkaufen lassen.



Lässt man das Kino der 70er Jahre Revue passieren, dann scheint es, als haben sich die Freiheiten, die der Einfluss des Autorenfilms mit sich brachte, in einer sehr heterogenen Optik niedergeschlagen. Ganz offensichtlich bestimmte die Persönlichkeit des Regisseurs den Look eines Films erheblich stärker als früher. Neo-noirs, Science-Fiction- und Horror-Filme lasen zwar einen Trend zur Stilisierung vermuten. Bedeutsamer und neu waren jedoch realistische Elemente und vor allem der Glaube an eine gute Geschichte. Immer häufiger verdrängten Originalschauplätze die Studio-Sets. Nun drehte man direkt in den Straßen, Hinterhöfen und Wohnungen.

Auch die Aufnahmeapparatur entwickelte eine bislang nicht gekannte Dynamik. Nervöse Handkameras gehörten zusehends zum Standard und erschlossen auch dem kommerziellen Film neue Räume. Die Steadicam ermöglichte jetzt geschmeidige Bewegungen auch ohne Schienen. Und für die Simulation von Amateurfilm-Sequenzen setzte Scorsese in *Hexenkessel* und *Wie ein wilder Stier* sogar die 8-mm-Kamera ein. Offenbar suchten viele Regisseure in den 70ern eine größere Nähe zum Leben. Das heißt aber nicht, dass sie dabei die Realität quasi „eins zu eins“ abbildeten. Coppola drehte im Urwald, inszenierte dort aber einen Kriegsfilm mit dem Look eines Drogentrips: „This is not a movie about Vietnam. It is Vietnam“.

In den 70er Jahren hatten sich die alten Mythen endgültig überlebt. Vietnam und Watergate waren nur die augenscheinlichsten Symptome für einen erschreckenden Befund, der sich in den Filmen des Jahrzehnts niederschlägt: das Scheitern der Aufklärung in einer nur vermeintlich heilen Welt. Das amerikanische Kino jener Zeit brachte die Abgründe einer Gesellschaft

ans Licht, die sich in der Sicherheit von Demokratie und Meinungsfreiheit wähnte. Die gleiche Skepsis, die die Filmemacher der Politik entgegenbrachten, zeigten sie auch in Bezug auf die privaten Beziehungen der Menschen. Die prophezeite sexuelle Befreiung blieb aus, schien ein Mythos wie die Aufklärung selbst.

Denkt man noch einmal an Kubricks *A Clockwork Orange*, so wird erst jetzt die prognostische Qualität dieses Films deutlich. Denn der amerikanische Regisseur stellt nichts weniger in Frage, als die Vorstellung einer gewaltfreien Welt. Er bricht insofern mit der Utopie einer konfliktfreien Gesellschaft, als es in der von ihm entworfenen „Zukunft“ nur noch Unterdrückung, Revolte und Opportunismus gibt. Auch Sadismus und Ignoranz sind keineswegs „Entgleisungen“ irgendeines Individuums, einer Gruppe oder Institution.

Es ist die Vorstellung von der Perfektibilität des Menschen, die hier verabschiedet wird. Wenn das Kino dennoch eine aufklärerische Institution bleibt, so vor allem deshalb, weil es uns eine paradoxe Erfahrung zumutet. Denn nur indem es uns die Irrationalität der Welt nicht vorenthält, bleibt es aufrichtig. Irrational ist aber nicht erst der kritische Befund der Filmemacher, sondern schon unser Wunsch zu schauen, der uns das Kino manchmal wirklicher werden lässt als unser eigenes Leben: „It's funny“, sagt Alex einmal während seiner Behandlung durch Dr. Brodsky, „how the colors of the real world only seem really real when you viddy them on a screen.“

Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge